

TEK KİŞİLİK OYUN, TEK KİŞİLİK PERFORMANS VE TEK KİŞİLİK ANLATININ TERMINOLOJİSİ ÜZERİNE

A THEORITICAL INQUIRY INTO THE TERMINOLOGY OF THE SOLO PLAY, SOLO
PERFORMANCE AND SOLO NARRATIVE

Hüseyin Emre ŞEN

Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye

huseyinemresen@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3973-8163>

Banu Ayten AKIN

Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye

banu.akin@deu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0752-5198>

ÖZET

Bu çalışma, tiyatro ve performans sanatları literatüründe sıklıkla birbirine karıştırılan üç temel kavramın-tek kişilik oyun, tek kişilik performans ve tek kişilik anlatı-kavramsal sınırlarını ve kesişim noktalarını kuramsal bir çerçevede incelemektedir. Araştırmanın amacı, bu terimlerin terminolojide farklılaştığını, çağdaş sahneleme pratiklerinde ise giderek nasıl iç içe geçerek melez bir yapıya dönüştüğünü ortaya koymaktır. Makale, öncelikle tek kişilik oyun biçimini dramatik yapı, metin bağımlılığı, karakterizasyon ve sahneleme unsurları açısından ele alarak klasik tiyatro geleneği içindeki yerini tanımlar. Ardından, 1960'lardan itibaren gelişen tek kişilik performans biçimi; bedensel mevcudiyet, doğaçlama, otobiyografik anlatı ve politik beden temsili bağlamında değerlendirilir. Son olarak, tek kişilik anlatı kavramı, sözlü kültür, hikâye anlatıcılığı ve öz-anlatı geleneğiyle olan bağı üzerinden çözümlenmeye tabi tutulur. Çalışma, bu üç yapının karşılaştırmalı olarak incelendiği tablolarla desteklenmiş; *Krapp'ın Son Bandı*, *Bir Delinin Hatıra Defteri*, *Ben Anadolu*, *The Artist Is Present*, *Fires in the Mirror* ve *Maviydi Bisikletim* gibi örnekler üzerinden kavramsal farklılıklar somutlaştırılmıştır. Elde edilen bulgular, çağdaş tiyatronun giderek melezleşen doğasında bu biçimlerin artık kesin sınırlarla ayrılmadığını; metin, performans ve anlatının birbiriyle kesiştiği hibrit bir sahneleme anlayışının öne çıktığını göstermektedir. Sonuç olarak, “tek kişilik oyun” kavramı, günümüzde hem dramatik hem performatif hem de anlatsal özellikleri kapsayan geniş bir estetik alanı temsil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tek kişilik oyun, tek kişilik performans, tek kişilik anlatı, postdramatik tiyatro, melez sahneleme, oyuncu-anlatıcı ilişkisi

ABSTRACT

This study theoretically examines the conceptual framework and intersections of three key terms that are often conflated in theatre and performance studies: solo play, solo performance, and solo narrative. The primary aim is to clarify their terminological distinctions while exploring how, in contemporary practice, these forms have increasingly merged into a hybrid and interdisciplinary structure. The article first defines the solo play within the context of classical dramatic theatre, focusing on textual dependency, characterization, and staging conventions. It then analyzes the solo performance form that emerged in the 1960s through the lenses of bodily presence, improvisation, autobiographical narration, and political expression. Finally, the concept of solo narrative is discussed in relation to oral storytelling traditions and self-narrative dramaturgies. Comparative tables are provided to highlight

structural and aesthetic differences among these forms, supported by examples such as Krapp's Last Tape, A Madman's Diary, Ben Anadolu, The Artist Is Present, Fires in the Mirror, and Maviydi Bisikletim. The findings reveal that, within the increasingly hybridized landscape of contemporary theatre, the boundaries between text, performance, and narration have become fluid. Thus, the notion of the "solo play" today encompasses a broader aesthetic field that integrates dramatic, performative, and narrative dimensions.

Keywords: solo play, solo performance, solo narrative, postdramatic theatre, hybridity, performer-narrator relationship

1. GİRİŞ

Tiyatro sanatı, insanlık tarihinin en eski anlatı biçimlerinden biri olarak, bireyin kendini ifade etme arzusu ile kolektif toplumsal deneyimi sahnede buluşturan dinamik bir yapıya sahiptir. Bu yapının en yalın ve doğrudan örneklerinden biri olan tek kişilik sahne pratikleri, modern ve postmodern tiyatro anlayışları içinde giderek daha görünür hale gelmiş; anlatıcı ile izleyici arasında doğrudan bir ilişki kurma potansiyeliyle hem dramaturjik hem de estetik açıdan ayrıksı bir konum edinmiştir.

Bu dönüşümün kavramsal düzlemde anlaşılabilmesi için "tek kişilik oyun", "tek kişilik performans" ve "tek kişilik anlatı" başlıklarının ayrı ayrı tanımlanması, ardından bu biçimlerin çağdaş uygulamalardaki birleşim biçimlerinin değerlendirilmesi gerekmektedir. Çağdaş tiyatro, 20. yüzyılın sonlarından itibaren post-dramatik yapılar, öz-anlatılar ve deneyimsel sahneleme biçimleriyle klasik tiyatro anlayışından büyük ölçüde uzaklaşmıştır. Bu dönüşümün en dikkat çekici sonuçlarından biri de tek kişilik sahneleme biçimlerinde görülmektedir. Tek kişilik oyun, tek kişilik performans ve tek kişilik anlatı gibi ayrı disiplinlerden beslenen bu üç yapı, günümüzde birbirine geçerek melez, disiplinlerarası ve biçimsel olarak çoğulcu bir form ortaya çıkarmıştır.

Postdramatik tiyatronun kuramcısı Hans-Thies Lehmann, klasik dramatik yapıların yerini sahne-temelli, gösteri odaklı ve biçimsel olarak parçalı yapıların aldığını belirtir. (Lehmann, 2006). Bu dönüşüm, özellikle tek kişilik biçimlerde daha görünür hâle gelmiştir. Melezlik (*hybridity*) kavramı, kültürel ve biçimsel çoğulluğu bir araya getiren sahneleme stratejileri için önemli bir kuramsal çerçeve sunar (Kershaw, 1999). Tek kişilik anlatı, oyun ve performans biçimlerinin birleştiği sahnelemeler de bu melez yapının tiyatrodaki örneklerindedir. Bu yapılar, artık birbirinden net çizgilerle ayrılamaz hâle gelmiş; ortaya hem dramatik yapıya sahip hem deneyimsel nitelikler taşıyan hem de güçlü anlatı özellikleri barındıran hibrit bir sahneleme biçimi haline gelmiştir. Bennett (1997: 59), bu dönüşümü, "seyirci ile kurulan ilişkinin yalnızca estetik bir bağ değil, aynı zamanda etik ve politik bir yüzleşme alanı" olarak değerlendirmiştir. Çağdaş tek kişilik oyunlar, izleyiciyi edilgen bir alıcı olarak değil, anlatının parçası, hatta tanığı hâline getirir. Bu tür oyunlarda; dramatik kurgu, oyuncunun kişisel anlatısı ve performatif jestler iç içe geçer. Fischer-Lichte (2008: 94), bu dönüşümü "temsil edici bedenin yerine deneyimleyen ve dönüştürücü bedeni" koyan yeni estetik paradigma olarak tanımlar. Artık oyuncu yalnızca bir rolü oynamaz; aynı zamanda kendi anlatısını sahneye taşıyan, seyirciyle aynı 'şimdi'yi paylaşan bir performans öznesidir.

Bu türü tanımlarken yalnızca dramatik yapıdan değil, anlatı biçimlerinden ve performatif deneyimlerden de söz etmek gerekir. Bu yapı, sanatçının hem oyuncu hem anlatıcı hem de sahnede dönüşen bir özne olduğu çok katmanlı bir deneyime dönüşmüştür. Bu nedenle çağdaş tek kişilik oyunlar, bireysel ifade, kolektif hafıza ve estetik deneyimin kesiştiği özel anlatı alanlarıdır. Oyuncu hem karakteri temsil eder hem kendisini ifşa eder hem de toplumsal/siyasal bağlamlarda izleyiciyle doğrudan bir ilişki kurar.

Tek kişilik oyun, hem metin merkezli bir tiyatro formu hem de oyuncunun bedenini, sesini ve anlatısını sahnede doğrudan kullandığı bir anlatım aracıdır. Anlatı, performans ve oyun biçimlerinin çağdaş tek kişilik tiyatro içinde iç içe geçmesi hem sahneleme olanaklarını genişletmiş hem de tiyatronun anlatım biçimlerine dair kavrayışımızı dönüştürmüştür. Bu melez yapılar, bireysel deneyimlerin politik ve estetik temsiline olanak tanırken, tiyatronun yeni anlatı formlarını da şekillendirmektedir. Artık çağdaş tek kişilik oyun, yalnızca sahnedeki bir oyuncunun hikâyesi değil, aynı zamanda belleğin, kimliğin, bedenin ve zamanın sahne üzerindeki çok katmanlı temsili olarak değerlendirilmelidir. Giderek melezleşen çağdaş sahneleme biçimleri içinde, tek kişilik oyun, bireyin topluma ve kendine dair anlatılarını sahneye taşıyan güçlü bir estetik form olarak yaşamaya devam etmektedir.

