

# ÜÇ KURUŞLUK OPERA METNİNİ MODEL ALMA

*Meral Harmanlı Turunçoğlu\**

Brecht'in *Üç Kuruluşluk Opera* adlı oyununu kaynak metin olarak ele alan ve bu metni Türkiye yerelliğine uyarlayan Ferhan Şensoy'un, *Üç Kuruluşluk Opera* adlı metni oluştururken, iki temel unsura vurgu yapmaya çalıştığı gözükmektedir. Bu iki temel unsurdan birinin, kaynak metni, erek kültüre tanıdıklaştırma; diğerinin ise kaynak metnin biçimsel özelliklerinin, erek kültürün kendi teatral geleneğine dayanan biçimsel özelliklerle yorumlanmaya çalışılması olduğu söylenebilir. Ancak hem kaynak olarak ele alınan metnin Batı kültürüne ait bir metin olması, hem de uyarlama metnin kaynak metin ile kurduğu ilişki biçimi aslında uyarlama sürecinin alt metninde var olan bir model alma kompleksinin açık edilmekte olduğunu hissettirmektedir. Yine uyarlama sürecinde benimsenen erek kültüre dönme ve erek kültürün geleneğine yaslanarak bir teatral yapı oluşturma aslında yine toplumsal kimlikte oluşmuş bir boşluğa işaret etmekte olabilir.

Biçimsel olarak ise uyarlama metnin yüzünü döndüğü Batı kültürüne kendi öz kültüründe bulunan bir teatral geleneğe sarılarak cevap vermeye giriştiği görülmektedir. Fakat bu durum geleneksel halk tiyatrosunda var olan unsurların eleştirel bir yorumlama ile ele alınmamasından kaynaklanan bir sebeple, yeni bir teatral formun ortaya konamaması sonucunu doğurmaktadır. Biçimsel olarak yerli bir metin dili oluşturulmuşsa da, bu dil Brecht'in bahsettiği siyasal dönüştürücülüğün kapsam dışı bırakıldığı ve var olan kalıplaşmış toplumsal ilişkilerinin pekiştirildiği bir dil olmanın ötesine geçememiş olarak gözükmektedir.

Uyarlama metin özellikle toplumsal cinsiyet ilişkileri temelinde tekrar gözden geçirilirse, bu metnin var olan ataerkil ilişki biçimlerini kırmaya yönelik ya da benzeri ilişki biçimlerini eleştiren herhangi bir girişime yer vermediği fark edilebilir. Bu noktada da kaynak olarak ele alınan metnin bir Brecht metni oluşu ve Brecht tiyatrosu için asal olan eleştirel mekanizmanın uyarlama metin oluşturulurken göz ardı edilmiş olması can alıcı bir unsura dönüşmektedir. Uyarlama metnin kaynak aldığı metne bir yenilik getirmesi beklenirken, getirilen yeniliğin cinsiyetçi söylemin daha da belirginleştirilmesi olarak somutluk kazanması bu çalışma içinde yoğunluklu bir şekilde incelenmeye çalışılacaktır.

## **Metni Tanıdıklaştırma/Bizleştirme**

Ferhan Şensoy'un Brecht metnini uyarlarırken temel olarak kaynak metni kendi izleyicisine tanıdıklaştırma hedefi güttüğü söylenebilir. Bu noktada sorulması gereken sorulardan birinin hangi metnin seçildiği ve erek kültüre uyarlanması gerektiğidir. Öncelikle uyarlama başlığında ele alınan kaynak metnin Avrupa yazınından seçilmesi önemlidir. Avrupa kültüründe üretilen bir metnin seçilerek erek kültüre uyarlanmasının sebeplerinin altını çizmekte fayda bulunmaktadır. Seçilen metin yazar tarafından bilinçli ya da bilinçsizce seçilmiş olsun, okuyucuyu belirli bir yönetime sokmaktadır ve bu yönelim Avrupa kültürü merkezine doğru ilerlemektedir. Dolayısıyla, yapılan uyarlama ile ya Avrupa kültürünün eleştirisi hedeflenmekte, ya bu kültüre bir katkı konmakta, ya kaynak kültür erek kültüre bir rol model olarak sunulmakta, ya da erek kültür ile kaynak kültür uyumlulaştırılmaya çalışılmaktadır. Ferhan Şensoy'un seçiminde ise, kaynak kültürden bir metnin rol model olarak alındığı ve bu metnin içeriğindeki unsurların erek kültürün düzlemine oturtulmaya çalışıldığı söylenebilir.

