

## Özet

Bu çalışma, tiyatromuzda 1950 sonrası oyun yazımında Batı Avrupa tiyatrosundan etkilenecek yazılan uyarlamalar üstüne eleştirel bir okuma modeli ve dramaturji önerileri sunma amacını taşımaktadır. Çalışmada, J.B.P.Moliere, A.Jerry, B.Brecht, S.Beckett, M.Frisch'in oyunlarından yapılan epik türdeki uyarlamalar temel örnekler olarak alınmakta, uyarlamalarda kaynak metinle olan düşünsel alış verişin düzeyi, ortaya çıkan sorunlar ve nedenleri karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Seçilen uyarlama oyunları, tiyatromuzda yeni bir Türk tiyatrosu dili ve izleyicisi yaratma çabasının yanı sıra otoriter bir sosyo-politik yapılanmayla hesaplaşma amacını da taşıyan oyunlardır. Uyarlamaların görünen niyetinden ayrı olarak, iç işleyişinde ortaya koyduğu düşünme biçiminin ne derece de seçnek bir bakış oluşturduğunun araştırılması süregelen düşünce kalıplarının sahne üzerinde yeniden üretilmemesi için önem taşımaktadır. Metinlerin incelenmesinde, yerleşik anlatı kalıpları ve geleneksel halk tiyatrosu öğelerinin uyarlama oyun yazımı üzerine etkisi araştırılmakta, uyarlamaların okur/izleyiciyle kurduğu iletişim tasarısının kaynak metinden ayrılan yönü bulgulanmakta ve uyarlamalarda kaynak metnin ülkemiz şartlarına uygun hale getirilmesi çabasının ürettiği görme/düşünme biçiminin ne olduğu sorgulanmaktadır. Bu görme/düşünme biçimindeki toplumsal tezahürümüzün "Garbiyatçı Fantazi" kavramıyla olan ilişkisi disiplinler arası bir okumayla tartışılmakta ve dramaturji önerileri de bu noktadan hareketle oluşturulmaktadır.

## Abstract

This essay aims to provide a model critical reading on Turkish adaptations of absurd and Brechtian alienated plays written after 1950s in Turkish Theatre as an impact of European Theatre. The Turkish sample adapted-plays that are examined in this essay are the ones adapted from some source-plays by Moliere, Jerry, Brecht, Beckett, Frisch in order to criticize the Turkish authoritarian socio-political structure of their times. The essay discusses if the adapted plays reached their aims of criticising the regime and various social aspects with a new viewpoint or actually paraphrased the conventional and current authoritarian thinking patterns. The essay also discusses the reason why all Turkish adaptations have a common attempt to "convert the source text into a Turkish text" by using the so-called elements of traditional Turkish Theatre, which means a pseudo image of being Turkish, instead of exchanging ideas or having a dialogue with the source texts. Such an attempt of converting European plays into being Turkish is analysed through interdisciplinary readings and by the help of the notion "Oxidental fantasy". This essay examines the subconscious of Turkish adaptations and finds the traces of a problematic of Turkish identity obscured by westernization period of the country and its own understanding of modernism.



# TİYATROMUZDA EPİK VE ABSÜRD UYARLAMALARDA DÜŞÜNSEL TASARIM VE ÜRETİLEN GÖRME BİÇİMİ ÜSTÜNE ELEŞTİREL BİR OKUMA MODELİ

A CRITICAL READING  
ON THE COMMON  
VIEWPOINTS OF  
THE ABSURD  
AND BRECHTIAN  
ALIENATED PLAY  
ADAPTATIONS  
WRITTEN AFTER  
1950's IN TURKISH  
THEATRE

FAKİYE ÖZSOYSAL\*

\* Doç.Dr., İ. Ü. Edebiyat Fakültesi, Tiyatro  
Eleştirme ve Dramaturji Bölümü

1 Meltem Ahıska, **Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik** (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), s. 17.

\* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü yüksek lisans öğrencileriyle 2007-2008 bahar döneminde yapılan ve aynı konuyu ele alan bir proje sonrasında belirginleşen model çalışmasının sonucunda üretilen iki makale de (Mehmet Özgür Bahçeci'nin **Analık Davası ve Garbiyatçı Fantazi**, İmge Yıldırım'ın **Türk Tiyatrosunda Uyarlamalar ve Yeniden Yazım Örnekleri** adlı makaleleri) İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi sayı 12'de yayınlanmıştır. Model çalışmasına uygulanan "Garbiyatçı Fantazi" kavramı da Meltem Ahıska'nın **Radyonun Sihirli Kapısı-Garbiyatçılık ve Politik Öznellik** adlı kitabından bu proje kapsamında temel alınmış, disiplinler arası okumalardan da yararlanılmıştır. Ayrıca Duisburg-Essen Üniversitesi Türkçe Öğretmenliği Bölümünde Prof. Dr. Zehra İpşiroğlu'nun danışmanlığında yazılan Sadife Akça'nın bitirme tezi de aynı konuyu daha dar kapsamlı temel bir karşılaştırma olarak ele almaktadır ve projenin ilham kaynağını oluşturmaktadır. Bu bildiri, aynı zamanda konuyla ilgili projede üretilen yazılardan ortaya çıkan sonucu ve düşünceyi özetler niteliktedir.

2 Zehra İpşiroğlu'nun saptamasında da söylediği gibi: "Uyarlama[ya] (...) bir tür düşünce alışverişi de diyebiliriz. Bu alışveriş, eleştirme, karşı çıkma ya da (...) kavgalaşma anlamına gelebileceği gibi yazarın düşüncesini geliştirme ya da onun düşüncesinden yola çıkarak yeni düşünceler üretme olabilir. Ama her şekilde bir sorgulama söz konusudur. Sorgulamanın anlamı, amacı ve nasıl yapıldığı uyarlamanın niteliğini belirliyor.", Zehra İpşiroğlu, "Uyarlama Yaratıcılık/Nazım Hikmet'in "Tartüf"ü", **Nazım Hikmet'in Tiyatrosu**. (İstanbul: Nazım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 1996), s. 97.

**B**u çalışma, tiyatromuzun 1950 sonrasında Batı Avrupa tiyatrosundan etkilenecek, epik ve absürd oyunlardan yarılan uyarlamaların ne tür bir forma büründüğü ve ne tür bir düşünme yapısıyla gerçekleştirildiğini eleştirel bir yaklaşımla analiz etme, uyarlamalarda "Garbiyatçı Fantazi"nin izlerini sürme ve bunu bir model okuma olarak sunma amacını taşımaktadır.\* Yapılan saptamalar, uyarlamaların ardında varolan içselleşmiş düşünme kalıplarını, "kendiliğinden ideoloji"yi görünür kılmakta, kaynak metinle düşünsel alışveriş düzeyleri analiz edilip sonuçları ortaya konulmakta ve Garbiyatçı fantazinin giderilmesine yönelik dramaturji önerileri geliştirilmenin yaratıcı ve seçenek düşünme/görme biçimleri üreten sahnelemelere temel oluşturabileceğini savunmaktadır.

Çalışmaya model olarak epik türde yazılmış altı uyarlama alınmıştır. Bunlar iki bölümlere içinde değerlendirilmiştir:

1. Geleneksel halk tiyatrosu yapma amaçlı uyarlamalar: Bertolt Brecht'in **Kafka Tebeşir Dairesi**'nden Mehmet Akan'ın yaptığı çeviri-uyarlama **Feleknaz Hatun ile Gülüzar Kızın Analık Davası**; Bertolt Brecht'in **Üç Kuruşluk Opera** adlı oyunundan Ferhan Şensoy'un yaptığı serbest uyarlama **Üç Kurşunluk Opera**; Samuel Beckett'in **Godot'yu Beklerken** adlı oyunundan Ferhan Şensoy'un yaptığı serbest bir diğer uyarlama **Güle Güle Godot**; Max Frisch'in **Biedermann ile Kundakçılar** adlı oyunundan Yavuz Pekman'ın yaptığı uyarlama **Süleyman ve Öbürsüler**.

2. Yeni düşünceler üretme kaygısı taşıyan yaratıcı uyarlamalar: Molière'in **Tartüffe** oyunundan yola çıkarak Nazım Hikmet'in yazdığı **Tartüf 59** ve Alfred Jarry'nin **Kral Übü** oyunundan ve Carlo Collodi'nin **Pinokyo** romanından yola çıkarak Zehra İpşiroğlu'nun yazdığı **Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesinde**.

Uyarlama söz konusu olduğunda karşılaştırmalı bir çalışma yapılması gerekli görünüyor. Bu çalışmada, uyarlamanın kaynak metinle bir düşünsel alışveriş içinde olduğu ve uyarlama yazmanın her şekilde bir sorgulama içerdiğini savunan görüş<sup>2</sup> temel

# TİYATROMUZDA EPİK VE ABSÜRD UYARLAMALARDA DÜŞÜNSEL TASARIM VE ÜRETİLEN GÖRME BİÇİMİ ÜSTÜNE ELEŞTİREL BİR OKUMA MODELİ

alınmıştır.

Kaynak metinlerin yazarlarının dünya görüşleri ve tiyatroya yaklaşımları yenilikçi ve tabu kırıcıdır. Farklı görme biçimi üretme, yeni bir tiyatro dili ve yeni bir izleyici yaratma, otoriter, baskıcı sosyo-politik yapılara karşı çıkma ve onlarla hesaplaşma amaçlarıdır. Bu metinlerden yapılan uyarlamaların da benzer kaygılarla hareket ettikleri düşünülebilir. Eğer bu uyarlamaları yapan yazarlarımız aynı kaygıları gütmeselerdi, özellikle bu öncü yazarların eserlerini neden seçmiş olsunlar?

Brecht, Beckett ve Frisch'ten yapılan dört uyarlamaya bu soru ışığında baktığımızda, göze çarpan en temel ortak özellik, hepsinde de bir "yerelleştirme" kaygısının, kaynak metni "biz" kavramıyla herkesçe ortak bir biçimde aynı anlaşıldığı öngörülen bir kimliğe yakın ya da uygun hale getirme çabasının görülmesidir. Uyarlamalar, kaynak metinleri nasıl yerel hale getiriyorlar ve yerelleştirme çabasının ardındaki düşünme kalıpları nelerdir? Bu sorunun yanıtını dört ana başlıkta toplayabiliriz:

1. Metinlerde türsel ve biçimsel değişimler: zaman, mekan, kişi adlarının ve yapının değişimi ve anlatı kalıplarının kullanılması,
2. Kaynak metinle düşünsel alışverişin düzeyi: tema ve iletinin değişen yönü,
3. Okurla/izleyiciyle kurulan iletişim tasarısı,
4. Garbiyatçı fantazinin izleri

**1. Metinlerde türsel ve biçimsel değişimler: zaman, mekan, kişi adları değişimi ve yerleşik anlatı kalıplarının kullanılması:**

**Analık Davası, Kafkas Tebeşir Dairesi'nin** olay örgüsünün, kurgusunun, metinsel çatısının neredeyse tamamını olduğu gibi almıştır. Hatta uyarlama bir çeşit çeviriye dönüşmüştür. Benzer

bir durum **Güle Güle Godot** dışında, diğer iki uyarlama **Üç Kurşunluk Opera** ve **Süleyman ve Öbürsüler** için de geçerlidir. Ancak dört uyarlamanın hepsinin de kaynak metni yerelleştirmek için, olayın geçtiği zamanda, mekanda ve kişi adlarında “bizleştirme”, epik-diyalektik ya da absürd yapıları biçimsel olarak epik ama içerikte diyalektik olmayan anlatılar haline çevirmeleri gibi pek çok değişiklik yapılmıştır.