Bu çalışma, tiyatro ve performans sanatları literatüründe sıklıkla birbiriyle karıştırılan ve “tek kişilik oyun”, “tek kişilik performans” ve “tek kişilik anlatı” kavramlarının kavramsal çerçevesini tartışarak, aralarındaki ayrımlar ve kesişim noktalarını ortaya koymayı ve bu üç biçimin yalnızca terminolojik bir belirsizliğe değil, aynı zamanda çağdaş sahneleme pratiklerinde giderek artan bir melezleşmeye işaret ettiğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Çağdaş “Tek kişilik oyun” kavramı; “monodram, solo oyun, solo performans, monolog dramı, tek kişilik performans, tek kişilik anlatı” gibi dilimizde ve literatürde henüz netleştirilememiş bir kavram karmaşası ve isimlendirme sorunuyla karşı karşıyadır. Bu çalışmada, Özdemir Nutku’nun *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*’nde geçtiği üzere ve de melez bir form olarak aldığı son şeklini de dikkate alarak “tek kişilik oyun” isminin kapsayıcı şekilde kullanılmasına karar verilmiştir.

2. Sahnedeki Tek Oyuncunun Terminolojisi

2.1. Tek Kişilik Oyun

Tiyatro sanatı, tarihi boyunca farklı biçim ve estetik yaklaşımlar içinde evrilmiş; anlatı biçimleri çoğu zaman sahneleme pratiklerine bağlı olarak dönüşmüştür. Bu dönüşümün en dikkat çekici örneklerinden biri, yalnızca bir oyuncunun sahne aldığı “tek kişilik oyun” biçimidir. Tek kişilik oyunlar, bireysel ifade biçimiyle sahne sanatlarının en yalın ama en güçlü türlerinden birini temsil eder.

Özdemir Nutku (2017: 507), *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*’nde “tek kişilik oyun” kavramının Almanca: “*einpersonenstück*”, Fransızca: “*piece a un seul personnage*”, İngilizce: “*monodrama*” şeklinde karşılığını belirttiikten sonra tanımını şu şekilde yapmaktadır: “Tek oyuncu için yazılan sahne yapıtı.” Pavis’in (1998: 217) tiyatro sözlüğünde kullanılmayı seçilen ismiyle “monodrama” ise; “tek bir karakterin canlandırdığı ya da en azından (farklı kişileri oynayan) tek bir oyuncunun oyunudur. Oyun, bir kişinin etrafında kurulu, onun iç motivasyonlarını, öznelliğini ve şiirselliğini ifade eder.”

Tek kişilik oyun, dramatik yapı bakımından klasik tiyatro öğelerini taşıyan, baştan sona bir karakter ya da birden çok karakteri tek bir oyuncunun canlandırdığı, metne dayalı bir tiyatro formudur. Bu tür oyunlar genellikle bir olay örgüsüne, dramatik çatışmaya ve karakter gelişimine sahiptir. Oyuncu, zaman zaman farklı karakterlere bürünerek çok sesli bir anlatım yaratabilir, ancak tüm anlatı tek bir kişinin fiziksel ve sesli varlığıyla sahnelenir. Louis E. Catron’un tanımıyla, tek kişilik oyun, “tek bir oyuncunun sahne üzerinde dramatik bir yapı dahilinde bir ya da daha fazla karakteri canlandırdığı, seyirciyle duygusal ya da düşünsel bir bağ kurmaya yönelik bir tiyatro formudur” (Catron, 2000: 13).

Tek kişilik oyunlar, birçok araştırmacıya göre yalnızca teknik bir tercihi değil, aynı zamanda sanatsal, toplumsal ve kişisel bir ifade biçimini de temsil eder. Catron, bu tür oyunları “karakter yaratımı, anlatı ve duygusal aktarım dahil olmak üzere tüm performans

yükünü tek başına taşıyan oyuncu tarafından sergilenen; genellikle sınırlı sahne donanımıyla sunulan sahneler” olarak tanımlar (Catron, 2000: 3). Bu yapısı itibariyle oyuncunun sahne üzerindeki varlığı, izleyiciyle kurduğu bağ ve dramatik derinlik, oyunun temel dinamikleri hâline gelir.

Göktaş tek kişilik oyunları biçimsel olarak; canlandırmaya dayanan, seyirciyi oyuncu yerine koyan ve anlatıya dayanan oyunlar şeklinde üç sınıfa ayırdıktan sonra, tek kişilik oyun kavramını şu şekilde özetlemiştir:

“Tek kişilik oyunlar, sahnede tek oyuncunun sahne aldığı, gerektiğinde başka kişileri de taklit ettiği; sahne dışında çeşitli kişilerle olduğu kadar seyirciyle de ilişkiye girebildiği, hatta bazı durumlarda seyirciyle kurulan iletişimin temel ilişki biçimi olabildiği, sahnede ise çeşitli şeylerle olduğu kadar kendisiyle de çatışma kurabilecek biçimde davrandığı, ancak bunu yaparken yola çıktığı anlayışların (Dramatik ya da Açık Biçim) kurallarına uyararak; çeşitli kişilikleri peşpeşe canlandırdığı ya da gösterdiği, dram ve tiyatro sanatının gereklilikleri doğrultusunda yukarıda belirtilen ölçütlere aykırı olmaksızın oluşturulmuş oyunlardır” (Göktaş, 1999: 9).

Hischak (2004), bu türü klasik monologlardan ayırmak adına, tek kişilik oyunların yapısal bir bütünlüğe sahip olduğunu; oyuncunun sadece kendi karakterini değil, zaman zaman farklı sesler ve kimlikler aracılığıyla diğer karakterleri de canlandırdığını belirtir. Böylece sahnede tek bir beden bir çok karakteri üstlendiği bir çokseslilik yaratılır. Bu bağlamda tek kişilik oyunlar, anlatı estetiği ve oyunculuk pratiği açısından zengin bir ifade olanağı sunar.

Catron (2000), tek kişilik oyunların cıva gibi yakalanması güç, tek bir tanıma ya da katı sınırlara sığdırılması imkânsız bir tür olduğunu, ancak belirli parametrelerin ortaya konmasının yine de önemli olduğunu vurgular. Ona göre bu özellikler kesin kurallar değil, daha çok bir kılavuz niteliğindedir. Catron, tek kişilik oyunların çok karakterli oyunlarla benzerlikleri ve farklılıklarını şöyle açıklar: Çok karakterli oyunlar gibi, tek kişilik oyunlarda da çatışma oyuna hayat veren unsur olarak öne çıkar; oyunlar geçmişte yaşanmış olayların aktarımından ziyade şimdiki zamanda gerçekleşir; güçlü bir “şimdi” duygusu oyun boyunca korunur ve yalnızca mevcut açmazı doğrudan etkileyen geçmişe göndermeler yapılır. Etkili oyunlar, geleceğe dair sorularla dramatik gerilimi besler ve bir mesajı doğrudan anlatmak yerine eylem, karakterin hedefi, çatışma, diyalog ve yapı aracılığıyla ima eder. Ayrıca her etkili oyun titizlikle kurgulanmış bir başlangıç, gelişme ve sonuç bütünlüğüne sahiptir. Bununla birlikte tek kişilik oyunlar, çok karakterli oyunlardan farklı olarak, konuşmaya mecbur bırakılmış ilginç bir karakter etrafında gelişir; karakter çoğu zaman yalnızca tek başına ortaya koyabileceği kişisel sırları ve inançları sergiler ve kendi geleceği açısından önemli bir keşfe ulaşır. Kısa tek kişilik oyunlar daha sade ve yoğun bir öyküye yaslanırken, tam uzunluktaki tek kişilik oyunlar ise çok karakterli oyunlardaki gibi engeller ve çatışmalar içeren daha gelişkin bir yapıya sahiptir. Bu tür oyunlarda zaman ve mekân geçişleri dil ve eylem aracılığıyla yaratıcı biçimlerde gerçekleştirilir; sahnede yalnızca bir oyuncu vardır, ancak bu oyuncu diğer karakterleri de canlandırabilir ya da onların varlığını ima edebilir. Dil çoğunlukla ön plandadır, imgesel ve şiirsel anlatımla derinleştirilir ve metindeki her kelime karakterin gelişimine hizmet edecek şekilde titizlikle seçilir. Oyuncular sesin hız, perde, yükseklik ve tınısında çeşitlilikler yaratarak monotonluğu önler, yönetmenler ise tempo ve ton değişimleriyle tiyatral yoğunluğu sürdürür. Ayrıca tek kişilik oyunlar, özellikle kısa olanlar, çoğunlukla çok az dekorla ya da hiç dekor kullanılmadan, sınırlı sayıda eşya ya da teknik prodüksiyon unsuru ile sahnelenir (Catron, 2000).

Dramaturjik açıdan tek kişilik oyunlarda sıkça başvurulan bir diğer özellik de metatiyatrosallıktır. Oyuncu çoğu zaman seyircinin varlığının farkındadır ve oyun bu farkındalığı dramatik bir unsur olarak kullanır.