□ *İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, Doktora Öğrencisi*

Ferhan Şensoy kaynak metni rol model olarak alıp onu tanıdıklaştırmaya/bizleştirmeye çalışırken erek kültürde de kaynak kültürdekine benzer bir takım teatral öğelerin olduğuna işaret etmekte ve kaynak metin ile bir yarış içine girmekte. Bu durum bir açıdan, yıllarca Avrupa kültürünün kendini toplumlara dayatarak üstün bir konumlanmış edinmiş olmasından ve diğer kültürlerin de çeşitli mekanizmalarla bu dayatmaya direnmeye çalışmalarından kaynaklanıyor olabilir. Eğer böyleyse Ferhan Şensoy'un içine girdiği yarışma durumu aslında kaynak kültüre bir direnme durumu olarak okunabilir. Frantz Fanon<sup>1</sup> sömürünün sadece egemen kültürün kendini sömürülen kültür üzerinde hâkim kılması olmadığını, aynı zamanda sömürülen insanların geçmişinin bozulması, çirkinleştirilmesi ve yok edilmesi olduğunun altını çizer ve bu durumun sömürülen toplumların geçmişlerine daha sıkı tutunmaları refleksiyle karşılaşılabileceğini belirtir. Yine Samuel P. Huntington ile yapılan mülakatta Huntington da benzer bir yaklaşıma değinmiştir.

“... Birincisi, hızlanan sosyoekonomik modernleşme ve göçler, bir karşı eğilim doğurdu. İnsanlar, kimliklerini yitirdiklerini, köksüzleştiklerini, yabancılaştıklarını hissediyor; karşılaştıkları sorunları göğüslemek için yerel değerlere sarılıyor. Bu, Türkiye’de de yaşanıyor; kentlere göçenler destek bulmak için İslamcı örgütlere başvuruyor.

İkincisi, toplumlar gelişip kendilerine güven kazandıkça, yerel değerlerini yeniden ön plana çıkarıyorlar. Batı’nın bazen çok yıkıcı da olan etkisi altında kalan bütün toplumlarda, özellikle Doğu Asya’da, yerel değer ve geleneklere bağlılık canlanıyor.

Ortak olduğumuz bazı evrensel değerler varsa da, insanların gittikçe kendi öz kültürlerine sarılmaları olayını yaşıyoruz.”<sup>2</sup>

O halde, toplumlar, Batı kültürünün etkisine karşı, kendi geleneklerine dönerek bir direnç odağı oluşturmaya çalışmaktadırlar. Bu noktada Ferhan Şensoy’un da uyarılama stratejisinde geleneksel halk tiyatrosu motiflerine sarılarak böylesi bir çaba içerisine girdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Yine, yıllarca kendini dayatan, kendini merkeze alan bir kültürel düzlemin belirleniminden kurtulamayan hatta bilinçli ya da bilinçsiz kendini bu belirlenim içinde tarif eden ve bu anlamda erek kültürde de benzer çalışmaların yapıldığını ispat etmeye girişen bir tutum da olabilir. Böylesi bir tutumun da, bir çeşit direnme mekanizmasından kaynaklanarak kendini ispat etme girişimi olduğunu söylemek mümkündür. Ancak tam da bu noktada, uyarılama olarak seçilen kaynak metnin farklı açılardan değil de bizleştirme mantığıyla uyarlanması son derece ironik bir durum teşkil etmektedir. Uyarılama yönelimi bizleştirme mantığı ile ele alındığında, aslında uyarılan kültür tarafından ulaşılmaması gereken bir idealin olduğu, ona yönelindiği ama onun da olduğu gibi alınmayıp bizleştirildiği, bu bizleştirmenin de kendini savunma ve kaynak kültürden daha aşağı bir konumda bulunmadığını ispata girişme olarak okunabileceği söylenebilir. Böyle okunduğunda da aslında bir anlamda yönelinen kültür idealize edilerek yüce bir konumlanışa sahipmiş gibi algılanmış, uyarılan kültürün aşağı bir konumu olduğu kabul edilmiş ve içselleştirilmiş ve tekrar hedef kültüre yönelinerek bir boy ölçüşmeye girilmiş olmaktadır. Yine, halk içinde sürekli birileri tarafından tekrarlanan “Avrupa’dan teknolojiyi alalım ama kültürümüzü kaybetmeyelim,” ya da “yüzümüzü Avrupa’ya dönelim ama özümüzü unutmayalım” gibi söylencelerin egemen kültüre karşı geliştirilen bir savunma mekanizmasından kaynaklandığını kabul ederek, Ferhan Şensoy’un uyarılama stratejisinde de benzer bir mekanizmanın işlediğini söylemek mümkündür.