**Analık Davası**, önyunu cumhuriyet savaşı sonrasına bir ege köyüne, oyun içindeki oyunu da Diyarbakır dolaylarına ve Osmanlı döneminde Celali İsyancılar olarak bilinen döneme taşır, oyunun bütünü iki Saz Şairi'nin anlattığı bir anlatıya çevirir ve oyunu anlatı geleneğimizin bir parçası olan “kıssadan hisse” haline sokar. Dil, Anadolu deyişleri, maniler, türkülerle yerleşmiş, içerikte de sünnet düğünü, başlık parası, gelinlik kızların saç örüğü, imam nikâhı, şeriat hukuku gibi öğeler kullanılmıştır. Kaynak metindeki tüm oyun kişilerinin ve özellikle Gruşa ve Azdak'ın, Gülüzar ve Adıuzun olarak yapılan ad ve tip değişimi de yerleştirme çabasının sonucudur. Adıuzun, “Ebu Karagöz İbni Nesimi-zade Keloğlan Hoca Nasreddin bin Köroğluzade Pir Sultan” adıyla sunulmuş, Anadolu'da yaşamış başkaldırının sembolü olmuş, tarihi, destansı kahramanların, kahramanlıkların birleşiminden oluşmuş, onları temsilen destanlara gönderme yapan bir araca, masalsi bir figüre dönüştürülür.<sup>3</sup>

### 3 Brecht, **Kafkas Tebeşir**

**Dairesi**'nin konusunu, eski bir Çin halk öyküsünden almış, gerek içeriği gerekse formu iletili yönünde değiştirerek özgün bir hale getirmiştir. Oyunda, 2.Dünya Savaşı sonrasında Sovyet Rusya'da iki köy arasındaki toprak anlaşmazlığının herkesin yararına olacak bir uzlaşmayla çözülmesini ön oyun olarak gösterilir, ardından kutlama yapılırken bir yandan da yüzyıllar öncesinden bir hikayenin oynanmasına geçilir. Oyun içinde oyun kurgusu, zamanlararasılık, anlatımda paralel zamanlılık, öykü içinde öykünün anlatılması gibi kurgusal zenginliğin yanı sıra okuru/ izleyiciyi sınıfsal düzenin eleştirisi, idealin gösterilmesi, gerek feodal yapının gerekse Stalin Rusyası'nın eleştirel süzgeçten geçirilmesi gibi çok yönlü düşünsel bir sürecin içine sokar. Okur/izleyici zamandan zamana değişen ve değişmeyen yönleriyle toplumsal kurgusal mekanizmaları ve kendi varoluşundaki kurmaca öğeleri tanımayla, tanımlamaya ve bunların

**Üç Kurşunluk Opera**'da da Brecht'in **Üç Kuruşluk Opera**'sının ana olay örgüsü alınıp, oyunun zaman, mekan ve kişi adları değiştirilerek 90'lı yılların ortalarında İstanbul Beyoğlu'na getirilir. Kaynak metindeki Sustalı Mac, uyarlamada yakasında Atatürk rozetiyle dolaşan, olur olmaz yerde Atatürk'ün hayatından örnekler veren, **Nutuk**'tan yalan yanlış, kimi zaman uydurarak alıntılar yapan ve sözde Atatürk'e öykünen ve böylece suçlarını Atatürk imgesinin ardına gizleyen, hırslı, dolandırıcı, ama aynı zamanda da fakir dostu olan, 'hakkaniyetli' Binbela Mahmut

# TİYATROMUZDA EPİK VE ABSÜRD UYARLAMALARDA DÜŞÜNSEL TASARIM VE ÜRETİLEN GÖRME BİÇİMİ ÜSTÜNE ELEŞTİREL BİR OKUMA MODELİ

olur. Diğer önemli bir değişiklik oyunun sonunun mutlu bitmesidir.<sup>4</sup> Geleneksel Halk Tiyatrosuna özgü kelime oyunları, deyimler, tekerlemeler, taşlamalar yanı sıra tipler uyarlamasının gülmece öğeleridir.

Max Frisch'in **Biedermann ile Kundakçılar** adlı oyunundan Yavuz Pekman'ın uyarladığı **Süleyman ve Öbürsüler** de, vurdumduymazlığı ve hesapçılığıyla kendi felaketine neden olan küçük burjuva Biedermann'ın öyküsünü kaynak metnin kurgusuna, olay akışına sadık kalarak 2000'li yılların Türkiye'sine getirir, kişi adları da Türkçeleştirilir.

Şensoy'un Samuel Beckett'in **Godot'yu Beklerken** adlı absürd oyunundan yaptığı epik biçimli uyarlama **Güle Güle Godot** ise kendi başına özgün bir metin sunar. **Godot'yu Beklerken**'de var olan temel iki temayı beklemek ve kurtarıcı düşüncesini oyunun eksenine koyar ve **Godot'yu Beklerken**'in tersinlemesini yapar, oyunun içinde Beckett'e de doğrudan göndermeler yaparak metinle ve yazarla garip bir hesaplaşmaya girer. Zaman, mekan ve kişiler belirli hale getirilir; metinde doğrudan söze dökülme de göndermelerin doğrudanlığıyla konunun geçtiği zamanın ve mekanın 1980 sonrası ülkemiz olduğu hemen anlaşılacaktır. Oyun kişilerinin sayısı artırılmış, generaller, politikacılar, halk ve anlatıcı-oyun kurucu olarak Kavuklu ve Kavuksuz oyuna eklenmiştir. Uyarlama absürd değil epik özelliklidir. Uyarlama, adındaki Godot göndermesi dışında kaynak metinle ne içerik, ne tür, ne tema, ne yazıldığı dönemle ya da yazarıyla tarihsellik bağlamında doğrudan herhangi bir ilişki içinde değildir. Adı değişse bile, uyarlama olmasının bir önemi kalmadan kendi başına özgün ve bütünlüklü bir oyun olarak sahnelenebilirdi. Uyarlama, kaynak metnin adına ve buluşuna göndermeyle kendini onun üzerinden varetmekte gibidir.

## 2. Kaynak metinle düşünsel alışverişin düzeyi-tema ve iletide değişen noktalar:

**Analık Davası**'nın iletisinin vurgusu, Brecht'in metninde olduğu

4 Brecht, **Üç Kuruşluk Opera**'da John Gay'in **Dilenciler Operası** adlı ballad operasından yola çıkmış, dramatik yapıyı ve olay örgüsünü büyük oranda korumuş, şarkıları Fransız şairi Villion'dan almış, bütün yapıyı kendi iletisi doğrultusunda kapitalist düzen eleştirisiyle yeniden şekillendirmiştir. Brecht oyunun güncel yanını şöyle vurgular: "The Beggar's Opera'nın günümüze sosyolojik göndermeleri eksik değildir: İki yüzyıl önce olduğu gibi bugün de, bütün toplum katmanları, değişik şekillerde de olsa, ahlak içinde yaşamaktansa, ahlakın sırtından geçinerek yaşamak gibi bir ahlak düsturunu benimsemişlerdir.", Brecht, Bertolt, **Bütün Oyunları-Cilt 3**, Mitoş Boyut Yayınları, İstanbul 1997, s. 273. Bu bağlamda Brecht, Gay'in daha bireysel kalan eleştiri boyutunu, yani yanlışlıkları soyluların erdemsizliğine bağlayan düşüncesini değiştirerek, yanlışların odağının burjuva toplum yapısı olduğunu göstermeye yönelmiştir. Bunu yaparken olay örgüsünü yaşadığı güne çekmeyi tercih etmez, iletisi doğrultusunda 19.yüzyılda kapitalizmin gelişme dönemine yerleştirir. Böylelikle seyirciyi oyuna belirli bir mesafede konumlandırmaktadır. Brecht'in metninde hırsız, üçkağıtçı Macheath "Bir banka soymak, bir banka açmanın yanında ne ki?" derken hırsızlık, dolandırıcılık gibi suç addedilen kişi davranışlarının para değişimine dayalı bir sistemde meşrulaştırılmış, kurumsallaşmış biçimlerine gönderme yapar. **Dilenciler Operası**'nın romantik, halk dostu hırsız Macheath, **Üç Kuruşluk Opera**'da sistemin kendine benzerlerini ürettiği bir döngünün içinde bedenleşmiş adı biridir, oyunda herkes birbirini aldatır, herkes çıkarıcıdır, adidir ve sistem, gerek Macheath'in gerekse Peachum'ın kurduğu yasadışı sayılan para kazanma biçimini bir yandan da kendi çıkarına korur. Hatta meşrulaştırılmış yasal kurumsal biçimleriyle sürdürür. Oyunun sonunda, herkes bir biçimde suça bulaştığı halde sadece Macheath'in işlediği suçlardan ötürü idamına karar verilmesi onun başka büyük suçların görünmez edilmesi için günah keçisi yapılmasıdır. Adalet kimin içindir? Macheath'in idamının hiçbir sorunu çözmeyeceği ortadadır. Abartılı bir mutlu sonla ironi sürer ve idamını bekleyen Macheath son anda Kraliçe'nin taç giyme töreninde,

bu mutlu günün şerefine çıkardığı bir afla ipten döner ve ödüllendirilir, oyun mutlu sonla biter. Oyun aile, aile bağları, evlilik, aşk, mutluluk, dostluk, dürüstlük, iyilik, yardım, suç, ceza, yargı, adalet, koruyucu devlet ve yöneticiler gibi kavramların kanıksanmış anlamlarını sorgulayan, altüst eden bir parodileştirme çerçevesinde biçimlenir.

5 Şenoy, oyun metnine yazdığı kısa ön açıklamada şöyle diyor: "Ben Brecht'inkini 67 yıl sonra güncelleştirirken zaman zaman John Gay'in **Dilenciler Operası**'na da yaklaşıyorum. Örneğin 267 yıl önce oynanan özgün eserde Sustalı Mack halk dostu bir eşkiya iken, Brecht'te sıradan bir hırsızdır. Bizim Binbela Mahmut da Kemalîst bir gansterdir. Ama Brecht'ten çok uzaklaşmıyoruz, bizim ortaoyunu operamızda da, yanlış karakterler doğru şeyler söylüyorlar." Ferhan Şenoy, **Üç Kurşunluk Opera**, İstanbul, 1995, basılmamış sahne metni önsözü.

6 Zehra İpşiroğlu, **2000'li Yıllara Doğru Tiyatro** (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1998), s. 109.