Tek kişilik oyunların, tüm bunlar düşünüldüğünde temel özellikleri şu şekilde belirlenebilir:

1. *Tek oyuncu merkezli dramatik yapı:* Oyun, tüm anlatım ve temsil yükünü tek bir oyuncunun üstlendiği; olay örgüsü, çatışma ve karakter gelişiminin bu oyuncu aracılığıyla inşa edildiği bir biçime sahiptir.
2. *Minimalist sahneleme ve yoğun mevcudiyet:* Sınırlı dekor, eşya ve teknik donanım kullanımıyla oyuncunun bedeni, sesi ve varlığı ön plana çıkar; teatral etki, oyuncunun sahnedeki mevcudiyetinden doğar.
3. *Çok karakterli ve çok sesli anlatım:* Oyuncu, farklı ses, beden ve jest kullanımlarıyla birden fazla karakteri ya da benliği temsil eder; bu durum, tek beden aracılığıyla sahnede bir “çokseslilik” yaratır.
4. *Metatiyatrosal farkındalık ve seyirciyle ilişki:* Oyuncu, seyircinin varlığının bilincindedir; zaman zaman bu farkındalığı dramatik bir unsur olarak kullanır ve seyirciyi gözlemci, tanık ya da doğrudan muhatap konumuna yerleştirir.
5. *Dilin ve anlatının şiirselliği:* Metin, dramatik eylemi destekleyen yoğun bir dil yapısına sahiptir; sözcükler, ses varyasyonları ve imgeler karakterin içsel dünyasını açığa çıkarır.
6. *Kişisel ve varoluşsal temalarla derinleşme:* Tek kişilik oyunlar, çoğunlukla karakterin iç dünyasına, sırlarına, inançlarına ve kendi geleceğine dair sorgulamalara odaklanır; bireyin içsel çatışması dramatik merkeze yerleşir.

Tek kişilik oyunların biçimsel ve anlatımsal özellikleri, farklı dönem ve kültürlerde üretilmiş pek çok yapının temelini oluşturur. Bu bağlamda dünya tiyatrosundan Samuel Beckett’in *Krapp’s Last Tape* (1958), Anton Çehov’un *Tütünün Zararları Üzerine* (1903) ve Willy Russell’in *Shirley Valentine* (1986) oyunları ile Türk tiyatrosundan Genco Erkal ve Erdal Beşikçioğlu’nun yorumladığı *Bir Delinin Hatıra Defteri* (Gogol, 1835), Güngör Dilmen’in *Ben Anadolu* (1971) ve Ferhan Şensoy’un *Ferhangi Şeyler* (1987) oyunları, tek kişilik oyun türünün karakteristik özelliklerini en güçlü biçimde yansıtan örnekler arasında yer alır.

Metin odaklı bir ayırım yapıldığında tek kişilik oyunlardan söz etmek gerekir. Samuel Beckett’in *Krapp’in Son Bandı* adlı oyunu, tek oyuncunun merkezinde şekillenen dramatik bir yapıya sahiptir. Oyun boyunca sahnede yalnızca yaşlı Krapp vardır; geçmişte kaydettiği ses bantlarıyla diyaloga girerek kendi geçmiş benliğiyle hesaplaşır. Bu yapı, tek kişilik oyunun özünde yer alan “tek karakterli dramatik çatışma” ilkesini açık biçimde taşır. Beckett’in minimalist sahne düzeni, yalnızca bir masa, teyp ve sandıktan ibarettir. Oyunun dramatik etkisi, bu sade atmosferde oyuncunun bedensel mevcudiyetinden doğar. Krapp’in banttaki sesi ile sahnedeki varlığı arasında kurulan gerilim, sahnede çok sesli bir anlatı oluşturur. Sessizliklerin, duraklamaların ve tekrarlanan kelimelerin oluşturduğu ritmik dil, Beckett’in şiirselliğini yansıtır. Karakterin kendi geçmişiyle yüzleşmesi, zaman, bellek ve varoluş temaları üzerinden derinleşir (Beckett, 1958; Esslin, 1961; Lehmann, 2006).

Anton Çehov’un *Tütünün Zararları Üzerine* adlı oyunu, görünüşte mizahi bir konferans biçiminde sunulsa da özünde bireyin bastırılmış duygularının trajikomik bir portresidir. Sahnedeki karakter Nyukhin, tek başına bir konferans verirken, konuşma ilerledikçe konudan sapar ve kendi yaşamındaki hayal kırıklıklarını itiraf etmeye başlar.

Çehov, minimalist bir sahne düzeni kullanarak tüm dramatik yükü oyuncuya aktarır. Oyuncu, görünmeyen eşi, kızları ve çevresini taklit ederek çok sesli bir atmosfer yaratır. “Konferans” formu sayesinde seyirci doğrudan muhatap haline gelir; bu durum oyunun metatiyatrosal boyutunu güçlendirir. Dilin şiirselliği, karakterin bastırılmış öfkesini ve ironik varoluşunu aynı anda görünür kılar (Çehov, 2002; Pavis, 1998).

Willy Russell’ın *Shirley Valentine* oyununda, ev kadını Shirley’nin içsel dönüşüm hikayesi tek bir karakter üzerinden anlatılır. Oyun, dramatik açıdan klasik bir üçlü yapı izler: Shirley’nin sıkışmış yaşamı, farkındalığa ulaşması ve özgürleşmesi. Minimal bir sahne olan mutfak, oyuncunun bedensel varlığıyla dönüştürülür. Shirley’nin seyirciyle kurduğu doğrudan ilişki, türün belirleyici unsuru olan “dördüncü duvarın yıkılması”nı temsil eder. Günlük konuşma dilindeki mizahi ritim, karakterin iç dünyasındaki çelişkileri yansıtırken, kadın kimliği ve özgürleşme temaları oyuna varoluşsal bir derinlik kazandırır (Russell, 1986; Catron, 2000).

Türk tiyatrosunda Genco Erkal ve Erdal Beşikçioğlu’nun farklı yorumlarıyla sahneledikleri *Bir Delinin Hatıra Defteri* (Gogol, 1835), tek kişilik oyun biçiminin Türkiye’deki en güçlü örneklerinden biridir. Gogol’un metni, Poprişçin’in deliliğe iniş sürecini, tek beden taşıdığı yoğun dramatik çizgi üzerinden anlatır. Sahne son derece sadedir; birkaç eşya, masa ve defter dışında hiçbir unsur bulunmaz. Oyuncu, Poprişçin’in zihinsel çözülmesini ses, beden ve tempo değişimleriyle görünür kılar. Bu oyun, seyirciyi karakterin iç dünyasının tanımasına dönüştürürken, dildeki parçalanma ve ritmik kırılmalar karakterin delirme sürecini yansıtır. Gerek Erkal’ın klasik yorumu gerek Beşikçioğlu’nun çağdaş uyarlaması, tek kişilik oyunun hem psikolojik hem estetik yoğunluğunu örnekler (Catron, 2000; Lehmann, 2006).

Güngör Dilmen’in *Ben Anadolu* adlı oyunu, yerli tiyatrodaki tarihsel ve mitolojik temaları tek bir kadın karakterin bedeninde birleştiren önemli bir yapıdır. Oyuncu, Kibele’den Nene Hatun’a kadar pek çok kadın figürü canlandırarak tek bedende çoğul bir kimlik yaratır. Sahnelemedeki sadelik, anlatının şiirselliğini ve ritmini öne çıkarır. Oyuncunun sesi ve bedeni, zamanın ve kimliğin dönüşümünü sahnede somutlaştırır. Oyun, bireysel ve kolektif belleği bir arada işlerken, tek kişilik biçimin şiirsel gücünü tarihsel bir bağlamda yansıtır (Dilmen, 1971).

Ferhan Şensoy’un *Ferhangi Şeyler* adlı oyunu, Türkiye’de tek kişilik oyun türünün en uzun soluklu örneklerinden biridir. Şensoy, minimal bir sahne düzeninde mikrofon ve birkaç nesne dışında hiçbir dekor kullanmadan, toplumsal tipleri, karakterleri ve olayları taklit ederek sahnede çok sesli bir anlatı kurar. Seyirciyle doğrudan iletişim kurduğu bu yapı, metatiyatral bir etki yaratır. Oyunun dili, hiciv, kelime oyunları ve ironiyle örülmüş; konuşma dilinden retorik bir ritme dönüşmüştür. Şensoy’un sahne üzerindeki varlığı, seyirciyle sürekli etkileşim halinde olan bir performatif mevcudiyet yaratır (Şensoy, 1987).

Bu örneklerin tümü, tek kişilik oyun türünün ayırt edici biçimsel ve anlatımsal özelliklerini paylaşır. Her biri, tek oyuncunun dramatik merkezi oluşturduğu, minimalist sahne düzenine sahip olduğu, çok sesliliği bedensel ve dilsel dönüşümlerle sağladığı yapılardır. Seyirciyle kurulan doğrudan ilişki, dilin şiirselliği ve kişisel ya da varoluşsal temaların ön planda oluşu bu oyunları tek kişilik türün özgün örnekleri haline getirir. Dünya ve Türk tiyatrosundan bu örnekler, türün tarihsel evrimi boyunca oyuncunun sahnedeki “tek ama çoklu” varlığının sürekliliğini ortaya koymaktadır.