Başka bir açıdan, bizleştirme mantığı ile uyarılama yaparken oluşan kendini ispat girişimi, aslında toplumlar ya da kültürler arasındaki egemenlik ya da üstünlük ilişkisinin sorgulanması yerine, bu sömürü ilişkisinin de içselleştirildiğinin göstergesi olabilir. Kaynak kültüre kendini ispat etme

<sup>1</sup> Fanon, Frantz. On National Culture, ed. and int. by Patrick Williams and Laura Chrisman, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A reader*, Columbia University Press, New York, 1994.

<sup>2</sup> Huntington, Samuel P., *Medeniyetler Çatışması*, derleme: Murat Yılmaz, Vadi Yayınları, Ankara, Altıncı Basım: Aralık 2001, syf:103.

girişimi aslında o kültürün egemen konumunun pekiştirilmesini de içermektedir. Böylesi bir egemen konumun, bu egemen konum uyarlanan kültür tarafından hayali bir şekilde oluşturulmuş dahi olsa, sorgulanması gerekirken, varlığı kabul edilerek uyarlamaya gidilmektedir. Dolayısıyla, kaynak kültür farkında olunarak ya da olunmayarak üst bir ideal konuma oturtulmuş, bu konumun sorgulanması yerine kabulü gerçekleşmiş ve bu kabul üzerinden baskılanan toplum kendinde de benzer üstün özelliklerin var olduğunu ispata girişmiş ancak kültürel sömürü mantığının kendisi sorgulanmamış ve hatta bu mantık da içselleştirilmiştir.

Bizleştirme stratejisi bir tür savunma mekanizması olarak baskılanan toplum içinde oluşmuş bazı komplekslerin maskesi de olabilir ve bu durum da Türkiye Cumhuriyeti politikalarıyla ilişkilendirilebilir. Cumhuriyet'in başlangıcından itibaren, Cumhuriyet kadroları yıllarca toplumun yüzünü Avrupa'ya dönmesini istemiş ve Batı'yı rol model olarak sunmuş, toplumun Batı toplumları gibi olmasını hedeflemiştir. Bu durum toplumsal algıda insanların kendilerini aşağı bir konumda hissetmelerine ve kendilerine Batı'lı bir maske edinerek aslında bu maskenin altında her zaman var olan yerli kimliklerinin getirdiği ikincil konumu hissetmelerine sebep olmuş olabilir. Böylece algılarda oluşan ikincil ve aşağı konum hissiyatı toplum bireylerinin kompleks sahibi olmalarıyla sonuçlanacaktır. *Üç Kurşunluk Opera* metninde sezilebilen ve toplumsal kimlikle ilişkilendirilebilecek kompleksi daha iyi anlamak için Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme sürecine bir bakmak faydalı olabilir.