7 Nazlı Ökten, Atatürkçülüğün bir hegemonya söylemi olarak ele alındığında, bu tabana 90'lı yıllarda eklenen söylemleri irdelediği makalesinde, "bir yaşam tarzının savunulması için Atatürk'ün simgeleştirilmesi" nin söz konusu olduğu tespitinde bulunur. İşte Şenoy'un da oyunda seyircinin dikkatini çekmek istediği nokta, Atatürk'ün meşrulaştırıcı etkisinin düzen içinde nasıl kullanıldığıdır belki de. Yine Ökten'in saptamasından yararlanırsak, "Atatürk imgesinin bir simgesel sermaye işlevi gören kültürel sermaye olarak kullanılmasıyla karşı karşıya olduğumuzu" Şenoy da oyunda anlatmaya çalışmaktadır diye iyi niyetli bir yorumda bulunabiliriz. Alıntılar: Ökten, Nazlı, "Atatürkçü Olmak Ya da Olmamak", **Sen Benim Kim Olduğumu Biliyor Musun? Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşümleri**, editör: Hülya Uğur Tanrıöver, Hil Yayınları, İstanbul 2008, s. 67 ve 74.

gibi yönetenlerin kurdukları güç ilişkilerini, sınıfsal konumun belirleyici davranış biçimlerini ve iktidar mekanizmalarını açığa çıkarma yönünde değil, oyun kişilerinin kişisel özelliklerinin oyun akışını belirlemesi yönündedir. Kişilerin tavırları olumsuzlanır ya da olumlunırken bu tavırların ne tür bir düzenin parçası olduğu tartışma konusu olarak ele alınmaz. Anlatı kalıpları oyun kişilerini, kıssadan hisse düşüncesi çerçevesinde belirlenmiş birer temsile dönüştürür. Bu haliyle oyun epik biçim özellikleri ve malsalsı öğelerle beslenmiş diyalektik olmayan bir anlatıdır. Oyunun iletisi "sevgi emektir" sloganını tekrarlar ama derinlikli bir tartışma alanı yaratmaz, çünkü okuru/izleyiciyi sempatik olanın onayına sürükleyerek bir duygusal özdeşlikten ötesini pek de amaçlamaz görünür. Bu değişiklikler Brecht'in metninden farklı bir metin ortaya çıkarmıştır ki uyarılama kavramının içinde de bu yatmaktadır zaten, ama oyunun bu yerelleştirmeyle neyi, nasıl bir düşünceyi tartıştığı, kaynak metinle ne açıdan bir düşünsel alışveriş amaçladığı muğlak kalmaktadır.

Şenoy, **Üç Kurşunluk Opera**'yı uyarılama değil güncelleştirme olarak adlandırır.<sup>5</sup> Üç Kurşunluk Opera arabesk bir kültürün parodisi<sup>6</sup> olarak görülebilir, hatta oyunun alt başlığı "Mahmut'un hayatını mahveden kız"dır. 90'lı yılların yozlaşmış, çıkarıcı toplumsal ve politik ilişki biçimleri alaya alınır. Mahmut'un "ölür-yak" söylediği "Müthiş bir Atatürk eksikliği görülüyor memleket-te" sözüyle hırsızlığın, yolsuzluğun, dolandırıcılığın, ahlaksızlığın kol gezdiği bir toplumla Cumhuriyet düşüncesinin idealleri arasındaki çelişki anlatılmak istenir gibidir. Oyun boyunca içi boşaltılmış Atatürkçülük söylemini Atatürk'e öykünen bir tip yaratarak vermeye çalışan Şenoy'un asıl eleştirisi, 90'lı yıllarda Kemalizm'in kavram olarak toplum içinde sergilediği değişimdir.<sup>7</sup> Oyunun güncel siyasi taşlamalarla, memleketin karanlık vaziyetinden kesitleri espirilli biçimde sahneye taşımak amacıyla olduğu söylenebilir.<sup>8</sup> Ancak, oyunun bütününe yayılan aşırı cinsel göndermelerle ve kaba klişe tiplmelerle güldürü yapmaya çalışması oyunu zayıflatmakta, ileti de derinlemesine işlenmediği, salt sözlerde değinilen siyasi göndermelerle geçştirildiğinden anlamı muğlaklaştırmaktadır. Oyun dönemiyle de sınırlı bir söyleme sahiptir, ancak döneminin sosyo-politik mekanizmalarını da ortaya çıkarmaz, salt söz oyunları ile iğne-

## TİYATROMUZDA EPİK VE ABSÜRD UYARLAMALARDA DÜŞÜNSEL TASARIM VE ÜRETİLEN GÖRME BİÇİMİ ÜSTÜNE ELEŞTİREL BİR OKUMA MODELİ

lemeler vardır, bu yüzden Atatürk'e yaptığı birçok gönderme de oyun içinde yama gibi kalmaktadır. Oyunda, kaynak metnin ile-tisini geliştirmek, sorgulamak gibi bir kaygıdan çok Geleneksel Halk Tiyatrosu öğelerinden, güncel siyasi taşlamalardan oluş-muş “tanıdık” içerikli bir güldürü yazmak kaygısı öne geçmiş gö-rünür. Kaba güldürü kendi başına varolur hale gelmiş ve metnin önüne geçmiştir.

**Güle Güle Godot** ise ülkemizde 1980 darbesi sonrasına gönder-me yapan siyasi bir taşlamadır. Ükedeki militarist yapının ken-dini meşru kılama yolları ya da dönemin iktidar partisine yapılan göndermeler, halkın çektiği su sıkıntısı benzeri dönem belirle-meleri ve geleneksel halk tiyatrosu öğelerinin kullanımıyla kay-nak metin yerelleştirilir ve boş alanı doldurulur. Kaynak metinde varoluş insanlık durumu olarak sorunsallaştırılır. Uyarlamaday-sa sorunsallaştırılan nokta, yaşamsal temel ihtiyacı olan sudan yoksun bırakılan halk ve su yokluğunu hem üretip hem de ken-di varlığını meşrulaştırmak için kullanan darbeci general Godot ve adamları Godotgiller'in kurduğu baskı rejimidir.<sup>9</sup> Uyarlama kaynak metnin tersinlemesi olarak yazılmıştır: Kaynak metinde-ki, eylemsizlik eyleme, sessizlik gürültüye, döngüsellik çizgisel ilerlemeye, yeknesaklık olaylar zincirine, durağanlık değişim ve gelişime, belirsizlik belirgin iletiye, bekleme ve eylemsizlik eylem ve hareketliliğe, varoluş baskı rejiminden kurtulmaya dönüşür. Kaynak metinde dilin anlam dizgesinin sorgulanması ve kırılma-sına yönelik yapısı uyarlamada değişir ve dil sözcük oyunları ile taşlama ve güldürü yaratma amaçlı kullanılır. Kaynak metne ve Beckett'e yapılan bazı küçük garip göndermeler de güldürü öge-si olarak yer alır. Bu göndermelerde alaylı hatta zaman zaman küçümseyen sözlerle, kaynak metnin varoluşu sorunsallaştıran yanı bir anlamda Batı'ya özgü bir sorun olarak gösterilir. Çünkü, uyarlamada anlatılan baskı rejiminin kol gezdiği bir ülkede varoluş, temel ihtiyaçlardan yoksunlukla belirlenen bir hayatta kalma mücadelesidir. Bu noktada, kaynak metnin ileti zenginliği, mantık dizgesini, anlam arayışını sorgulama yöntemleri, eleştirel bakışı ve insanlık durumu olarak ironik bir dille gösterdiği bekleme du-rumunun felsefi derinliği uyarlamada oldukça indirgenmiş ve ba-sitleştirilmiştir. Acaba uyarlamada, insanların temel gereksinimleri karşılanmadan, insanlığın varoluş meselesi sorgulanamaz mı de-

8 Şen soy, oyunun finali öncesinde ne demek istediğini de doğrudan özetler: “O bir idealin peşinde aşk gibi koşmuş ve kendi adına hiçbir çıkar derdine düşmemiştir. Biz Özal görmüş Atatürkçüler kendimizi Atatürkçü sanıyoruz. Şimdi Erbakan dışında herkes Atatürkçü. Yıldı bir gün Erbakan da Atatürkçü. Atatürk'ün anlamını yitirmişiz. Atatürkçülük böyle herkesin benimseyeceği salak bir ideoloji olamaz ki!”, Final sarfesinde da “Tiyatronun ışığında / Gösterdik karanlığı / Şimdi ışıklar sönecek / O karanlık sürecek” denmesinin de kıssadan hisse olarak güncel siyasi taşlamalarla, memleketin karanlık vaziyetinden kesitleri espirilli biçimde sahneye taşımak amacıyla olduğu söylenebilir. : Ferhan Şen soy, **Üç Kurşunluk Opera**, İstanbul, 1995, s. 76, basılmamış sahne metni.

9 Marsla açılan oyunda Godot darbeci bir generaldir ve gelmesi değil gitmesi beklenen biridir. Oyun boyunca yukarıdan gelen bir ses olarak simgeleşir, yüzü görülmez. Bir süre sonra susuzluktan kırılan halk harekete geçer ve Godot'yu devirir, demokrasinin kurulmasıysa baskı rejiminde yaşamaya alışmış bir halk için kolay değildir. Oyunda kurtarıcı mitinin yok edilmesi, halkın kendi kurtuluşunu kendisinin eyleme geçerek gerçekleştirmesi söz konusu edilir.

10 Frisch ana karakter Biedermann'ın neden kundakçılarının suyuna gittiğini, niçin onlara karşı bir şey yapmadığını şöyle belirtmiştir: "Onunla aynı fikirdesin çünkü aksi takdirde ona haksızlık ettiğini itiraf etmek zorunda kalacaksın. Onu haksız bulmaktan da vazgeçmek istemiyorsun çünkü bunun da sonuçlarına katlanman gerekecek.", Max Frisch, **Günlükler 1946-1949** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), s. 191. Biedermann'ın ikiyüzlülüğü simgesel olarak küçük burjuvanın değer dizgelerine ve körlüğüne eleştiri niteliğindedir. Yanında çalışan Knetcling'e ve ailesine yaptığı haksızlık ile kundakçılara olan davranışı bu çelişkiyi ortaya serer. Zehra İpşiroğlu da oyunla ilgili şu saptamaları yapar: "Frisch, Biedermann'ın iki yüzlülüğüne dikkati çeker çünkü o iyi bir insan olmadığı halde, iyiymiş gibi görünmek ister; yalnızca başkalarını değil kendisini de kandırır kundakçılara iyi davranmakla da kendi vicdanını rahatlatır. Böylece kendi kendini tuzağa düşürür." Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Kültürlerarası Etkileşim** (İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 2008), s. 127.

11 Martin Esslin, **Absürd Tiyatro** (Ankara: Dost Kitabevi, 1999), s. 230.

12 Biedermann ile Kundakçılar'da itfaiyeciler yangınlara karşı hazır beklemektedirler fakat kendilerini gelen bir yangın ihbarı yoktur. Süleyman ve Öbürsüler'de ise itfaiyecilerin telefonu yangın ihbarlarıyla sürekli çalsa da ciddiye alınmaz. İtfaiyecilerin yangınlara karşı herhangi bir önlem almaması, yangınları önlemeye çalışmaması, yönetimdeki seçkinlerin ve bütünde rejimin sorunları görmezden gelmesine bir göndermedir. Kundakçıların işi böyle bir rejimde çok kolaydır. Uyarlamada koro aynı zamanda geleneksel halk tiyatrosundaki anlatıcı rolünü üstlenir. Perde sonlarını haber veren, seyirciyle doğrudan diyaloga giren korodur. Oyunun sonunda da kıssadan hisseyi yine koro söyler ve izleyicinin ne yönde düşünmesi gerektiğini belirler.

mek istenir? Yoksa oyun, Batının geçirdiği düşünsel süreçlerden geçmediği için felsefi varoluşsal sorunların, ülkemiz insanlarının düşünemeyeceği ya da düşündürülmeyeceği sorunlar olduğunu mu anlatmak ister? Yanıtlar oyunda çok da açık değildir. Kaynak metinle bir düşünsel alışveriş amacı değil de metnin iletilsinin indirgenerek yerelleştirilmesi kaygısı burada da ön plandadır.