Tek kişilik oyun, hem metin merkezli bir tiyatro formu hem de oyuncunun bedenini, sesini ve anlatısını sahnede en doğrudan biçimde kullandığı bir anlatım aracıdır. Kuramsal olarak dramatik yapıya bağlı, uygulamada ise anlatı ve performansla kesişen bu tür, tiyatro sanatı içinde hem estetik hem de politik bir ifade aracı olarak öne çıkmaktadır. Giderek

melezleşen çağdaş sahneleme biçimleri içinde, tek kişilik oyun, bireyin topluma ve kendine dair anlatılarını sahneye taşıyan güçlü bir estetik form olarak yaşamaya devam etmektedir.

2.2. Tek Kişilik Performans

Tiyatro sanatında bireysel anlatım biçimleri, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sahne sanatlarının dönüşümünü etkileyen önemli yapılardan biri hâline gelmiştir. Bu bağlamda “tek kişilik performans”, performans kuramı içinde değerlendirildiğinde yalnızca bir oyuncunun sahne aldığı yapılarla sınırlı kalmayan; kimlik, beden, hafıza, toplumsal cinsiyet ve politik söylemler gibi çeşitli boyutlarda işlev gören çok katmanlı bir ifade biçimidir.

Performans, yalnızca sanatsal üretim değil; aynı zamanda kültürel, toplumsal ve bireysel eylemlerin ifadesi olarak da tanımlanır (Schechner, 2006: 28). Bu bağlamda performans, “herhangi bir olayın, davranışın ya da eylemin, izleyen biri ya da birileri için, belirli bir zaman ve mekânda, estetik veya sembolik anlamla sunulması” (Schechner, 2006: 22-23) biçiminde ele alınabilir. Tek kişilik performanslar da bu geniş çerçeve içinde, özellikle 1960’lardan sonra ortaya çıkan deneysel ve alternatif sahneleme biçimleriyle şekillenmiştir.

Bu tür performanslar, öznel deneyimlere, bedensel hafızaya, politik ya da toplumsal meselelerin kişisel yorumuna odaklanabilir. Heddon (2008: 7), bu türü “sanatçının kendi bedenini, kimliğini ve deneyimlerini merkeze aldığı; doğrudanlık, samimiyet ve kimlik ifşası üzerine kurulu, sıklıkla feminist, queer ya da politik bir anlatı formu” olarak tanımlar. Bu biçim, dramatik yapıdan ziyade, anlatıcının kimliği, anlatı anı ve izleyiciyle kurulan etkileşim üzerinden şekillenir. Bu tür performanslar genellikle önceden yazılmış bir dramatik metne dayanmaz; doğaçlama, otobiyografi, beden dili ve ses gibi unsurlar öne çıkar.

Tek kişilik performanslar aynı zamanda *sözlü kültür* ile *modern dramatik yapının* kesişiminde yer alır. Fischer-Lichte, tek kişilik performansları “eşiksel” (liminal) olarak nitelendirir ve bu türün, anlatı ile doğrudan hitap, kurmaca ile gerçeklik, oyuncu ile anlatıcı kimliği arasında geçişkenlik taşıdığını vurgular (Fischer-Lichte, 2008: 88). Bu geçişken yapı, tek kişilik performansları yalnızca tiyatral bir form olarak değil; aynı zamanda otobiyografik, tarihsel, siyasal ve mitolojik anlatımın da sahne üzerindeki temsili hâline getirir.

Bennett (1997) ise tek kişilik performansların izleyiciyle kurduğu ilişkinin geleneksel tiyatro formlarından farklılaştığını ileri sürer. Ona göre, oyuncunun doğrudan seyirciye hitap ettiği ve bu etkileşimin anlatının bir parçası hâline geldiği durumlarda işbirlikçi bir içtenlik oluşur; oluşan bu içtenlik durumuyla seyir deneyimi ise daha kişisel ve yoğun hale gelir. Bu ilişki biçimi, tek kişilik performansların toplumsal ya da bireysel meseleleri güçlü bir biçimde seyirciye aktarmasını sağlar.

Bu tür, tiyatroyu da etkileyecek ve post-dramatik içinde kendine bir yer açacaktır. Hans-Thies Lehmann’ın (2006) belirttiği gibi, post-dramatik tiyatrodaki metin artık merkezî bir öge değildir; sahnedeki varoluş, performatif an ve doğrudanlık öne çıkar. Tek kişilik performanslarda anlatı parçalanabilir, kronoloji bozulabilir, oyuncu kimliğini koruyabilir veya kimliğini oyun içinde dönüştürebilir.

Tek kişilik performans türü, 1960’lardan itibaren performans sanatının ortaya çıkışıyla şekillenmiş; bedenin, zamanın ve mekânın ön plana çıktığı deneysel yaklaşımlarla tanımlanmıştır. Bu tür, çoğu zaman tiyatro sahnesinden çıkarak galeri, sokak ya da müze gibi mekânlara taşınmış; sanatçının doğrudan varlığı ve bedeniyle izleyiciye seslendiği bir anlatım formuna dönüşmüştür.

Tek kişilik performanslar ise aşağıdaki özelliklerle öne çıkar:

1. Bedenin Merkeziliği: Performansçının bedeni, anlatının hem taşıyıcısı hem de üreticisidir.
2. Metne Bağımsızlık: Çoğu zaman yazılı bir metne dayanmaz; doğaçlamaya, mekâna özgü üretime veya performansçının kişisel anlatılarına dayanır.
3. Otobiyografik ve Politik Temalar: Performansın içeriği genellikle bireyin yaşantısı, toplumsal kimliği ve politik görüşleriyle ilintilidir.
4. Disiplinlerarası Yapı: Dans, video, şiir, müzik gibi farklı sanat disiplinleriyle iç içe geçebilir.
5. Eylem Odaklılık: Anlatıdan çok eylem, deneyim ve etkileşim ön plandadır. Seyirciyle sınırlar sık sık kırılır.

Tiyatro literatüründe sıklıkla birbirine karıştırılan, günümüzde ise aralarındaki sınırların gitgide belirsizleştiği, iç içe geçtiği “tek kişilik oyun” (one-person play) ile “tek kişilik performans” (solo performance) kavramları, benzer biçimsel özellikler taşıyıcılar da içerik, amaç ve sahneleme biçimleri açısından önemli ayrımlar barındırır. Bu ayrımın belirginleştirilmesi, dramaturjik analizlerde ve tiyatro kuramı çerçevesinde türlerin sınırlarının netleştirilmesi bakımından önemlidir.

Tek kişilik oyun, yapılandırılmış bir dramatik metne dayanan, başı, gelişme bölümü ve sonucu olan, dramatik çatısı diegesis odaklı olsa da mimesisten vazgeçmeyen baş-orta-son ve bir olay dizisi gelişimi içeren bir türdür. Bu türde sahne üzerinde yalnızca bir oyuncu yer alır, ancak oyuncu birden fazla karakteri canlandırabilir, anlatıcı rolünü üstlenebilir ya da yalnızca tek bir karaktere odaklanabilir. Catron (2000: 5), tek kişilik tiyatro oyununu “yazılı bir metne dayanan, dramatik yapısı belirgin, olay örgüsü içinde karakterlerin ya da anlatı unsurlarının tek bir oyuncu tarafından sergilendiği bir tiyatro formu” olarak tanımlar. Bu yapı, geleneksel tiyatro biçimleriyle güçlü bir bağ kurar; karakterizasyon, dramatik gerilim, sahneleme unsurları ve estetik bütünlük bu türün temel özelliklerindedir (Catron, 2000). Öte yandan tek kişilik performans, daha geniş bir yelpazeye sahip, tiyatro dışı anlatım biçimlerinden beslenebilen, performans sanatları, beden sanatı, anlatı sanatı, şiirsel sunum ya da doğaçlama gibi farklı disiplinleri içerebilen bir formdur. Tek kişilik performanslar çoğu zaman metinden bağımsız, doğaçlamaya açık, kişisel anlatılarla şekillenen ve seyirciyle kurulan ilişkinin temel belirleyici olduğu deneyimsel sahnelemelerdir. Carlson (2004: 163), tek kişilik performansı “bir kişinin kendi bedenini, kimliğini ya da anlatısını sahne üzerinde bir sanat yapıtına dönüştürdüğü, zaman zaman performans sanatı, zaman zaman tiyatro, zaman zaman ise aktivizmle iç içe geçmiş melez bir form” olarak tanımlar. Bu iki biçim arasındaki temel farklardan biri, metne ve dramatik yapıya olan bağlılıktır. Tek kişilik oyunlar çoğunlukla yazılı bir metne dayansa da tek kişilik performanslar doğaçlama, deneyimsel ve anlık üretim süreçlerine açıktır. Bir diğer fark, temsil ile sunum arasındaki ayrımda yatar. Tek kişilik tiyatro oyununda oyuncu, bir ya da birden çok karakteri temsil eder; bir kurmaca dünyayı sahneler. Buna karşılık tek kişilik performansta sanatçı çoğu zaman kendini oynar ya da kimliksel bir ifşada bulunur; bu nedenle performansın sınırları sanatçı ve sahne arasında daha geçirgendir. Fischer-Lichte (2008: 89), bu durumu “estetik mesafeyle doğrudan deneyim arasında salınan performatif bir yapı” olarak açıklar.