“Batılı olmayan toplumlar, modernleşmek için, kendi kültürlerini terkedip Batı kültürünün temel unsurlarına adapte olabilirler mi? Bu toplumların liderleri zaman zaman bunun olabileceğini düşünmüşlerdir. Büyük Petro ve M. Kemal Atatürk kendi ülkelerini modernleştirmeye karar verdiklerinde bunun yolunun, kılık kıyafete varıncaya kadar, Batı kültürünü tümüyle almak olduğuna inanıyorlardı. Sonuçta, kendi kültür kimliklerinden emin olmayan “yırılmış” ülkeler elde etmişlerdir. Üstelik Batı'dan ithal ettikleri kültürel unsurlar peşinden koştukları modernleşme konusunda fazla bir yarar da sağlamamıştır.”<sup>3</sup>

Yukarıdaki alıntının da gösterdiği gibi Türkiye Cumhuriyeti kuruluş sürecinden itibaren, sadece modernleşme değil, Batılılaşma hedefini de önüne koymuştur. Batılılaşma, kılık kıyafet alanından sanatsal alana kadar yaşamın her noktasında ideolojik olarak üretilmiş ve yeniden üretilmiştir. Bu noktada çalışmanın amacı Türkiye Cumhuriyeti'nin tercihlerine bir eleştiri getirmek değildir, ancak bu bilgi, toplumsal yaşayışın eleştirel bir süzgeçten geçirilmeden tüm yönleriyle böylesi bir dönüşüme tabi tutulmasının, Türkiye insanında kimlikli bir komplekse ya da kimlik bunalımına sebep olmuş olabileceği gerçeğini anlamlandırmak için gereklidir. Dolayısıyla, belki de *Üç Kurşunluk Opera* metni bu bunalımın açığa çıkmasına aracılık etmektedir. Bu uyarlama metni içinde Batı'nın nerede konumlandırıldığı konusunda kafa karışıklığı olduğu hissedilmektedir. Metin içinde var olan söylem, kendi kültürüne sahip çıkmaya çalışan, kendi siyasi liderine de inanan ancak içinde bulunduğu siyasal olaylara da nasıl tavır alması gerektiğini netleştiremeyen, bir şeylerin yanlış gittiğini hisseden, bu yanlışlığa karşı durmak isteyen ancak sesini nasıl çıkaracağını şaşırarak bir unsura dönüşmektedir. Böylece metnin iletisi, okuyucu tarafından alımlanması zor bir çılgınlığa dönüşerek toplumsal kimlikte oluşmuş boşluğun hissedildiği bir kriz anını işaret ediyor olabilir.

Bu noktanın metin içinde özellikle Mahmut karakterinin tavırlarıyla somutluk kazandığı gözlemlenebilir. Mahmut hem Türkiye Cumhuriyeti kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün hayranıdır, Atatürk rozetini çıkarmaz ve yaşadığı her olaya Mustafa Kemal gözüyle bakıp bir pay çıkarmaya girişir hem de gangsterdir, arabesk bir kültürün içinde haksız kazanç elde ederek yaşamaktadır. Bir taraftan ismi rüşvet ve yolsuzluk haberlerine karışmış politikacılara taş atan ifadeler kullanır, diğer bir taraftan kendi hırsızlık yapmaktadır; bir taraftan fakir fukaraya kömür, Kasımpaşa halkına ekmek dağıtır, diğer taraftan belediye ihalelerine fesat karıştırır. Hem yanlış giden bir şeyler olduğunun

<sup>3</sup> Huntington, Samuel P., *Medeniyetler Çatışması*, derleme: Murat Yılmaz, Vadi Yayınları, Ankara, Altıncı Basım: Aralık 2001, syf:113,114.

farkındadır hem de bu gidişata nasıl dur diyeceği ve kendini nasıl kurtuluşa götüreceği konusunda kafa karışıklığı yaşamaktadır. İçinde bulunduğu yozlaşmış kültür ile inanır görüldüğü Mustafa Kemal Atatürk ilkeleri arasında sıkışıp kalmış gibidir. Bu durum okuyucunun da Mahmut karakterinin neyi neden yaptığı konusunda net bir fikir sahibi olamamasına ve benzer bir kafa karışıklığı yaşamasına sebep olmaktadır. Mahmut kendini var etmek için bazı söylemlere tutunmaya çalışan ancak yaşadığı hayatın inandığı şeylere oldukça mesafeli olduğunun farkına varamayan biri gibidir. Mahmut'un oyun içindeki varlığı ve ifade etmeye çalıştığı şeyler izleyici tarafından alımlanması güç bir çılgılık gibidir. Nerede olduğu, ne demek istediği ve gerçekte ne dediği belli değildir. Haksızlığa karşı mıdır? Öyleyse neden gangsterlik yapmaktadır. Eşitlik mi istemektedir, yoksullar için kaygı mı duymaktadır, siyasal yaşamdaki yolsuzluklara mı karşı çıkmaktadır, neden kaba kuvvete başvurmaktadır, vb. gibi sorular aydınlanmamaktadır. Dolayısıyla Mahmut karakteri özelinde toplumsal kimlikte bir boşluğun olduğu hissedilmekte ancak bunun nasıl halledileceğine dair bir fikir oluşmamakta, Mustafa Kemal'e duyulan inancın nasıl bir anlam içerdiği netleşmemekte ve metnin iletisinin okuyucu tarafından alımlanmasının zorlaştığı hissedilmektedir.