**Süleyman ve Öbürsüler** uyarlaması da kaynak metnin olay örgüsü ve metin çatısını olduğu gibi korur ve kaynak metnin boş alanını doldurur. Max Frisch'in **Biedermann ile Kundakçılar**'ı okura/izleyiciye boş alanlar bırakan, açık uçlu bir mesel olarak yazılmıştır.<sup>10</sup> Biedermann ile Kundakçılar için Martin Esslin şöyle bir tanımlama yapar: "[Oyun], Hitler'in savaş ve fetih söz ettiğinde, söylediklerini kastetmediğini sanan ve böylece alevler içinde bir dünya yaratılmasına izin veren Alman aydınlarının da durumudur. İtfaiye hazırdır, ama kundakçıların tehlikeli olduğunu ayırmıyacak kimse kalmamıştır, böylece yangına karşı alınacak önlemler de başarısız olacaktır."<sup>11</sup> Yangın her türlü dogmanın yıkıcılığının, Biedermann'sa tehlikeyi görmezden gelenlerin ve onların ikiyüzlülüğünün simgesidir.

Uyarlamadaysa televizyonla şekillenen halk kültürü eleştirilmek istenmektedir. Vurdumduymazlığın medya kültürüyle, sonradan görmelikle ilişkisi ortaya konmaya çalışılır. Spiker, muhabirler, bakan gibi yeni tipler oyuna dahil edilmiştir. Güldürü öğeleri televizyonlardan izlediğimiz komedi skeçlerinde örneğini bulan espirilerle benzerlik gösterir. Uyarlama, medyatik unsurlarla beslediği için, medya eleştirisi yaparken medya dilinin aynını üretme tehlikesini de içinde barındırır. Bu uyarlamada da tıpkı Şensoy'un uyarlamalarında olduğu gibi güldürü kendi başına bağımsızlık kazanır ve iletiyi gölgeler. Nitekim yazar da uyarlamasını daha en başında "güldüren oyun / iki perde çok fasıl / şakalar gani" şeklinde tarif etmektedir. Yazar, gülmeceyi geleneksel halk tiyatrosunda olduğu gibi dil ile yapar. Oyun metninde parantez içi rejî notları dahi bu gülmece unsurlarıyla donatılmıştır.<sup>12</sup>

### 3. Okurla/izleyiciyle kurulan iletişim tasarısı:



## TİYATROMUZDA EPİK VE ABSÜRD UYARLAMALARDA DÜŞÜNSEL TASARIM VE ÜRETİLEN GÖRME BİÇİMİ ÜSTÜNE ELEŞTİREL BİR OKUMA MODELİ

Elizabeth Wright Brecht'in yabancılaştırma kavramını, "yabancılaştır-manın amacı, bütün toplumsal varoluşlardaki diyalektik süreci tanıyan, aktif ve politik olarak çalışarak meydan okumaya soyunan bir seyirci yaratmaktır."<sup>13</sup> diye tanımlıyor. Yani herşeyden önce Brecht'in farkındalık içinde bir izleyici yaratma amacı olduğundan söz ediliyor. Oyunlarını da bu amaç yönünde diyalektik düşünme biçimini yaratan kurgularla tasarlıyor. Bu bağlamda uyarlamalarda da benzer bir amacın olması beklenebilir.

Ancak uyarlamalar incelendiğinde okur/izleyiciyle kurulan ilişkinin temelinde bu tür bir diyalektik süreci tanıyan, aktif bir okur/izleyici kurgusu oluşturulmadığı görülmektedir. Tersine kaynak metnin yukarda sözü edilen yerelleştirilme biçimiyle, düşünen, üreten bir okur/izleyiciden çok dinleyen, oyunun iletisi doğrultusunda kıssadan hisseyi alan, dersini öğrenmesi için ikna edilen bir izleyici kurgusu ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda "halk", 'biz' kavramı üzerinden hem kültürüne sahip çıkılan hem de eğitilmesi, öğretilmesi gereken bilgisi, kavrayışı, anlayışı yetersiz bir kitle olarak algılanıyor gibidir. Kaynak metinleri yerelleştirerek, "halk"ın anlayacağı hale getirme düşüncesi doğal olarak uyarlamaların okur/izleyiciyle kurduğu iletişim tasarısını da kaynak metinlerdekenden çok farklılaştırıyor. Uyarlamalar, okur/izleyiciyle paylaşılan bir hakikat zemini ortak kabulünden varedilmiş metinlerdir ve taşlama ve hiciv özellikleri öne çıkar.<sup>14</sup> Uyarlamaların metin stratejileri de, anlatının kıssasının sonunda kimin haklı olduğuna karar verecek (sözde) merci konumunda tutulan okur/izleyicinin (aslında) yazarın görüşü doğrultusunda iknası üzerine kurulmaktadır. Okur/izleyici karar merci gibi gösterilse de taşlama ve hiciv kavramının temelinde yer alan yazarın doğruyu bildiği savı geçerli olduğu için karar daha baştan bellidir. Okur/izleyici bunun kabulünden farklı bir düşünsel sürece sokulmaz. İlginç olan uyarlamaların iletilerinde otoriteye, baskıya karşı bir tavırları olmasına rağmen varolan kalıpları bu yolla pekiştiriyor olmalıdır ve aslında tam da karşı çıktıkları otoriter, baskıcı yaklaşımı metin stratejisinde kendiliğinden ortaya çıkan "bilen insan" tavrıyla yeniden üretmeleri söz konusu olmaktadır.

13 Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht** (Ankara: Dost Kitabevi, 1998), s. 69.

14 Nurdan Gürbilek'in hiciv üzerine işaret ettikleri, burada ele alınan uyarlamaların okurla/izleyiciyle girdiği iletişim tasarısının açıklanmasına da ışık tutar niteliktedir: "Hicivde hep bir doğru vardır; hicivci karşısındakiyle alay ederek, onu gülünçleştirerek bu doğrunun görünmesini sağlar. Alay ettiği şeyle kendisi arasındaysa mutlak, aşılmaz bir duvar vardır. Duvarın ötesinde nesnesi acz içindedir, çünkü haksızdır. Bu yüzden hicivcinin karşısındakine yönelttiği alay hiçbir zaman kendisini ya da temsil ettiği doğruyu yaralamaz; tersine onu kuvvetlendirir, daha doğru, daha haklı kılar. Şöyle der hicivci: 'Sen kendini akıllı zannediyorsun, ama aslında budalanın tekisin.'" Nurdan Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge** (İstanbul: Metis Yayınları, 1995), s. 25.

**Ele alınan dört uyarlamamanın genel değerlendirmesi:**

Sözü edilen dört uyarlamanın hepsinin de kaynak metni yerelleştirmek için, olayın geçtiği zamanda, mekanda ve kişi adlarında “bizleştirme”, epik-diyalektik ya da absürd yapıları biçimsel olarak epik ama içerikte diyalektik olmayan anlatılar haline çevirme çabası görülmektedir. Uyarlamalar Geleneksel Halk Tiyatrosu öğelerinden, güncel siyasi taşlamalardan oluşmuş “tanıdık” içerikli bir güldürü yazma amacındadırlar. Bu uyarlamalarda güldürü kendi başına varolur hale gelir ve metnin önüne geçer. Kaynak metinle doğrudan herhangi bir düşünsel ilişki kurma yerine kaynak metnin adına ve buluşuna göndermeyle kendini onun üzerinden vareden bir gülmece yaratır. Pekman’ın şu saptaması uyarlamalar için de geçerli görünmektedir: “Halk tiyatrosunun eğlence biçimi gülmedir. Öyle ki, gülmece halk tiyatrosunda bir araç olmaktan öte bir amaçtır.”<sup>15</sup> Uyarlamalar kaynak metinle düşünsel alışveriş amacı taşımadıkları için, kullanılan Geleneksel Halk Tiyatrosu öğeleri de Brecht’in epik tiyatro anlayışının getirdiği Yabancılaştırma Efektini ve Diyalektik Tiyatro modeliyle, Beckett’in absürdü kullanma biçimi ve amacıyla, Frisch’in ucu açık mesel kurgusu ve yabancılaştırma yöntemiyle örtüşmez. Uyarlama oyunları biçimsel olarak epiktir ama diyalektik değildir, absürdün ya da Frischvari bir anlatımın yabancılaştırma ve yeni görme biçimleri üretme öğelerine de sahip değillerdir.<sup>16</sup>

Kuşkusuz ki uyarlama yazarlarının yaratıcılığını belirleyen kaynak metne yakın ya da uzak olmaları değildir. Ancak, bu dört uyarlamadaki yerelleştirme düşüncesinde, Brecht’i, Beckett’i, Frisch’i anlamaya çalışmak, kaynak metinle düşünsel bir alışverişe girmek değil de, geleneksel halk tiyatrosu yapmak, dönemin siyasi eğilimlerine gönderme yapan taşlamalar yazmak, dil ve tip güldürüsünü öne çıkarmak, kıssadan hisse çıkaran anlatı yazmak, biçimi bu yönde tasarlamak, bu bağlamda da zaman-mekan-ad değişiklikleri yapmak çok daha önemli bir hal almıştır. Yazıldıkları dönemle de sınırlı kalmaktadırlar. Güncel siyasi duruma ya da siyasetçilere belirgin göndermelerle yapılan işnelemeler veya yergi sözleriyle yetinirler. Siyasi mekanizmanın işleyiş biçimi, bu biçimi oluşturan düşünme kalıplarının eleştirel bakışla ortaya konulması değil de toplumsal açıdan görünen sonuçlarına odaklanma ön plandadır. Güç ilişkilerinin kaba hatlarıyla çizilmiş, yerleşik imgesi yeniden tekrarlanır. Haklı haksız, ezen ezilen bellidir ve haksızlığa uğramış olma durumu derinlemesine ele alınmadığı için, yapılan eleştiri mağdurun dilinden salt sonuca yönelik bir işneleme halin-

15 Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik** (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2002), s. 20.

16 Elizabeth Wright’ın Brecht’in epik-diyalektik tiyatrosuyla ilgili saptamalarına baktığımızda, uyarlamaların epik anlayışının biçimsel kaldığını, diyalektik özelliklerinin olmadığını söylemek yanlış olmaz: “(Brecht’in) Sahne kişileri yaşayan insanların basit birer temsilcisi değildir, görüşlere karşılık olarak yaratılır ve şekillendirilir.” (...) “(Brecht) epik tiyatrosunun, kendisinin ulaşmaya çalıştığı tiyatro için fazla biçimsel bir tür olduğunu düşünmüştür. Epik tiyatro, diyalektik tiyatro için bir ön koşul olduğu halde, toplumun, zevkin gerçek kaynaklarının bulunduğu üretkenliğini ve dönüşebilirliğini tek başına özgülleştiremezdi. Diyalektik tiyatro, seçip ayırdığı olaylar ve nesnelere ilişkin süreçleri sürekli olarak ortaya çıkaran bir temsil türü taraftardır (toplumun devrim yasalarını su yüzüne çıkarmak için bu yöntem, toplumsal durumları süreçler olarak ele alır ve bu süreçteki bütün ilişkilerin izini sürer. Değişmediği sürece, hiçbir şeyin var olduğunu kabul etmez). (...) Diyalektik süreç, insanların birbirleriyle olan ilişkilerine ve toplumsal yaşamlarındaki çelişkili etkileşimlerine işaret eder.” , Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht** (Ankara: Dost Kitabevi, 1998), s. 45-54.

# TİYATROMUZDA EPİK VE ABSÜRD UYARLAMALARDA DÜŞÜNSEL TASARIM VE ÜRETİLEN GÖRME BİÇİMİ ÜSTÜNE ELEŞTİREL BİR OKUMA MODELİ

de kalır, içeriğe yönelik tartışma zemini daralır.