Tek kişilik performansların, belirlenmeye çalışılan ayırt edici özelliklerini dikkate alarak bazı örnekler vermek gerekirse, ilk olarak Marina Abramović’in *The Artist Is Present* (2010) çalışması, tek kişilik performansta “bedenin merkeziliği” ilkesini paradigmatic düzeyde kurar: Sanatçı, günlerce, saatlerce konuşmadan bir masada oturarak her seferinde tek bir izleyiciyle göz teması kurar; anlatı sözcüklerden değil, mevcudiyetin çıplak bedensel yoğunluğundan doğar (Abramović, 2010). Yapıt yazılı bir metne değil, katı bir süre, mekân

ve kurala dayalı canlı bir skora yaslanır; bu yönüyle metne bağımsız ve eylem odaklıdır. Deneyimin anlamı, izleyiciyle kurulan karşı-bakışta açılır; sınırlar ritüel bir sessizlik içinde kırılır ve izleyici, sahneye alınan bir “tanık/ortak”a dönüşür. Müze mekânı, ışık ve sessizlik, performansın disiplinlerarası algı çerçevesini (görsel sanat-tiyatro-rite) tamamlar. Dolayısıyla Abramović’in işi, tek kişilik performansın “oyun”dan ayrılan ama “tek kişilik sahne pratiği” şemsiyesi altında yer alan kurucu bir örneğidir.

Bobby Baker’ın *Drawing on a Mother’s Experience* (1988) performansı, tek kişilik formun otobiyografik ve politik damarını görünür kılar: Sanatçı gündelik ev-içi eylemleri (yemek, temizlik, resim yapma) sahne malzemesine dönüştürerek “annelik deneyimini” hem kişisel hem feminist bir çerçevede bedenler (Baker, 1988). Burada beden anlatının hem taşıyıcısı hem üreticisidir; jest, ses ve ritim, yazılı bir metnin yerine geçer. Performans, metne bağımlı olmayan, doğaçlamaya ve mekânın pratiklerine açık bir yapı gösterir; aynı anda video/projeksiyon, nesne, ses ve konuşma kullanımıyla disiplinlerarası bir kolaj oluşturur. En önemlisi, işin politikası, “anneliğin görünmez emeği”ni bir eylem olarak sahneye taşımasında yatar: anlatıdan çok yapma hâli esastır; seyirciyle sınırlar, davet ve mizahla yumuşatılarak kırılır. Böylece Baker’ın işi, tek kişilik performansın hem öz-yaşam hem sosyal eleştiri ekseninde nasıl yoğunlaşabildiğinin kalıcı bir örneği olur.

Şükran Moral’in *Hamam* (1997) performansı, tek kişilik formun politik beden estetiğini radikalleştirir. Sanatçı, erkeklere ait bir hamam mekânına kendi bedenini yerleştirerek kamusal/özel, erk/mahrem, bakış/karşı-bakış ikiliklerini bedenle test eder; böylece performansın “metne bağımsız, mekâna özgü” doğası netleşir (Moral, 1997). Burada sözlü bir anlatının yerini mekânın hafızası ve sanatçının mevcudiyet eylemi alır; tekil beden, ataerki normları ihlâl eden bir politik söyleme dönüşür. Video-fotoğraf belgelemesi ve mekânsal kompozisyonla iş disiplinlerarası bir dile açılır; izleyici ile sanatçı arasındaki sınır, hamamın dolaşıma açık yapısı içinde deneyimsel etkileşime evrilir. Bu doğrudan eylem, metne dayalı değildir; bedenin kendisi söylemin taşıyıcısı hâline gelir. Performansın estetik yapısı, Richard Schechner’in (2006) tanımladığı “eylem olarak performans” anlayışıyla örtüşür. Türkiye’de performans sanatını politik bir söylem düzeyine taşıyan öncü bir örnektir; tek kişilik performansın feminist yönünü temsil eder. Hamam, tek kişilik performansın neden “tek kişilik oyun” başlığı altındaki geniş tek kişilik sahne geleneğiyle birlikte anılabileceğini de açıklar: dramaturjik gerilim, metinle değil, tek bedenin risk ve mevcudiyetiyle kurulur.

Nezaket Ekici’nin *Emotion in Motion* (2002) başlıklı çalışması/silsilesi, tek kişilik performansta duygunun eylem olarak icrası fikrini merkezileştirir. Ekici, çeşitli bağlamlarda bedeni belirli süre-kural dizgelerine yerleştirerek duygu üretimini hareketin kendisine bağlar; bu, “eylem odaklılık” ilkesinin örnek modelidir (Ekici, 2002). Performans çoğu kez yazılı metne ihtiyaç duymaz; koreografik tekrar, ritim ve mekânla kurulan ilişki, yapıtın anlamını üretir. Video/projeksiyon, ses, ışık ve kimi zaman şiirsel metin kırıntıları ile iş disiplinlerarası bir sahneleme mantığına kavuşur. Ekici’nin öznel deneyimi-göç, kültürlerarası geçiş, kadın bedeni-performansı otobiyografik ve politik bir bağlama yerleştirir; izleyici ise kimi versiyonlarda sürecin akışına tanık ya da katılımcı olur. Bu nedenle *Emotion in Motion*, tek kişilik performansın “beden = anlatı” eşitliğini berraklaştırır. Bu dört yapıt, farklı estetik stratejiler benimsemelerine rağmen tek kişilik performansların ortak paydasında buluşur: Beden, anlatının hem malzemesi hem yöntemi hâline gelir; metne bağımlılık azalır, doğaçlama/kurallı skor ve mekâna özgülük belirleyici olur; içerik otobiyografik izler, toplumsal/cinsiyet politik oklar taşır; üretim disiplinlerarası bir kolaj olarak örgütlenir; anlam, “hikâye anlatmak”tan çok eylemi yaşatmak ve seyirciyle sınırı bozmak üzerinden kurulur. Bu nitelikler, söz konusu çalışmaların her birini, “tek kişilik oyun/tek kişilik gösterim” şemsiyesi altında-özellikle tek kişilik performans kategorisinde-örnek gösterilebilir kılar.

Sonuç olarak, her iki tür de tek bir bedenden ve ses kaynağından doğmalarına karşın, tek kişilik oyun daha yapılandırılmış, kurmaca ve dramatik bir forma sahipken; tek kişilik performans, daha çok deneyimsel, doğrudan, kimlik temelli ve sıklıkla disiplinlerarası bir anlatım formudur. Bu farkların anlaşılması, özellikle çağdaş sahneleme pratiklerinin analizinde, türler arası ayrışmaları ve birleşmeleri doğru kavrayabilmek açısından önemlidir. “Tek kişilik oyun” ile “Tek kişilik performans” arasındaki farklar aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 1. “Tek Kişilik Oyun” ile “Tek Kişilik Performans” Arasındaki Farklar

Kriter	Tek Kişilik Oyun (One-Person Play / Monodrama)	Tek Kişilik Performans (Solo Performance)
Metin Bağımlılığı	Yazılı, dramatik bir metne dayanır. Başlangıç, gelişme ve sonuç yapısı bulunur.	Çoğu zaman metinsizdir veya doğaçlama/ anlık üretime dayanır.
Dramatik Yapı	Aristotelesçi dramatik çatıyı izler; olay örgüsü, çatışma ve karakter gelişimi önemlidir.	Post-dramatik yapıya yakın; kronoloji parçalanabilir, anlatı kopuk ve deneyimsel olabilir.
Oyuncunun Konumu	Oyuncu, bir ya da birden fazla karakteri temsil eder; kurmaca bir dünyayı sahneler.	Sanatçı çoğu zaman kendi kimliğini, bedenini veya deneyimlerini ifşa eder; temsil yerine “sunum” ön plandadır.
Anlatı/ İçerik	Kurmaca öykü, dramatik çatışma, bireysel ya da toplumsal meselelerin karakter üzerinden anlatımı.	Otobiyografik, politik, feminist, queer ya da toplumsal kimlik temelli anlatılar.
Seyirciyle İlişki	Seyirci çoğunlukla tanık/izleyici konumundadır; bazen doğrudan iletişim kurulsa da dramatik illüzyon korunur.	Seyirciyle sınırlar sık sık kırılır; doğrudan, samimi ve işbirlikçi bir etkileşim kurulabilir.
Sahneleme/ Mekân	Tiyatro sahnesinde, sınırlı dekor veya minimal teknik donanımla sahnelenir.	Galeri, sokak, müze gibi tiyatro dışı mekânlarda da gerçekleştirilebilir; mekâna özgü (site-specific) olabilir.
Odak	Karakterizasyon, dramatik gerilim ve sahneleme estetiği.	Bedenin merkeziliği, kimlik, hafıza, toplumsal ve politik ifade.
Kuramsal Çerçeve	Dramatik tiyatro kuramlarıyla açıklanır.	Performans çalışmaları ve post-dramatik tiyatro kuramıyla açıklanır.