Bizleştirmeye ve tanıdıklaştırma yaklaşımlarının sebeplerinden birinin özellikle kültürel düzlemde baskıya uğrayan bir toplum içinde oluşturulmaya çalışılan bir çeşit direnç odağına da gönderme yapabileceğine değinilmiştir. Bu durumu biraz daha açmak gerekirse de, bizleştirmeye ile, erek kültürün de, var olan, soluk alan, kaynak kültürünkiyle boy ölçüşebilecek bir kültürel birikime sahip olduğunun ön plana çıkarılmasına girişildiği söylenebilir. Böylesi bir amaç bir anlamda erek kültürün renginin ve sesinin oluşturulmasına veya bu kültürün var olan renginin ve sesinin belirgin hale getirilmesine yönelik bir çaba olarak da yorumlanabilir, ancak bu durum akıllara Spivak'ın "*Madun Konuşabilir mi?*"<sup>4</sup> adlı makalesini getirmektedir. Spivak bu makalede batı merkezli düşüncenin kendini özne konumuna alarak oluşturduğu söylemi eleştirerek, yıllarca yok sayılmış ve baskılanmış bir toplumun kendini ifade edebilip edemeyeceğini sorgular. Bu noktada, Spivak'ın görüşlerinin emperyalist güçler ile üçüncü dünya ülkeleri arasındaki ezen ezilen ilişkisine dayandığına ve Türkiye Cumhuriyeti'nin bir üçüncü dünya ülkesi olarak görülemeyeceğine dair eleştiriler oluşturulabilir, ancak bu konunun tamamen yeni bir tartışma ve inceleme konusu olması gerektiğini belirterek, Spivak'ın görüşlerinin en azından 'erek kültür konuşabilir mi?' sorusunu akıllara getireceğini vurgulamak yerinde olacaktır. Batı kültüründe oluşturulmuş *Üç Kurşunluk Opera* adlı metni kaynak metin olarak ele alan ve batıdan daha aşağıda olan bir konunun kabulüyle sesini yükseltmeye çalışarak bir direnç merkezi oluşturmaya girişen *Üç Kurşunluk Opera* metni ne derece sesini çıkarabilmektedir ya da çıkardığı ses ne derece erek kültürü, temsil edilmeyeni ya da madunu temsil etmektedir soruları sorulabilir.

Bu sorularla ilişkili olarak Afrikalı Marksist yazar ve siyasetçi olan Amilcar Cabral'ın söylediklerine de bir bakmak faydalı olabilir. Amilcar Cabral "*Ulusal Liberasyon ve Kültür*"<sup>5</sup> adlı makalesinde yabancı egemenliğine karşı kültürün ne derece önemli bir direnç merkezi oluşturduğuna değinir. Bir toplumu pasifize etmek veya yok etmek için o toplumun kültürünün tahrip edilmesine ya da yok edilmesine gereksinildiğinin altını çizer. Dolayısıyla bu görüşler ışığında *Üç Kurşunluk Opera* metninin, Batının baskılayan ve kendini egemen bir merkeze alan hegemonyasına karşı erek kültür içinde oluşturulan bir direnç merkezi olduğu söylenebilir ancak bu noktada yine Amilcar Cabral'ın görüşlerine dönmek faydalı olacaktır. Cabral uzun süre sömürüye maruz kalan toplumlarda sömürenin sadece sömürdüğü toplumun kültürel yaşamını baskılayan bir sistem uygulamadığını ayrıca sömürülen yerli toplum içinde ayrışmaları da tetiklediğini söyler. Sömürülenlerin bu ayrışmalar ile yerli kültür içinde kendi kültürünü aşağılayan ve sömürülen kültürün zihniyetini özümseyen bir elit tabaka