Zaten yazarlar da amaçlarının düşünsel bir alışveriş olmadığını açıkça belirtmişlerdir. Mehmet Akan kendisiyle yapılan bir söyleşide uyarlamayı yazma amacını şöyle açıklıyor:

Brechtçi arkadaşlar Analık Davası'nı sahnelediğimizde de çok kızmışlardı bana, Brecht seyirciye bir mesafe koyar sen onu kaldırıyorsun, demişlerdi. Ama benim niyetim de oydu zaten. Bu oyunda seyirciyle buluşma gayreti vardır. Bugünden baktığımda yaptığımın hâlâ çok memnunum doğrusu.<sup>17</sup>

Ayşegül Yüksel ve Zehra İpşiroğlu'nun oyun üzerine yazdıkları da uyarlamanın amacını aynı biçimde ortaya koymaktadır.<sup>18</sup>

Mehmet Akan gibi, Şensoy ve Pekman da uyarlama yaparken niyetlerinin düşünsel ya da estetik bir alışveriş kaygısı değil açıkça geleneksel halk tiyatrosu yapmak olduğu savunusundadırlar. Ferhan Şensoy, Brecht'in **Üç Kuruşluk Opera** adlı oyunundan uyarladığı **Üç Kurşunluk Opera**'nın program dergisine yazdığı "Bertolt Brecht'in Ağbisi Kel Hasan Efendi" başlıklı yazısında oyunu güncelleştirme ve yerelleştirme amacını açıklarken Brecht'e de şu şekilde sitemde bulunur:

Cahillik yalnız bize özgü değil, Avrupalıların da cahili oluyor. Burjuvaların kadife perdeli tiyatrosuyla alay etmek için, yamalı Brecht perdesini buluş olarak dünya tiyatrosuna getiren Bertolt Brecht, bunun daha önce Abdülrezzak perdesi altında, Komik-i Şehir Abdülrezzak Efendi tarafından kullanıldığını bilmiyordu. Bilmemek ayıp değil. Ancak yaşamı boyunca, bilmemekle yetinmeyip bu konuyu öğrenmemekte de **direnen Brecht**, bizim buralardan transit geçerek, Çin tiyatrosuna gitti... John Gay'in **1728'de sahnelenen Dilenciler Operası**'nın tam 200 yıl sonra bir güncelleştirmesini yapan Brecht'in **Üç Kuruşluk Opera**'sını bugünün Beyoğlu'suna uyarlarlarken, ben kendimi Brecht'ten çok ortaoyununa, Kel Hasan Efendi'ye, Abdülrezzak Efendi'ye yakın hissettim.<sup>19</sup>

17 Mehmet Akan'la Söyleşi, **Mimesis Tiyatro Araştırma ve Çeviri Dergisi**, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1997), Sayı 6, s. 391.

18 Ayşegül Yüksel'in de bu oyun hakkında yazdıkları uyarlamanın amacını ortaya koymaktadır: "Mehmet Akan'ın Dostlar Tiyatrosu'nun 5. yıl dergisinde belirttiği gibi, "Brecht'le halkımız arasındaki kültür perdesini kaldırma çabasıydı" ortaya konan. Kafkas Tebeşir Dairesi, masalsi tonu ve bizim insanlarımızdan çok uzak olmayan kişilerle bu tür uyarlamaya gerçekten yakın bir yapıtı. **Analık Davası**'yla savunulan "emek hakkı" seyircinin düşüncesinde hiç zorlanmadan yerini buluyordu." Ayşegül Yüksel, [http://www.dostlartiyatrosu.com/tyatro\\_yirminci\\_yil.html](http://www.dostlartiyatrosu.com/tyatro_yirminci_yil.html). Zehra İpşiroğlu da benzer bir noktaya işaret etmektedir: "Mehmet Akan geleneksel motifleri Brecht'in tiyatro anlayışının doğrultusunda ve konunun hizmetinde bir illüstrasyon gibi kullanıyor. Başka bir deyişle geleneklerden yararlanarak, Brecht'i izleyicinin kolayca benimseyebileceği "Doğulu" bir kılıfa sokuyor." İpşiroğlu, Zehra, **Tiyatroda Devrim** (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2000), s. 117.

19 Şensoy, Ferhan, "Bertolt Brecht'in Ağbisi Kel Hasan Efendi", **Üç Kurşunluk Opera** oyunu program dergisi, Aktaran: Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik** (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2002), s. 216. Aynı metin Ferhan Şensoy'un kitabı **FerhAntoloji**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, s. 502'de de mevcuttur.

Şensoy'un sözlerinde Batı'ya ve Batılı yazara karşı yoğun bir öfke ve sitem sezilir. Sözler Brecht'i çok önemsemekte, ama Türk tiyatrosunun geleneksel öğelerini görmezden geldiği için ona kızmakta, cahillikle suçlamaktadır. Geleneksel tiyatromuzun hakettiği yeri Brecht'i merkeze alarak tanımlayıp yüceltmekte, bunu yaparken de alttan alta bir eziklik emaresi görülmektedir. Yüzünü Batıya dönüp Batıyı reddederek kendini önemli görme-ye yönelen, bir yandan da Batıya sitem eden bir tavır hakimdir. Her durumda Batı merkezli bir tanımlamadır yaptığı ve kinayeli sözlerin ardında yatan zihniyet garbiyatçı fantazinin izlerini taşımaktadır. Sanki uyarlamayı Brecht'e ya da Brecht'in temsilinde Batı'ya kendini kanıtlamak ya da ondan bir çeşit öğ almak için yazmış gibidir. Bu sözlerde yansıtılan imge, yine Batılı bir gözün varlığıdır, kendini bu gözün üzerinden görme durumudur. Hayali bir Batılı gözün aşığılmasını ona geri iade etme çabasıdır.

Bu çalışmanın temel çıkış noktasını tam da bu "bize yakınlaştırma", kaynak metni "yerelleştirme" "yerli bir kimliğe kavuşturma" ısrarının ardında içselleştirilmiş resmi ya da toplumsal ideolojinin olup olmadığı yönündeki şüphe oluşturmaktadır. Çünkü, ele alınan dört oyunu değerlendirdiğimizde ortaya çıkan sonuç, uyarlamanın amacının ardında yazarların bile farkında olmadığı bir başka hakikat alanının varlığını göstermektedir.

Uyarlamalarda "yerelleştirme" adına kullanılan yerleşik anlatı kalıpları ve geleneksel halk tiyatrosu öğelerinin uyarlama yazımı üzerine etkisi, kaynak metnin derinliğini, yazarının dünya görüşünü, tiyatro düşüncesini, oyunun tarihselliğini ve izleyiciye dönük farklı iletişim tasarısını görmezden gelme, hatta yok etme biçiminde ortaya çıkmaktadır. Denebilir ki, bu oyunlarda uyarlama sözcüğünün anlamı aslında, kaynak metne yerli bir kimlik kazandırma amaçlı "uygunlaştırma" olarak alınmıştır. Düşünsel derinlik, yerini biçimsel kaygılara, kaynak metnin buluşunu kullanıp araçsallaştırmaya, okura/izleyiciye 'daha tanıdık', 'daha bizden', 'daha yakın', 'daha anlaşılır' olduğu iddia edilen bir oyunun tasarımını kurma çabasına bırakmıştır. Sevda Şener'in Cumhuriyet

## TİYATROMUZDA EPİK VE ABSÜRD UYARLAMALARDA DÜŞÜNSEL TASARIM VE ÜRETİLEN GÖRME BİÇİMİ ÜSTÜNE ELEŞTİREL BİR OKUMA MODELİ

dönemi tiyatrosundaki gerçekçi oyunlara dair şu saptaması, epik oldukları halde uyarlamalar için de geçerli sayılabilir:

Oyun yazarları, malzemeleri bakımından, yerli olmayı, kendi gerçeklerimizi dile getirmeyi başarmışlardır. Fakat bu malzemenin derinliğine incelenmediği, iç gerçeklere yönelmediği görülür. Nedenlerden çok sonuçlardır sergilenen. Çoğunlukla, seyircinin kendi çevresinden tanıdığı gerçekleri ele alarak bir toplum portresi yapmak ve bu portre içinde güncel sorunlara değinmek eğilimi vardır.<sup>20</sup>

20 Sevda Şener, **Oyundan Düşünceye** (Ankara: Gündoğan Yayınları), 1993, s. 128

Augusto Boal'in geleneğin yorumlanmasına dair görüşünde de işaret ettiği gibi:

Sanatçı geleneği yorumlamak yerine yeniden üretmekle sınırlarsa onu kavramakta ya da kavranabilir kılmakta başarısız olacaktır.<sup>21</sup>

21 Augusto Boal, **Ezilenlerin Tiyatrosu** (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2008), s. 171.

Buraya kadar yapılan saptamalar, uyarlamalarda ortaya çıkan tiyatro düşüncesi ve kaynak metinle olan düşünsel alışveriş sorunlarını dile getirdi. Ancak konuyla ilgili başka önemli bir soru ve tartışma alanı da vardır.

Uyarlamalar burada ele alındıkları halleriyle hem birer kopya ya da taklit gibidirler hem de değildirler. Bu durum ister istemez, uyarlamalarda “yerelleştirme” gayreti neden bu denli önemli sorusunu yeniden ve yeniden akla getiriyor. Batı Avrupalı yazarların oyunlarından uyarlama yapma arzusu ve düşüncesi nasıl ve neden ‘tiyatromuza özgü (bir anlamda ulusal da denebilir) bir dil yaratma’ çabasına dönüşüp kendiliğinden ortak bir misyon haline gelmiştir ve bu denli önemlidir? Uyarlamaların amacı bu düzeyde biçimsel ve yerellik adına Batılı devrimci yazarları ve kaynak metinleri teatral buluşu için kullanmanın ötesine geçmeden kalıyorsa özgün metin yazmak yerine yazarların uyarlama yazmaya yönelmesinin ardında örtük kalmış daha başka bir düşünce etken olabilir mi? Kaynak metinleri, “bize yakın hale getirme” düşüncesi, içselleştirilmiş Garbiyatçı fantazinin parçası olarak düşünülebilir mi?

#### 4. Garbiyatçı fantazinin izleri: Hayali Batı, Hayali Yerellik ve Garbiyatçı Fantazi

Uyarlamalarda ortak nokta olarak görülen yerelleştirme düşüncesinin ardında ülkemizin modernleşme süreciyle bağlantılı bir görme/düşünme biçiminin izleri sürülebilir. Uyarlamaların yazılma amacıyla ülkemizin modernleşme süreci ya da batılılaşma yönünde atılan adımların kurguladığı düşünme kalıpları arasında önemli bir bağlantı olduğunu ve bunların yazarlarımız tarafından da içselleştirilerek “yerelleştirme” düşüncesine yol açtığını iddia edebiliriz.

Yavuz Pekman, çağdaş tiyatromuzda gelenekselliğe dair araştırmasında kimlik sorunu meselesi için şunları söylüyor:

Doğaldır ki, tiyatro da, diğer bütün alanlarda, kurumlarda olduğu gibi, batılılaşmanın yarattığı “kimlik” sorununu içinde barındırmaktadır. (...) Tiyatromuza “ulusal” ve özgün bir kimlik kazandırmak için geleneksel tiyatronun malzemesinin kullanılması gerektiği, hemen bütün görüşlerin çıkış noktasını oluşturmaktadır.<sup>22</sup>

22 Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik** (İstanbul: Mitoş Boyut Yayınları, 2002), s. 10 ve s. 12.