2.3. Tek Kişilik Anlatı

Modern tiyatronun ve performans sanatlarının dönüşen yapısı içerisinde “tek kişilik anlatı”, hem sahneleme biçimi hem de dramaturjik yapı açısından giderek daha fazla önem kazanan bir ifade biçimi hâline gelmiştir. Bu kavram, anlatının bir kişi tarafından üretildiği, aktarıldığı ve yapılandırıldığı sahne pratiklerini tanımlar; ancak bunu yalnızca dramatik ya da performatif bağlamlarda değil, aynı zamanda *öz-anlatı*, *sözlü tarih*, *belgesel tiyatro*, *hafıza tiyatrosu* gibi disiplinlerarası bağlamlarda da gerçekleştirir.

Tek kişilik anlatı, genellikle bireyin yaşam deneyimlerine, tarihsel bir karaktere, toplumsal bir olayın tanıklığına ya da kurmaca bir anlatıya dayanan, sahnede yalnızca bir anlatıcının bulunduğu sözlü anlatım biçimidir. Tek kişilik anlatı hem tiyatronun hem de sözlü halk anlatıcılığı geleneğinin kesişim noktasında yer alır ve anlatıcı kimliğinin ön planda olduğu, genellikle doğrudan seyirciye hitap eden, bireysel bir öyküleme biçimine dayalı sahneleme türüdür. Bu anlatılar çoğu zaman biyografik ya da otobiyografik temellidir; oyuncu ya kendi yaşam öyküsünü ya da başka bir kişinin yaşamını anlatı yoluyla aktarır. Tek kişilik anlatı, monolog formuyla örtüşse de çoğu zaman dramatik çatışmadan ziyade anlatı sürekliliği ve samimi iletişim ön plana çıkar. Bu tür yapıtlar, “hikâye anlatıcılığı” (storytelling) geleneğine dayanır, performatif bir anlatım dili kullanır ve özellikle 20. yüzyıl ortalarından itibaren

otobiyografik tiyatro, belgesel tiyatro ve hikâye anlatıcılığı geleneğiyle iç içe gelişmiştir. Anlatıcı, seyirciyle doğrudan göz teması kurar, mekânsal sınırları ihlal eder ve zaman zaman izleyiciyle interaktif ilişkiler geliştirebilir.

Riessman (2008: 6), anlatı kavramını “benliğin ve kimliğin sahnelenmesi” olarak tanımlamakta ve bireyin yaşantılarını anlamlandırmasında en temel araçlardan biri olarak değerlendirmektedir (Riessman, 2008). Tek kişilik anlatılar ise, yalnızca tiyatro salonlarıyla sınırlı kalmayıp müzeler, eğitim kurumları ya da kamusal açık alanlar gibi tiyatro dışı toplumsal mekânlarda da icra edilebilen bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmaktadır.

Heddon (2008: 27-28), tek kişilik anlatıyı tanımlarken, “bir anlatıcının sahnede hem anlatıcı hem de deneyimleyici olarak yer aldığı, hikâyeyi çoğunlukla birinci tekil şahısla aktardığı, zamansal geçişleri ve anlatı pozisyonlarını kendi bedeni ve sesiyle yönettiği sahne biçimidir” ifadelerini kullanır. Bu anlatım biçimi klasik tiyatro yapısının “olay zinciri” ya da “karakter çatışması” gibi unsurlarından çok, anlatıcının sahnedeki varlığı ve sözlü aktarım gücü üzerine kuruludur. Czachur’a (2017) göre tek kişilik anlatı, “tekil anlatıcı merkezli bir yapı” olarak, yalnızca hikâyenin temsiline değil, aynı zamanda anlatım sürecine, belleğin işleyişine ve anlatıcının inşasına odaklanmaktadır. Bu bağlamda, tek kişilik anlatı hem metinsel düzeyde hem de sahneleme boyutunda anlatı kuramlarının tiyatro sanatına uyarlanmış bir biçimi olarak değerlendirilebilir. Lehmann, post-dramatik tiyatro döneminde anlatının tekrar incelenen ve üzerinde düşünülen bir kavram olduğunu, kaybolan anlatının, tiyatrodaki tekrar yerini bulduğunu belirtmiştir. Çağın değişen sosyal ve kültürel yapısına göre uygulama koşulu farklı olsa da sahnelerin, anlatımın mekânı haline dönüştüğü görülmektedir. (Lehmann, 2006).

Çoğunlukla otobiyografik ya da tanıklık temelli olan bu yapı, anlatıcının deneyim, hafıza ve kimliğini sahneye taşıyarak, seyirciyle kurduğu kişisel ilişkiyi merkeze alır. Kimi zaman belgesel yakın, kimi zamansa performatif öğelerle biçimlenmiş bu anlatılar, özellikle feminist, queer ya da postkolonyal anlatılarla ilişkilendirilmiştir (Phelan, 1993).

Tek kişilik anlatıların özelliklerini sıralamaya çalışırsak:

- Anlatıcı Merkezlidir: Anlatı, sahnedeki kişinin bilinci ve bakış açısı ile şekillenir. Genellikle birinci ağızdan, doğrudan seyirciye hitap ederek aktarılır. Anlatıcı, karaktere dönüşmeden kendi sesini kullanır. Bir karakterin başka karakterlerle çatışmasından çok, anlatıcının içsel yolculuğu, hafızası ve deneyimi ön plandadır.
- Zamansal Geçişler Esnektir: Hikâye kronolojik olmak zorunda değildir; anılar, iç monologlar, zaman atlamaları metin içinde organik bir şekilde yer alır.
- Otobiyografi ile Sıkı İlişkilidir: Anlatı çoğu zaman anlatıcının kişisel yaşamından ya da kimliksel deneyimlerinden beslenir.
- Hikâye Kurgusu ile Performans Dengededir: Performans unsurları bulunmakla birlikte temel yapı dramatik aksiyondan çok, anlatıya ve dile dayanır.
- Sözlü Kültürle Bağlantılıdır: Anlatı geleneği, hikâye anlatıcılığı ve meddahlık gibi sözlü kültür biçimlerinden etkilenir.
- Sahne tasarımı minimaldir. Mekânsal çeşitlilik, anlatıcının sözü ve bedeniyle yaratılır.

Örnek vermek gerekirse, Dinçer Sümer’in *Maviydi Bisikletim*’i, anlatıyı sahnedeki kişinin bilinci ve bakış açısından kuran -dolayısıyla anlatıcı merkezli- yerli bir örnek olarak öne çıkar. Sümer, sahnede bir “hikâye anlatıcısı” olarak doğrudan seyirciye hitap eder; anlatıcı çoğu zaman karaktere tam dönüşmeden kendi sesini sürdürür ve çatışmayı olay örgüsünden ziyade içsel bir yolculuk olarak kurar (Sümer, 1985). Zaman çizgisi kronolojik olmak zorunda değildir: çocukluktan bugüne uzanan anılar ve zihinsel sıçramalar organik biçimde iç içe geçer. Metin belirgin biçimde otobiyografik izler taşır; kişisel belleğin toplumsal belleğe eklenmesi oyunun duygusal eksenini belirler. Sahne üzerinde

performans unsurları (ritim, ses, jest) bulunsa da omurga dile ve anlatıya dayanır; bu yönüyle meddah geleneğini çağrıştıran sözlü kültür kaynaklarıyla doğrudan akrabalık kurar. Sahne tasarımı ise belirgin biçimde minimaldir; farklı mekân ve zamanlar, anlatıcının sözü ve bedeniyle üretilir. Bu toplam, *Maviydi Bisikletim*'i, tek kişilik sahnede anlatı merkezini güçlendiren model bir “tek kişilik anlatı oyunu” konumuna taşır (Sümer, 1985).

Anna Deavere Smith'in *Fires in the Mirror*'ı, verbatim tekniğiyle (görüşmelerden birebir alıntılar) kurulan, ancak sahnede tek bir beden üzerinden icra edilen çok sesli bir anlatı yapısıdır (Smith, 1993). Smith, sahnede anlatıcı/araştırmacı kimliğiyle konuşur; karaktere dönüşse bile her sahnede “aktarının” farkındalığını korur-bu, tek kişilik anlatının anlatıcı merkezli doğasına uygundur. Metin, 1991 Crown Heights olaylarına ilişkin farklı tanıklıkları art arda getirirken zamansal sıralamayı kronolojiye mahkûm etmez; tematik süreklilik ve ritim ön plandadır. Çalışma, sanatçının kendi konumu ve bakışı üzerinden otobiyografik/politik bir etik alan üretir; kişisel tanıklık ile toplumsal kimlik tartışmaları aynı sahnede buluşur. Performans araçları (beden, ses, tempoda mikro varyasyonlar) güçlüdür; yine de merkez anlatı ve söylemdir. Dekor ve donanım minimaldir; mekânsal çeşitlilik, anlatıcının dilsel ve bedensel dönüşümleriyle sahnede inşa edilir. Bu nedenlerle *Fires in the Mirror*, tek kişilik anlatının çağdaş ve politik doğrultusunu temsil eden örnek bir tek kişilik anlatı oyunudur (Smith, 1993).