<sup>4</sup> Orjinal adı "*Can the Subaltern Speak?*" olan metinde Spivak Gramsci'nin kullandığı mağdun (subaltern) kelimesini kullanarak batı merkezli düşünce yapısını eleştirir. Spivak, Gayatri Chakravorty., *Can the Subaltern Speak?*, ed. and int. by Patrick Williams and Laura Chrisman, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : A reader*, Columbia University Press, New York, 1994.

<sup>5</sup> Orjinal adı "*National Liberation and Culture*" olan bu makale başlığının çevirisi yazara aittir. Cabral, Amilcar., *National Liberation and Culture*, ed. and int. by Patrick Williams and Laura Chrisman, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : A reader*, Columbia University Press, New York, 1994.

oluşturmaya giriştiğini belirtir. O halde acaba *Üç Kurşunluk Opera* metni kendi kültürüne dönerek bir direnç merkezi mi oluşturmaya girişiyor ya da Batı merkezli düşünceleri özümseyerek kendi kültürünü mü aşağılıyor. Şensoy'un metninde bu iki unsurun da ipuçlarını yakalamak mümkün gibi gözükmektedir. Öncelikle *Üç Kurşunluk Opera* metninin geleneksel halk tiyatrosuna dönerek erek kültüre ait unsurları içermeye çalıştığı, bu çabanın başlı başına bir direnme odağı oluşturma ve dolayısıyla maduna söz hakkı verme girişimi olarak algılanabileceği söylenebilir; ancak başka bir taraftan da metnin kendi içinde insanların arabesk yaşam biçimine dair alaycı tavrı ya da cinsiyet değiştirmiş bir kimseden "DÖNME"<sup>6</sup> olarak bahsederek böyle kimselerin varoluş biçimleriyle alay etmesi bir anlamda madun olanın aşağılanması olarak da okunabilir. Bu durum da Batı merkezli ataerkil bir kültürün özümseyerek batılı öğeler dışında kalan yaşam biçimlerinin metin içinde aşağılandığını düşündürmektedir. O halde Spivak'ın "*Madun Konuşabilir mi?*" sorusu tekrar akıllara gelmektedir. Cabral'ın da dediği gibi yerli kültür içinde Batılı kültürü özümseyen ve kendi kültürünü aşağılayan bir ayrışma gerçekleşmişse, *Üç Kurşunluk Opera* metni madunun sesi olamabilme konusunda geriye düşmektedir. Bu da Cabral'ın sömüren kültürün sömürülen toplum içinde bir ayrışma yaratmaya çalıştığına dair görüşlerinin Türkiye Cumhuriyeti içinde geçerli olabileceğini ve *Üç Kurşunluk Opera* metninde de bu görüşlerin izlerinin bulunabileceği fikrini somutlar niteliktedir.