Görülüyor ki geçmişte tiyatronun kimliği üzerine yapılan tartışmaları belirleyen belli düşünce kalıpları zihinlerde öyle yer etmiş haldedir ki bilinçli ya da bilinçsiz 1950 sonrası çağdaş uyarlama metinlerine de yansımaktadır.

Kaynak metinleri “biz’e yakın ya da uygun hale getirme” düşüncesi batılılaşma hareketleri ve türk modernleşmesinin kurumları aracılığıyla oluşturduğu “Garbiyatçı fantazinin” içselleşmiş teza-hürüdür. Bu tür bir düşünce birkaç yönlü gelişmektedir:

1. Kaynak metinler merkeze alındığından, Batıdan farklı olanın ortaya çıkarılmasına çalışılması.(Böylece uyarlamaların amacı; yaratıcı uyarlamadan çok, “uygunlaştırma” ya da “yerelleştirme”

## TİYATROMUZDA EPİK VE ABSÜRD UYARLAMALARDA DÜŞÜNSEL TASARIM VE ÜRETİLEN GÖRME BİÇİMİ ÜSTÜNE ELEŞTİREL BİR OKUMA MODELİ

ye dönüşür. Ancak farklılığı ortaya koymak için merkeze alınan ‘Batı’, hayali bir Batıdır.)

2. Bizim farklılığımız olarak ortaya konulan alanın da aslında “ulusal” olanla kirlenmiş hayali bir yanı vardır ve farklılığın görünürlüğüne sağlama çabası bir yandan da ulusal bir tiyatro dili yaratma düşüncesini besler.

3. Bu farktan dolayı kaynak metni anlamayacak olduğundan emin olunan halk için metnin anlaşılır kılınması kaygısı doğmaktadır ama farklılığın da, “halk”ın da “geleneğin” de hayal ediliyor olması söz konusudur.

4. Oyunların ortaya koyduğu gerçeklikse; “hayali yerelliğin” gerçeklik haline gelmesi ve fantazinin bir parçası olması durumudur.

Böylece, “uyarlama” fikri bir yandan Batıya öykünme, bir yandan da Batıdan ayrılma hatta ondan öç alma, ona karşı kendini kanıtlama haline dönüşüyor. Hatta zaman zaman kaynak metne karşı büyükleme yani halk tiyatromuzda epiğin zaten olduğu iddiasıyla Brechtien epik-diyalektik tiyatro anlayışıyla geleneksel halk tiyatromuzu özdeş kılmaya çalışma gayretlerinin olduğu da biliniyor. Bu durum “Batı karşısında küçük düşmüş bir yerliliğe yeniden saygınlık kazandırmaya, orada yaşanmış yetersizlik duygusunu aşmaya, narsisistik yarayı iyileştirmeye”<sup>23</sup> yönelik bir gayret olarak da görülebilir. Uyarlama oyunların kaynak metnin yazarı, oyunun önemi üzerinden ya da ona atıfla kendini var etmesine karşın, kaynak metnin buluşunu, olay akışını kullanarak kaynak metnin söylem düzlemini dışlayan, düşünsel derinliği ve metnin tarihsel koşullarını görmezden gelmeye, yazarını yok saymaya yönelen haliyle, kendini Batı’ya karşı bir çeşit galibiyet içinde görmesi kuvvetle muhtemeldir. Bu tür bir gayret alttan alta Batıyı merkeze koyarak kendini tanımlamanın bir parçası, ‘az gelişmiş’ kavramının içselleştirilmesiyle kendini aşağı duymanın da göstergesidir.

23 Nurdan Gürbilek, **Kör Ayna, Kayıp Şark** (2. basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2007), s. 177.

Ancak önemli bir nokta atlanmamalıdır; buradaki Batı kavramı da yine modernleşme, batılılaşma sürecinin ürettiği hayali bir Batıdır ve işin ilginç yanı “biz” soyut kavramı da kendini bu hayal üzerinden görerek, tanımlayarak yeniden üretir. Yani hem bir fantazinin merkeze alınması ve bunun üzerinden “biz” düşüncesinin, kendinin kim, ne ve nasıl olduğunun bu fanteziye göre tanımlanması hem de bunun gerçeklik olduğunun katı bir biçimde iddiası söz konusudur.

Böylece uyarlamalarda ortaya konan “yerel durum”, ait olunan “Anadolu, halk, halk kültürümüz vb. imgeler” de bireysel kimliği halk içine yerleştiren bir “milli”lik düşüncesinin bilinçsiz dışavurumu olarak aslında hayal ürünü haline gelmektedir: kurmacanın kurmacası, kendini ikinci elden bir imge üzerinden tanıma ve tanımlama ve bunu gerçeklik haline getirme. Bu düşünce “bütünlük içinde bireyselleştirmeye dayalı liberal hükmetme şekliyle”<sup>24</sup> [yani bu milli düşüncesinin oluşturduğu bütünlük çerçevesi içine kapalı bir bireyselleştirme şekliyle] belirlenen görme biçiminin içselleşmiş halinin dışarı vurulması ve oyunlarda pekiştirilmesi olarak görülebilir.

24 Meltem Ahıska, **Radyonun Sihirli Kapısı – Garbiyatçılık ve Politik Öznellik** (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), s. 23.

Pekiştirilen zihniyetin bir başka yönü de, bu hayalin hayatın anlamı ile ilişkilendirilmesi ve zihinlerde bu noktadan yeni bir gerçekliği inşa etmesi esasıdır. Oysa, oyunların görme biçiminde beliren “halk” ve “biz” kavramları, hayali bir soyutlamanın ve anlatı kalıplarının temsil biçimleriyle sınırlı kaldığı için, gerçek pratik yaşamın yazarların hayal ettiğiyle ya da soyutladıkları imgeyle çatışması da söz konusudur. Hem geçmişi hem de halkı imgelemede sabitleme ve tekleştirme temelinde sabitleyici bir anlatı yaratma tehlikesini de içinde barındırır. Uyarlayarak bizleştirme kaygısının bir fantezinin ürünü olması, bu anlamda okurla/izleyiciyle girilen ilişkide, okurun/izleyicinin görme-düşünme biçiminin kökten bir değişiminin gerçekte arzulanmıyor olduğunun da ortaya çıkması demektir.



## TİYATROMUZDA EPİK VE ABSÜRD UYARLAMALARDA DÜŞÜNSEL TASARIM VE ÜRETİLEN GÖRME BİÇİMİ ÜSTÜNE ELEŞTİREL BİR OKUMA MODELİ

Batıdan farklı olanın ortaya çıkarılması çabası şüpheyle yaklaşılmalı, sorgulanan bir durum olsa, hayali bir gerçekliğin de sorgulanması, dolayısıyla yanlısamanın görünmesi olasılığı kendiliğinden ortaya çıkabilirdi. Düşünce ufku, kurgulanmış bir “kim”likle sınırlandırıldığında, yüceltilen değerler bir kurgunun ayna imgesi olarak kurulan yanlısamanın kendine benzer, fantastik olan kendini bu fantastiğin aynasında yeniden üretir. Yani hayali bir ideali ve karşıtını üretir. Buna “kültürel oyun-gerçek”<sup>25</sup> demek yanlış olmazdı. Bu tür bir yeniden üretim de aslında fantastik olan, kendini korumaya yöneleceğinden doğal olarak “kendi”ni kaybetme endişesiyle tutucu bir hal alır.

25 Saffet Murat Tura, **Şeyh ve Arzu** (İstanbul: Metis Yayınları, 2002), s. 85.

Nurdan Gürbilek’in roman yazımı için yaptığı saptamaları tiyatro metni yazımına ve uyarlamalara aktarırsak, uyarlama metinler de “modernliğe göre yeniden tanımlanmış bir yerliliğin inşa edildiği [bir başka] alan”<sup>26</sup>dır diyebiliriz, uyarlama bu anlamda “hayranlık duyulan modele benzeme arzusunun ifadesi haline geli[r], ama aynı zamanda yazara her an kendi etkilenmişliğini, model karşısında kendi yetersizliğini hatırlatan, bu yüzden de direnilmesi gereken tehlikeli bir rehber bir yoldan çıkarıcıdır” da.

26 Gürbilek, A.g.e., s. 181.

Ancak, ortaya konan düşünce yelpazesi ne burada söz edildiği biçimiyle fanteziyi sahiplenenlerin ne de kurgusal bir ulusal kimlik yaratıldığı iddiasıyla modernleşmeyi eleştirenlerin söyledikleriyle de uyuşmaz. Başka deyişle, burada uygulanan analizler herhangi bir yargı, yergi, taraf olma amacı taşımadan varolanı belirleyen alt yapı taşlarını, düşünme biçimlerini görünür kılma niyetindedir. İçsel hakikatle, pratik yaşam deneyimindeki kayıt dışı olanla, yazıya geçirilmiş kayıtlı olanın ya da iradi de denebilir uyuşmazlığı temelinden yola çıkarak, sözü edilen fantezinin kendi temsili gerçekliğini kurduğu noktasından hareket edilip, bu temsili gerçekliğin ne tür bir biçimi ve düşünsel yapı taşları olduğunu göstermeye çalışmaktadır.

Meltem Ahıska'nın da işaret ettiği gibi:

Türkiye'de milletin hayal edilmesi eşzamanlı olarak hem Batılı olmanın hem de Doğulu olmanın hayal edilmesidir. Doğu'dan kaçmaya çalışırken Batılılığa yerel bir içerik kazandırmaya çalışan, ancak Batı'ya karşı her mesafe alışıta Doğu'yu yeniden tanımlayan bu hayal, sadece gerçeklikten kaçan naif bir hayal değil, tarihsel bir süreçte şekillenmiş karmaşık bir gerçeklikle başetmeye çalışan bir iktidar söylemi olarak da düşünülmelidir.<sup>27</sup>

27 Ahıska, A.g.e., s.4

Ahıska bu hayalin nasıl tarihsel ve teknik olarak şekillendiğini ve öznelliklerin bunun içinde nasıl kurulduğunu/ üretildiğini Garbiyatçılık ve Garbiyatçı Fantazi kavramlarıyla açıklar: “Garbiyatçılık derken en genel hatlarıyla, tarihsel Batı-Doğu ayrımı içinde nesneleştirilen ve öteki olarak konumlanan “Doğu”nun “Batı”ya verdiği karmaşık tepkilerle oluşturduğu öznellik alanını kastettiği”<sup>28</sup>ni belirtir. Böylece Garbiyatçı Fantazi, Batılılığı ve Doğululuğu aynı anda üretmeye çalışan bir kavram anlamına gelmektedir. Bu da “iktidarla ilişkisi dışında düşünülemez.”<sup>29</sup> Batıyla diyalog halinde, kendini sürekli ona göre ayarlayarak neyin Batılı neyin Doğulu olduğuna dair bir sınır iradesi içinde (normları belirleme içinde) oluşmuş bir modelden de söz ediyor Ahıska. Böylece Batıyla diyalog dahilinde değişen modelin meşrulaşması için fantazinin yarattığı temsili gerçeklik de sürekli değişime uğramakta ve buna uygun “biz” ve “bize özgü” söylemleri ve ikili karşıtlıklar yaratmaktadır denebilir.