Spalding Gray'in *Swimming to Cambodia*'sı, tek bir masa, bir su bardağı ve bir metronomla icra edilen “masabaşı monoloğu” biçimiyle minimal sahne anlayışını uç noktaya taşır (Gray, 1987). Gray, birinci ağızdan, doğrudan seyirciye konuşur; Tayland/Kamboçya'daki film çekimlerinden kişisel anılarına ve Vietnam Savaşı'nın artçılarına uzanan anlatıcı merkezli bir hat kurar. Anlatı kronolojik değildir; zaman atlamaları, iç monologlar ve bilinç akışı tekniğiyle örülür. Performans açıkça otobiyografik nitelik taşır; bireysel deneyim, küresel-politik bağlama bağlanır. Göstermecî jest ve ritim kullanılır ama dramatik aksiyon yerine dil ve anlatım motor işlev görür; Gray'in sahne kişiliği, modern storytelling geleneğinin tiyatral bir uzantısı olarak sözlü kültürle güçlü bağlar kurar. Bu yalın kurgu, mekânı anlatıcının sesi ve bedeniyle çoğaltır; böylece *Swimming to Cambodia*, tek kişilik anlatının “hikâye kurgusu ile performansın dengelendiği” örneklerinden biri haline gelir (Gray, 1987).

Bu üç yapıt, tek kişilik anlatının ortak omurgasını tutarlı biçimde paylaşır: Anlatıcı merkezlidirler; birinci tekil şahısla kurulan doğrudan hitap, seyirciyi izleyiciden “tanık”a dönüştürür. Zaman kurgusu esnek; anı ve şimdi arasında organik geçişler kurulur. Otobiyografik/politik içeriğe dayanırlar; kişisel deneyim, toplumsal bellekle temas eder. Anlatı-performans dengesi, dili merkeze alır; jest ve ritim, anlatının taşıyıcısıdır. Sözlü kültür ve çağdaş hikâye anlatıcılığıyla bağ kurarlar; sahne minimaldir ve “mekânın çoğalması” anlatıcının sözü/bedeniyle sağlanır.

Sonuç olarak, tek kişilik anlatı, modern sahne sanatlarının giderek daha fazla benimsediği, metinsel yapıya dayalı fakat anlatıcının bedenini ve sesini merkeze alan bir anlatım biçimidir. Ne tam anlamıyla dramatik bir “tek kişilik oyun” dur, ne de salt performatif ve deneyimsel bir “tek kişilik performans” tır. Bu yönüyle hem tiyatro hem de performans sanatlarının kesişiminde yer alır. Anlatının gücüyle bedenin sahnedeki varlığını birleştirir; izleyiciyi bir hikâyeye değil, bir hafıza deneyimine ortak eder. Özellikle çağdaş tiyatrodaki “öz-anlatı” ve “sözlü tarih tiyatrosu” gibi türlerin yükselişiyle birlikte bu biçim, yeni dramaturjik imkânların kapısını aralamaktadır.

Aşağıda tek kişilik anlatının, tek kişilik oyun ve tek kişilik performans ile karşılaştırılması yer almaktadır.

Tablo 2. Tek Kişilik Anlatının, Tek Kişilik Oyun ve Tek Kişilik Performans ile Karşılaştırmalı Analizi

Kriter	Tek Kişilik Oyun	Tek Kişilik Performans	Tek Kişilik Anlatı
Metin Bağımlılığı	Yazılı dramatik metne dayanır; Aristotelesçi yapı (başlangıç-gelişme-sonuç) öne çıkar.	Çoğu zaman metinsiz, doğaçlama veya anlık üretime dayalıdır; performans anı belirleyicidir.	Metinsel anlatıya dayanır ama dramatik çatışmadan çok anlatı sürekliliği ön plandadır.
Dramaturjik Yapı	Olay örgüsü, çatışma ve karakter gelişimi temeldir.	Post-dramatik yapı; kronoloji parçalanabilir, anlatı kopuk ve deneyimsel olabilir.	Zamansal geçişler esnek, anılar ve içsel monologlar öne çıkar. Anlatıcının deneyimi yapı kurar.
Oyuncu/Anlatıcı Konumu	Oyuncu, bir ya da birden fazla karakteri temsilen canlandırır.	Performansçı çoğu zaman kendi kimliğini, bedenini, deneyimini sahneye taşır.	Anlatıcı, çoğunlukla kendi sesiyle doğrudan konuşur; karakter temsili yerine öykü aktarımı öndedir.
İçerik / Temalar	Kurmaca öyküler, dramatik çatışma, bireysel ya da toplumsal temsiller.	Otobiyografik, politik, feminist, queer, kimlik temelli anlatılar.	Bireysel hafıza, öz-anlatı, sözlü tarih, biyografik/otobiyografik öyküler.
Seyirciyle İlişki	Seyirci çoğunlukla tanık/izleyici konumunda; zaman zaman doğrudan hitap vardır.	Seyirciyle sınırlar kırılır; etkileşimli, samimi, işbirlikçi bir ilişki kurulur.	Anlatıcı doğrudan hitap eder; samimi, kişisel iletişim kurar. Seyirci hafıza deneyiminin ortağıdır.
Biçimsel Özellikler	- Tek oyuncu merkezlidir - Minimal sahne - Canlandırma, çok karakterli oynama - Dil ve dramatik yapı belirleyicidir.	- Beden merkezlidir - Disiplinlerarasıdır (dans, video, müzik, şiir) - Metin yerine eylem ve deneyim odaklıdır.	- Sözlü kültürle bağlantılıdır (hikâye anlatıcılığı, meddahlık) - Minimal sahneleme - Zamansal çeşitlilik ve anlatıcının bedeniyle kurduğu mekânsallık.
Sahneleme / Mekân	Tiyatro sahnesinde, çoğunlukla sınırlı dekor ve prodüksiyonla.	Galeri, sokak, müze gibi alternatif mekânlarda; mekâna özgü (site-specific).	Tiyatro dışında da (okul, müze, açık alan) uygulanabilir; sahneleme söz ve bedenle kurulur.
Odak Noktası	Karakterizasyon, dramatik çatışma, kurmaca dünya.	Kimlik, beden, deneyim, politik/toplumsal ifade.	Anlatıcının sesi, hafıza, öz-anlatı, tanıklık.

Günümüz tiyatrosunda tek kişilik oyunlar, ekonomik üretim koşulları, kişisel anlatıların gücü ve toplumsal meselelerin bireysel düzeyde sahneye taşınması açısından giderek daha fazla önem kazanmaktadır. Dijital platformlarla da desteklenen bu biçim, pandemiden sonraki dönemde sahne sanatlarında sürdürülebilirlik açısından da dikkate değer hale gelmiştir. Bu üç biçimin birleşiminden doğan çağdaş tek kişilik oyunların öne çıkan yapısal ve estetik özellikleri şu şekilde özetlenebilir:

- Anlatı merkezli fakat dramatik yapı içeren hibrit metinler; Klasik anlamda dramatik çatışma barındırmasa da karakter gelişimi ve dramatik yapıdan izler taşır. Örneğin, birinci tekil şahısla yapılan anlatı zamanla dramatik bir karakterin iç dünyasına dönüşebilir.
- Doğaçlama ve performatif anların yapı içine dahil edilmesi; Oyunun bazı bölümleri doğaçlama olarak tasarlanır veya performans sanatına özgü görsel, fiziksel eylemler anlatıya entegre edilir.
- Zaman ve mekânın tekil anlatıcı tarafından bedenle yeniden kurulması; Geleneksel sahne tasarımı yerine anlatıcının fiziksel varlığı mekânsal işlev üstlenir.

- Seyirci ile etkileşime açık yapılar; Dördüncü duvar sık sık kırılır, seyirci bazen anlatının doğrudan muhatabı hâline gelir.
- Otobiyografik ya da toplumsal temelli içerik; Performansçının yaşam öyküsü, kimlik deneyimleri veya politik meseleler anlatıya entegre edilir.

Bu melez biçimler ışığında çağdaş tek kişilik oyun, artık yalnızca bir karakterin temsilini içeren dramatik yapılarla sınırlı değildir. Bunun yerine; tekil bir beden sahnedeki çoklu kimlikleri, anlatıları ve temsilleri üstlendiği, dramaturjik olarak sınırların silikleştiği, yazar, oyuncu ve anlatıcının çoğu zaman aynı kişi olduğu hem teatral hem deneysel kodlarla örülmüş bir yapı hâline almıştır (Carlson, 2004).

Bu biçimin en belirgin örneklerinden biri Phoebe Waller-Bridge'in "*Fleabag*" (2013) adlı yapıtıdır. *Fleabag*, ilk bakışta klasik anlamda bir monolog gibi görünse de anlatı ilerledikçe karakterin iç dünyası ile seyirciye doğrudan hitap eden anlatıcı sesi arasında geçişler yaşanır. Waller-Bridge, karakterin psikolojik derinliğini doğrudan seyirciyle kurduğu samimi diyaloglar üzerinden inşa eder; böylece anlatı, dramatik bir çatışmadan çok doğrudan performatif bir varlık deneyimine dönüşür. Bu yapı, Lehmann'ın (2006) "postdramatik tiyatro" tanımında yer alan, "metinden çok sahnedeki anın enerjisiyle kurulan anlatı" anlayışıyla örtüşür. Oyunun sahnelemesinde bedenin, sesin ve doğaçlamanın belirleyici olması, klasik monodram yapısının ötesine geçen bir performatif bütünlük yaratır. Waller-Bridge'in metni bir anlatı olarak başlasa da karakterin kırılabilirliği, doğaçlama jestler ve seyirciyle göz teması aracılığıyla sahnede dramatik yoğunluk kazanır. Bu nedenle *Fleabag*, çağdaş hibrit tek kişilik tiyatrosunun dramatik, anlatsal ve performatif öğelerini en dengeli biçimde bir araya getiren yapıtlardan biridir (Waller-Bridge, 2013).

Türkiye sahnesinde ise bu hibrit estetiğin en güçlü temsilcilerinden biri Genco Erkal'ın *Marx'ın Dönüşü* (2013) adlı oyunudur. Howard Zinn'in metninden yola çıkan Erkal, Marx karakterini canlandırırken aynı zamanda bir anlatıcı gibi günümüz dünyasına, seyirciye ve toplumsal düzene doğrudan seslenir. Oyunun temelinde yazılı dramatik metin yer alsa da her temsil doğaçlama ve güncel referanslarla yeniden biçimlenir. Erkal'ın sahne pratiğinde dramatik temsil ile performatif doğrudanlık arasında sürekli bir geçiş görülür. Karakter, seyirciyle karşılıklı iletişim kurdukça "oyun" olma niteliğinden uzaklaşır ve politik bir performansa dönüşür. Bu durum, Fischer-Lichte'nin (2008) "temsil eden bedenin yerine deneyimleyen bedenin geçmesi" olarak tanımladığı dönüşümün somut bir örneğidir. *Marx'ın Dönüşü*, dramatik yapı, doğrudan anlatı ve politik performans katmanlarını aynı anda barındırarak Türkiye tiyatrosunda melez tek kişilik oyun biçiminin en olgun örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir (Erkal, 2013; Zinn, 1998).

Bu örnekler, günümüz tiyatrosunda tek kişilik oyun kavramının artık tekil bir biçimle tanımlanamayacağını göstermektedir. Gerek Waller-Bridge'in sahnelediği otobiyografik ve belgesel anlatılar, gerek Erkal'ın politik ve şiirsel yaklaşımları, tek kişilik tiyatrosunun hem estetik hem işlevsel olarak melezleşmiş bir form hâline geldiğini kanıtlamaktadır. Günümüzde bu oyunlar, yazar-oyuncu-anlatıcı ayrımının silindiği, bireysel bedenin çoklu kimlikleri temsil ettiği, seyirciyle kurulan doğrudan temasın sahneleme merkezine yerleştiği yeni bir dramaturjik estetiğe işaret etmektedir. Bu nedenle çağdaş tek kişilik oyun, yalnızca bir tür değil, dramatik temsilin, kişisel anlatının ve performatif varlığın kesişiminde yer alan dinamik bir yaratım biçimi olarak değerlendirilmelidir.

3. SONUÇ

Bu çalışma, tiyatro ve performans sanatları literatüründe çoğu zaman birbirinin yerine kullanılan "tek kişilik oyun", "tek kişilik performans" ve "tek kişilik anlatı" kavramlarını kuramsal, yapısal ve estetik düzeylerde karşılaştırarak, aralarındaki sınırları ve kesişim

alanlarını ortaya koymayı amaçlamıştır. Bulgular göstermektedir ki, her üç kavram da tarihsel olarak farklı disiplinlerden doğmuş olsa da günümüz tiyatrosunda giderek iç içe geçen, melez bir yapıya dönüşmüştür.

Tek kişilik oyun, dramatik metne ve Aristotelesçi yapı anlayışına bağlı kalırken, oyuncunun tüm dramatik yükü üstlendiği, karakter temsiline dayalı bir tiyatro biçimi olarak öne çıkar. Tek kişilik performans, 20. yüzyılın ikinci yarısında performans sanatının etkisiyle, metinden bağımsız, bedensel mevcudiyet, kimlik ifşası ve politik temsili merkeze alan deneyimsel bir yapıya evrilmiştir. Tek kişilik anlatı ise sözlü kültür ve hikâye anlatıcılığı geleneğinden beslenerek, anlatıcının sahnedeki varlığını ve hafıza aktarımını ön plana çıkaran, dramatik çatışmadan çok anlatının sürekliliğine dayanan bir biçim olarak tanımlanabilir.

Bu kavramların arasındaki temel farklar -metne bağımlılık, oyuncu/anlatıcı konumu, seyirciyle ilişki biçimi ve dramaturjik yapı açısından- açıkça belirlenebilse de çağdaş sahneleme pratikleri bu farkları bulanıklaştırmıştır. Postdramatik tiyatronun etkisiyle birlikte, metinden çok 'an'ın enerjisine, temsilden çok deneyime, dramatik eylemden çok bedensel mevcudiyete dayalı yeni bir sahne estetiği oluşmuştur. Artık tek kişilik sahne pratikleri, yalnızca bir tür değil; metin, performans ve anlatının kesiştiği dinamik bir ifade alanı olarak değerlendirilmektedir.

Bu dönüşüm, yalnızca biçimsel bir çeşitlenmeyi değil, aynı zamanda tiyatronun özündeki temsil anlayışının yeniden tanımlanmasını da beraberinde getirmiştir. Oyuncu artık yalnızca bir karakteri canlandıran değil; kendi kimliğini, belleğini ve deneyimini sahneye taşıyan bir anlatıcı-performansçı konumundadır. Seyirci ise edilgen bir alıcıdan çok, anlatının tanığı ve ortağı hâline gelmiştir. Böylece tek kişilik oyun hem bireysel ifade hem kolektif hafıza hem de estetik deneyimin birleştiği bir alan olarak, çağdaş tiyatrodaki güçlü bir varlık kazanmıştır.

Sonuç olarak, "tek kişilik oyun" kavramı artık yalnızca dramatik bir formu değil, aynı zamanda performatif eylemi ve anlatsal deneyimi kapsayan geniş bir üst başlık hâline gelmiştir. Bu çerçevede, tek kişilik sahne pratikleri, çağdaş tiyatrodaki melezleşmenin, öz-anlatının ve deneyim temelli dramaturjinin en görünür temsil biçimlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu durum hem kuramsal araştırmalar hem de sahne uygulamaları açısından, tek kişilik biçimlerin terminolojik ve estetik olarak yeniden düşünülmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Abramović, M. (2010). *The Artist Is Present* [Performance]. Museum of Modern Art, New York.
- Baker, B. (1988). *Drawing on a Mother's Experience* [Performance]. Artsadmin, London.
- Beckett, S. (1958). *Krapp's last tape*. Grove Press.
- Bennett, S. (1997). *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. Routledge.
- Carlson, M. (2004). *Performance: A critical introduction* (2nd ed.). Routledge.
- Catron, L. E. (2000). *The Power of One: The Solo Play for Playwrights, Actors, and Director*. National Book Network.
- Czachur, W. (2017). Narrative identity in monodrama: a cognitive-pragmatic approach. *Lodz Papers in Pragmatics*, 13(1), 109-130. doi: <https://doi.org/10.1515/lpp-2017-0006>
- Çehov, A. (2002). On the harmfulness of tobacco (rev. 1903). In Anton Chekhov: Plays (çeşitli baskılar). (Özgün eser yayımlanma tarihi 1903)

- Dilmen, G. (1971). Ben Anadolu. Ankara Sanat Tiyatrosu Yayınları.
- Ekici, N. (2002). Emotion in Motion [Performance series]. Çeşitli mekânlar.
- Erkal, G. (2013). Marx'ın Dönüşü [Theatre performance]. Dostlar Tiyatrosu.
- Esslin, M. (1961). The theatre of the absurd. Anchor Books.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (S. I. Jain, Çev.). Routledge.
- Göktaş, E. (1999). "Tek kişilik oyun" olgusunun cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda yansımaları. [Doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Gray, S. (1987). Swimming to Cambodia. Vintage.
- Heddon, D. (2008). *Autobiography and Performance*. Palgrave Macmillan.
- Hischak, T. S. (2004). *Theatre as Human Action: An Introduction to Theatre Arts*. Scarecrow Press.
- Kershaw, B. (1999). *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*. Routledge.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre*. (Çev: K. Jürs-Munby). Routledge.
- Moral, Ş. (1997). Hamam [Performance]. İstanbul.
- Nutku, Ö. (2017). *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*. Kaynak Yayınları.
- Pavis, P. (1998) *Dictionary of the Theatre*. University of Toronto Press.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge.
- Reismann, C. K. (2008). *Narrative Methods for the Human Sciences*. Sage Publications.
- Russell, W. (1986). Shirley Valentine. Samuel French.
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies: An Introduction* (2nd ed.). Routledge
- Smith, A. D. (1993). Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities. Anchor Books.
- Sümer, D. (1985). Maviydi Bisikletim. Ankara Sanat Tiyatrosu Yayınları.
- Waller-Bridge, P. (2013). Fleabag [Theatre performance]. Soho Theatre, London.
- Zinn, H. (1998). Marx in Soho: A Play on History. South End Press.