28 A.g.e., s. 17.

29 A.g.e., s. 46.

Bu noktada uyarlamalarla konuyu yeniden ilişkilendirirsek, var olan bu tür bir fantazinin pekiştirildiği bir bağ görülebilir. Gelecekte halk tiyatrosunun yorumlanması yerine onun farklılığın bir anlatısı ve anlamı olarak hayal edilmesi ve fantazi üzerinden yeniden üretilmesi, Batılı metinlerin “yerelleştirilmesi”nin ardındaki içselleşmiş Garbiyatçı zihniyeti de açık etmektedir. ““Batı” hem içeride hem dışarıdadır, hem aynı olma arzusu hem farklı olma görevini imler.<sup>30</sup> Ve bu görev, farklılığın ne olduğunun da hayali biçimde kodlanması anlamına gelir. Böylece, hayal edilen Batı, hayal edilen Batılı göz üzerinden tanımlanan hayali bir “bize

30 A.g.e., s. 46.

## TİYATROMUZDA EPİK VE ABSÜRD UYARLAMALARDA DÜŞÜNSEL TASARIM VE ÜRETİLEN GÖRME BİÇİMİ ÜSTÜNE ELEŞTİREL BİR OKUMA MODELİ

özgü” farklılıkla reddedilebilir hale gelir. Ancak, farklılığın kodlanması bir çeşit tekleştirme ve sabitleme de olacağından, geleneğin yorumlanmasının çeşitliliğini de yok eder.

Garbiyatçı Fantazi’yle, daha önemlisi bu düşüncenin iktidarla ilişkisiyle ve politik özneliliğin kurucu bir ögesi olmasıyla bir hesaplaşma içine girmek, tiyatro düşüncesini, sanatsal yaratıyı ve teatral düşünce üretimini, iktidar pratiklerinin kurguladığı hayali bir “bize özgü” kavramıyla sınırlı kalmaktan uzaklaştırıp özgürleştirici olabilir. Böyle bir eleştirel yaklaşım, süregelen düşünme yapılarına seçenek oluşturma yönünde, yeni uyarlamalarda ya da eldeki uyarlamaların sahnelenme aşamasında katkı sağlayabilir. Metinlerde içselleşmiş, görünmez bir zihin kalıbı olarak tekrarlanan imgelerin ve görme biçimlerinin farkına varmak, onlara bilinçle yaklaşmak yeni bir dramaturji düşüncesi için önemli bir husus olarak görülebilir.

### Yaratıcı uyarlama örnekleri

Bu çalışma kapsamında ele alınan diğer iki uyarlama, Nazım Hikmet’in **Tartüf 59** ve Zehra İpşiroğlu’nun **Pinokyo Kral Übü’nün Ülkesinde** adlı uyarlamaları gerek biçim gerekse içerik açısından yerleştirme kaygısı taşımayan örneklerdir ve kaynak metinle düşünsel alışveriş temelinde yapılmışlardır. Bu bağlamda da yaratıcı uyarlama sınıflaması içinde ele alınabilirler. Her iki uyarlamada da, kaynak metnin düşünsel temelini, tartışma noktalarını yeni düşünceler üretme amaçlı yoğurma, metne yeni bir boyut kazandırma, politik sorgulama ve yeni biçim denemelerine girme çabası ön plandadır. Uyarlamalar bu halleriyle kaynak metinlerden yola çıkan yeni ve özgün oyunlar olarak karşımıza çıkarlar. İki uyarlama da, yazıldıkları dönemle sınırlı kalmayan, salt yerel olma kaygısı taşımayan, baskı ve güdümlenme mekanizmalarının işleyiş kurallarını açığa çıkaran bir sistematiğe ve kurguda yazılmış oyunlardır.

**Tartüf 59** oyunu, Moliere’in ikiyüzlü Tartüffe’nün din sömür-

sü ana temasını, politik sömürünün çeşitli biçimlerini, sömürüyü meşrulaştırma ve halkı güdümlene araçlarını ve bu araçların dönemden döneme değişen ama özde aynı kalan mekanizmasını açığa çıkarmak için genişletir. “Tartüfizm” diye bir kavram ortaya atar. Tartüfizm, zamandan zamana biçim değiştiren ama özde aynı kalan sömürü düzenini, iktidar mücadelesini, yönetimde olan çıkarıcı çevrelerin, politikacıların iktidar odaklı ikiyüzlülüklerini hangi söylemlerle, hangi araçlarla ortaya koyduğunun kavramlaşmış ve **Tartüf 59** adındaki oyun figürüyle de bedenleşmiş halidir. Oyunun sonu da radikal bir değişime uğrar. Kurtarıcı Moliere’in metninde olduğu gibi Kral değil, hizmetçi kadın Dorina’dır. Tartüf, salt bir dolandırıcı olarak değil aynı zamanda Kral’ın hesabına çalışan bir jurnacı olarak gösterilir. Böylelikle din ve devlet mekanizmalarının iç içe işlediği politik bir duruma gönderme yapılır. Kral, Moliere’in oyununda olduğu gibi zeki ve adaletli bir kurtarıcı değil Tartüfizmin bir parçasıdır. Yazar, kişi adlarını değiştirmez, oyunun mekânını tiyatro salonunun kendisi olarak kurgular, zamanı da Moliere’in **Tartüff** oyununun sahnelendiği zamanda bırakır. 1959 yılından çıkıp gelen **Tartüf-59** oyununa dahil olur. Böylelikle oyun içinde oyun kurgusuyla yabancılaştırma oluşturulur, oyun zamanlar arası, metinler arası ve yazarlar arası bir dünyanın kurgusuna dönüşür. Güldürüyü oluşturan da bu öğelerdir. Her iki tarafı da, iktidardakini de ona boyun eğeni de ironik, grotesk ve epik biçimli bir anlatımla alaya alır.

Yazarın, **Tartüf 59**’u oyuna katarak temel çatışmayı Tartüfler arası bir iktidar mücadelesine dönüştürmesi, Tartüfizmin 20. yüzyıldaki görüntüsünü ve zamanlar arası değişen yüzlerini ortaya çıkarması, değişmeyen sömürü zihniyetinin değişen araçlarını ve söylemlerini, devlet-kilise ilişkisini, denetleme, güdümlene mekanizmalarını görünür kılması, kaynak metnin iletisini genişleten bir düşünsel alışveriş olarak görülebilir. Ancak uyarılama okurla/ izleyiciyle girdiği iletişim tasarısı anlamında tiyatro yazınımızın temel eğilimi olan öğreticilik, izleyiciyi ilet yönünde güdümlene ve doğrunun ne olduğunun onayına yöneltme gibi metin stratejilerini kullanır, bu stratejilerde bir farklılık yaratmaz.

Zehra İpşiroğlu’nun Alfred Jarry’nin **Kral Übü** oyunundan ve

## TİYATROMUZDA EPİK VE ABSÜRD UYARLAMALARDA DÜŞÜNSEL TASARIM VE ÜRETİLEN GÖRME BİÇİMİ ÜSTÜNE ELEŞTİREL BİR OKUMA MODELİ

Carlo Collodi'nin **Pinokyo** romanından esinlenerek yazdığı **Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesinde** adlı uyarlamasıysa çocuk haklarını gündeme getirmesi açısından ayrıcalıklı bir oyundur. Çocuk hakları bildirgesinden maddeler de oyun kitabının sonunda yer almaktadır. Oyun, Pinokyo ve çeşitli masal kahramanlarının, iktidar ve para düşkünü Kral Übü'nün ve übükopların egemen olduğu bir ülkenin despot, baskıcı yönetiminin elinde nasıl hayatta kalabileceklerini ya da hayatta kalıp neye dönüşeceklerini tartışır. Kral Übü'nün kendi ideolojisini üretme mekanizmalarını ve masal kahramanlarını nasıl übükopaştırdığını gösterir. Eğitimden yargıya, kolluk kuvvetlerine, medyaya kadar tüm kurumlar, toplumsal yapılar herkesin übükopaşmasına hizmet etmektedir, herkes übükoptur. Özgün bir düşünce, yaratı ya da özgür bir davranışın mümkün olmadığı, baskılandığı bir ülkede Pinokyo da kendine özgü, saf bir masal kahramanı olarak kalamayacak, übükopaşacaktır. Oyunda, ezberci eğitim sistemi, ayrımcı düşünceyi örgütleyen pratikler, medyanın manipülatif rolü gibi toplumsal sorunlara göndermeler yapılır. Uyarlama, Kral Übü'yü, Pinokyo'yu ve diğer masal kahramanlarını iletiyle ilişkili olarak yeniden biçimlendirir. Kaynak metinlerden bağımsızlaşırlar. Uyarlama metinlerarası bir dünyadan çıkıp kurgu, biçim ve içerik açısından özgün ve yeni bir metin, bir kara güldürü metni yaratır.<sup>31</sup> Bu haliyle uyarlama yararlandığı kaynak metinlerin iletilerinden yola çıkarak yeni düşünceler üretme temelinde yapılmıştır. Yerelleştirme kaygısından uzak, yazıldığı dönemle sınırlı kalmayan, baskıların yaşandığı her yönetim biçimine, baskıcı rejimlerin ideolojilerini yayma yöntemlerine eleştirel bakan ve baskıdan, zulümden en çok etkilenen ve kendini koruma konusunda en zayıf olanların, yani çocukların kendi olma, kendini gerçekleştirme haklarını gündeme getiren özgün bir yapıttır.

İktidar düşkünlüğü ve güç ilişkilerinin çeşitli yönlerini eleştirel bir biçimde dile getiren bu iki uyarlama, gerek tiyatro düşüncesi, gerek estetik yaratım açısından kaynak metinlerin iletilerini zenginleştiren, çeşitlendiren yanlarıyla burada sözü edilen diğer uyarlamalardan ayrılırlar.

31 Zehra İpşiroğlu oyuna yazdığı dramaturji notlarında oyunu yazma amacını şöyle açıklıyor: "Çeşitli masal figürleriyle naif bir çocuk oyunu gibi başlayan bu oyun oldukça acımasız bir kara güldürü olarak geliyor. Böylece çocuğun kendi kimliğini bulmasına izin vermeyen tüketici ve yıkıcı güçlere gönderme yaparak "çocuk hakları" sorununu gündeme getiriyor. Amacı bir masal aracılığıyla bu sorun üzerine düşündürmek.", Zehra İpşiroğlu, **Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesinde** (İstanbul: Papirüs Yayınları, 2003), s. 8.

### Ele alınan altı uyarlamanın tümünün genel değerlendirmesi ve öneriler:

Bu yazıda ele alınan tüm uyarlamalarda iletinin öne geçtiği, yerleşik anlatı kalıplarının da iletinin kanıtlanması, izleyicinin iknası, görünmeyenin görünür kılınması amacıyla kullanıldığı gözlenmektedir. Oyunların karakter ya da kişilik yaratmaktan çok iletiye hizmet eden oyun figürleri yarattıkları, ortaya konan çatışmaların da diyalektik bir süreç içinde değil daha çok iletinin hizmetinde kullanılan bir karşıtlık üzerinden verildiği görülmektedir. Görme ve temsil biçimlerinde yerleşik anlatı kalıplarının yeniden ürtilmesi ve bu yöntemle şablonlar üzerinden yapılan soyutlamalarla katı bir baskıdan etkilenen karşıtlığı yaratılması tüm uyarlamalarda ortaya çıkmaktadır.

Yazarlar, oyunlarında ülkenin baskıcı ya da vurdumduymaz seçkinleriyle uğraşmakta, baskı rejimini eleştirmeye çalışmakta ama sorunlara anlatı şablonlarıyla bakıldığından kaba bir baskı-iktidar odakları ve mağdurlar görüntüsü çıkmaktadır. Bu da oyunların anlam potansiyellerini daraltmakta ve kaynak metinlerin tiyatro düşüncesinin indirgenmesine yol açmaktadır. İzleyiciyle kurulan iletişim tasarısı da değişmektedir. İzleyici seçenek düşünceler üretmesi beklenen bir konumdan uzaklaştırılıp, pasifleştirilmekte ve belli yerleşik anlatı kalıplarıyla yapılan soyutlamalar üzerinden ileti doğrultusunda ikna edilmeye çalışılmaktadır.

Anlatı kalıpları üzerinden yapılan soyutlamalar, yekpare bir imgeyle ikili karşıtlık dizgesi (ezen-ezilen benzeri) kurduğu için pratik yaşam deneyiminin içindeki ayrıntılar çoğu zaman görünmez olmakta, toplumsal çeşitliliğin ve sorunların incelikleri derinlikli olarak ele alınmamaktadır. Uyarlamalarda, soyutlanmış tek bir imge halinde varolan “halk” imgesi, Garbiyatçı fantezinin de ürettiği söylemin bir parçası halinde kalmakta, gerçekte halkın çoğunluğunun “melez biçimler”<sup>32</sup>üretmiş olduğunu göz ardı edilmektedir. Kültür ve sanat aracılığıyla toplumu anlama ve tanıma işlevi açısından tiyatro yazınımıza bakıldığında, yaşam pratiğinin çeşitliliği yerine çoğu zaman genel soyutlamalardan oluşan bir

32 Nilüfer Göle, **Melez Desenler** (2. basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2002), s. 119.

## TİYATROMUZDA EPİK VE ABSÜRD UYARLAMALARDA DÜŞÜNSEL TASARIM VE ÜRETİLEN GÖRME BİÇİMİ ÜSTÜNE ELEŞTİREL BİR OKUMA MODELİ

kurmaca evrenin yansıtıldığı görülmektedir. Özellikle, geleneksel halk tiyatrosu yapma iddiasıyla, sesini duygusal ifadelerin yardımıyla hayali bir “halka” yakınlaştıran anlayış, farkında olmadan bir iktidar örüntüsüyle tarihsel olarak şekillenmiş hegemonyanın alanını, söylemlerini, görme kalıplarını pekiştirip yeniden üretme tehlikesini içinde barındırmaktadır.

Bu anlamda, üzerinde düşünülmesi gereken önemli bir soru daha ortaya çıkmaktadır: Oyunlar izleyici üzerinde nasıl bir öznellik deneyimi oluşturmaktadırlar? Bu deneyim, iktidar örüntülerinin Garbiyatçı fanteziyle tarihsel olarak “vitride kurduğu dışsal hakikate”<sup>33</sup> eleştirel bir yaklaşımı içinde barındırır mı? Garbiyatçı fantezinin görme biçimi ve kalıpları, kendiliğinden, içselleştirilmiş haliyle ve kimse farkında olmadan teatral anlatılar üzerinden kendini sürekli üretiyor olabilir mi? Metinlerin bilinçdışına girilip, Garbiyatçı fantezinin yapıt yaratma sürecini nasıl etkilediğinin analiz konusu edilmesi şaşırtıcı sonuçlar çıkaracaktır.

### Sahne dramaturjisi için öneriler neler olabilir?

Sanatsal üretim muhalif olmayla, seçenek düşünce-görme biçimleri yaratmayla ilişkilidir. Uyarlama metinler alternatif bir görüş, düşünce biçimi ve estetik üretme kaygısı içindeler mi yoksa yerleşik görme kalıplarını mı pekiştiriyorlar? Sorunun yanıtı uyarlamanın, ülkenin sosyo-politik, kurumsal, düşünsel yapılanmasıyla yani siyasi ve toplumsal ideolojiyle olan ilişkisinin görünür kılınması yoluyla bulunabilir. Uyarlamaların görünen niyetinden ayrı olarak, iç işleyişinde gizli kalmış kendiliğinden ideolojinin ve “bize yakın” kavramıyla ortaya koyduğu düşünme biçiminin yapısöküme uğratılması, süregelen yerleşik düşünce kalıplarının sahne üzerinde yeniden üretilmemesi için önem taşımaktadır. Kaynak metinle düşünsel alışverişin düzeyinin saptanması da aynı derecede önemli görünüyor.

Uyarlamalarda, yerleştirme düşüncesinin ve kaygısının ardından görünen Garbiyatçı fantezinin izleri sahne dramaturjisinde

33 Ahıska, A.g.e., s.323. (Ahıska, saptamalarında, meşruluğunu Batı'ya yapılan göndermelerle kuran dışsal hakikatle pratik yaşantı arasındaki uyumsuzluğun bir içsel hakikat alanı da kurduğunu ve bu alanda sadece karamsarlık (biz adam olmayız, böyle gemiş böyle gider benzeri bir söylemin) değil “biz böyleyiz”le birleşen ve insanların birbirlerinin davranışlarını, gerçekliğe ilişkin “fazla” bilgilerinin ışığında, başka türlü anlamlandırabilme olağınna sahip olduğunu, bu içsel hakikat alanında kimi zaman da görünürdeki kuralları gizli gizli bozmaktan, sınırı aşmaktan gelen haz ve çoğunlukla mizah duygularının ağır basmasından söz ederek Aziz Nesin'in yapıtlarının bunu mükemmel bir biçimde dile getirdiğini söyler.)

ortaya çıkarılabilir ve metne çeşitli müdahalelerle giderilebilir. Garbiyatçı fantezinin farkındalığı farklı eleştirel görme biçimlerinin üretilmesine yol açabilir. Geleneksel halk tiyatrosu yapma ısrarına da geleneğin hem düşünsel hem estetik açıdan yorumlanmasıyla eleştirel teatral bir dil kazandırılabilir. Yerleşik görme/düşünce biçimlerimizin nasıl yapılandığının ortaya çıkarılması, yazarlarımızın yapıtlarının yeniden farklı eleştirel okumalarla ele alınması, Türk tiyatrosundan uyarlamalar yapılması, uyarlamaların uyarlanması bile söz konusu edilebilir.

Ahıska, ülkenin kurumlarının ve politik özneliğinin yapılanmasında ya da kurulmasında “Batılı olma özlemini, Batı’ya direnç duygularıyla birleştiren Garbiyatçı fantezinin sürekliliği”nden söz ederek, hakim söylemleri yapıbozuma uğratmak için “hem ‘merkez’ hem de ‘kenar’da kalanla pazarlık etme durumunda olanların” farklı duruş ve bakışları oluşturmada avantajlı olduklarından dem vurur.<sup>34</sup> Türkiye’de tiyatronun Batı’dakinden farklı olduğu düşüncesi anlamlı olmakla beraber, Ahıska’nın saptamalarını destek alırsak; farklılığın vurgusu, Batı ve Batı-dışı ayrımı üzerinden yaklaşıldığında Batılı temsilleri ve kavramlaştırmaları “gerçek” sayarak Garbiyatçı fanteziyi yeniden üretme tehlikesi taşır. Bu nedenle, ancak farklılıkları Batılı temsillerin merkezinden görünür kılarken, Batılı temsillere de sorgulayarak bakmak,<sup>35</sup> şüpheyle yaklaşmak, eleştirel bir tavrı korumak hakim söylemlerin hayali yanını ortaya çıkarabilir.

Türkiye tiyatrosunun tiyatro düşüncesinin ne olduğuyla hesaplaşmak, iktidar örüntülerinin söylemlerinden nasıl etkilendiğini analiz etmek, geleneği kurgusal bir biçime bürümeden yeniden düşünmek, yorumlamak ve sorgulamak yaratıcı teatral üretimlerin ortaya çıkması için önemli bir çıkış noktası olabilir.

34 A.g.e., s. 327 ve 319.

35 A.g.e., s. 319.



# TİYATROMUZDA EPİK VE ABSÜRD UYARLAMALARDA DÜŞÜNSEL TASARIM VE ÜRETİLEN GÖRME BİÇİMİ ÜSTÜNE ELEŞTİREL BİR OKUMA MODELİ

## KAYNAKÇA

Ahıska, Meltem. **Radyonun Sihirli Kapısı – Garbiyatçılık ve Politik Öznellik**. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Akan, Mehmet. **Toplu Oyunları 1**. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1993.

Beckett, Samuel. **Godot'yu Beklerken**. Çev.: Hasan Anamur, İstanbul: Can Yayınları, 1990.

Boal, Augusto. **Ezilenlerin Tiyatrosu**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2. basım, 2008.

Brecht, Bertolt. **Bütün Oyunları-Cilt 3**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1997.

Brecht, Bertolt. **Bütün Oyunları-Cilt 11**. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1997.

Esslin, Martin. **Absürd Tiyatro**. Ankara: Dost Kitabevi, 1999.

Frisch, Max. **Günlükler 1946-1949**. Çev.: Dilman Mradoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Frisch, Max. **Biedermann ile Kundakçılar**. Çev.: Hasan Kuruyazıcı, İstanbul: Multilingual Yayınları, 2000.

Göle, Nilüfer. **Melez Desenler**. İstanbul: Metis Yayınları, 2.basım, 2002.

Gürbilek, Nurdan. **Kör Ayna, Kayıp Şark**. İstanbul: Metis Yayınları, 2.basım, 2007.

Gürbilek, Nurdan. **Yer Değiştiren Gölge**. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.

Hikmet, Nazım. **Oyunlar-4**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

İpşiroğlu, Zehra. "Uyarlama Yaratıcılık/Nazım Hikmet'in 'Tartüf'ü", **Nazım Hikmet'in Tiyatrosu**. İstanbul: Nazım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 1996.

İpşiroğlu, Zehra. **2000'li Yıllara Doğru Tiyatro**. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1998.

İpşiroğlu, Zehra. **Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesinde**. İstanbul: Papirüs Yayınları, 2003.

İpşiroğlu, Zehra. **Tiyatroda Devrim**. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2000.

İpşiroğlu, Zehra. **Tiyatroda Kültürlerarası Etkileşim**. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2008.

Jarry, Alfred. **Kral Übü**. Çev.: Asaf Çiyiltepe, İstanbul: Arena Yayıncılık, 1963.

J.B.P. Molière. **Tartüf- Le Tartüffe**. Çev.: Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen, Çetin Sarıkartal, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2008

J.B.P.Molière. **Tartüffe**. Çev.: Orhan Veli Kanık, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1944.

'Mehmet Akan'la Söyleşi'. **Mimesis Tiyatro Araştırma ve Çeviri Dergisi**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Sayı 6, 1997.

Ökten, Nazlı. "Atatürkçü Olmak Ya da Olmamak", **Sen Benim Kim Olduğumu Biliyor Musun? Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşümleri**. Editör: Hülya Uğur Tannöver, İstanbul: Hil Yayınları, 2008.

Pekman, Yavuz. **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**. İstanbul: Mİtos Boyut Yayınları, 2002.

Pekman, Yavuz. "Süleyman ve Öbürsüler -oyun metni", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**. İstanbul, Sayı 11, 2007.

Şener, Sevda. **Oyundan Düşünceye**. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993.

Şensoy, Ferhan. **FerhAntoloji**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Şensoy, Ferhan. **Üç Kurşunluk Opera-** basılmamış sahne metni. İstanbul, 1995.

Şensoy, Ferhan. **Güle Güle Godot**. İstanbul: Ortaoyuncular Yayıncılık, 2.basım, 1996

Tura, Saffet, Murat. **Şeyh ve Arzu**. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.

Wright, Elizabeth. **Postmodern Brecht**. Ankara: Dost Kitabevi, 1998.

Yüksel, Ayşegül. [http://www.dostlartiyatrosu.com/tiyatroyirminci\\_yil.html](http://www.dostlartiyatrosu.com/tiyatroyirminci_yil.html).