Uyarlama metnin bizleştirme hedefini model alma ilişkisiyle ortaya koymaya çalışması cinsiyetçi bir ilişki biçiminin açığa çıkmasına da sebep olmaktadır. Eril kültürü temsil ettiği düşünülen ve uyarlanması gereken batılı ideal bir metin ile dişil kültürü temsil ettiği düşünülen ve kendini uydurması gereken doğulu eksik kültür arasında bir çekişmedir söz konusu olan. Eril olan kaynak kültür hem idealize edilir, hem de uyarlama metnin kendi erilliğini ispat etmesi için ondan etkilenmeden kendince, özgünce bir şey yaratması gerekir. Etkilenme kadınsılaştırmanın sembolüdür ve bu sebeple küçümsenir, asıl olan etkilenmeden yeni ve özgün bir şey ortaya koyabilmektir ancak bu düşüncenin kendisi ataerkil bir mantığın içselleşmiş olduğunun göstergesi sayılabilir. Gerçekten de *Üç Kurşunluk Opera* metninde içten içe bir "*kadınsılaştırma endişesi*"<sup>7</sup>, erikliğinin yitimi endişesi sezilmektedir; belki bu korku ile eril olana daha çok sarılınmış ve ataerkil öze dönülerek geleneksel halk tiyatrosu özüne dayanan bir üretim ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu noktada da bir ikilem içinde kalındığı sezilmektedir; batılı olan ve sembolik düzlemde eril kültürü temsil eden kaynak metnin etkilenimi altında bir şey mi ortaya konacak ki bu durum batıdan etkilenildiğinin kabulü dolayısı ile kadınsılaştırmanın meşrulaştırılması olacaktır ya da kendi erilliğini ispata girişecek ve özüne mi dönecektir. *Üç Kurşunluk Opera* metninin bu ikilem içinde hem kaynak kültüre yöneldiği, onu eril olan ile özdeşleştirip idealize ettiği hem de kadınsılaştırma ve kimliğini yitirme endişesiyle özüne dönerek ataerkil köklerine tutunarak ilerlemeye çalıştığı söylenebilir. Belki bu sebeple kaynak metni bizleştirme hedefi ortaya konmaktadır, çünkü ortada adeta eril kültürler (erkekler) arası bir savaş vardır. Uyarlama metnin kendi erilliğini ispat etmesi ancak kaynak kültürün erilliğini model alması ve model aldığı, idealleştirdiği bu erillikten etkilenmediğini ya da etkilenerek kadınsılaştırılmadığını fakat bu erilliğin aslında kendi kültüründe zaten bulunduğunu söylemesi ile çözülebilecektir.

Model alma konusunda Nurdan Gürbilek'in roman ve şiir özelinde söylediği ancak bu çalışmadaki uyarlama metin için de geçerli görülebilecek bir noktayı daha açmakta fayda olabilir. Bu nokta model almanın özgün bir iş ortaya çıkarma isteği ile çakışmasıdır, çünkü ortada modelin gölgesi altında kalma riski bulunmaktadır. Nurdan Gürbilek Harold Bloom'un *Anxiety of Influence* adlı çalışmasından bahsederek Bloom'un bu çalışmasında Aydınlanma sonrası şiirini açıklamaya çalıştığını söyler. Bloom yazarın bir paradoks içinde kaldığını söylemektedir. Şairin içinde kaldığı

<sup>6</sup> Şensoy, Ferhan., *Üç Kurşunluk Opera*, mahmut'un hayatını mahfeden kız, Tarabya, Ocak 1995, syf: 10.

<sup>7</sup> Burada "*kadınsılaştırma endişesi*" kaynak kültürden 'etkilenme endişesine' veya 'kendi öz kültürünü kaybetme endişesine' yakın bir anlamda kullanılmıştır. Bunun sebebi, ataerkil düşünce sisteminde etkilenmenin kendisinin kadınsı ve dolayısıyla aşağılık bir unsur sayılması ve dolayısıyla aslında hisedilen 'etkilenme endişesinin' altında cinsiyetçi bir bakışın yatmasıdır. Belki de duyulan endişe "*erillik kaybı*" endişesidir. Nurdan Gürbilek'in çalışması bu ilişkileri daha ayrıntılı incelemektedir. Gürbilek, Nurdan., *Kör Ayna, Kayıp Şark, Edebiyat ve Endişe*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, syf:9-16 ve 51-74.

paradoks eşsiz olma isteği ile kendinden önceki şairlerle olan bağı arasında oluşmaktadır. Etkilenme endişesini doğuran bu paradokstur. Bu durum Freud’cu bir bakışla baba-oğul arasındaki çatışmayla da eşleştirilerek şairin babasına hem hayranlık duyduğu hem de kendi kendisinin de babası olmak zorunda kaldığı vurgulanır. Şair hem bir şeyi ilk kez söylüyor olmayı ister hem de ikincilliğinin verdiği sıkıntıyla başa çıkmak zorundadır.

“Babasına duyduğu hayranlıkla “sevgili esin perisi”ni ondan kurtarma, kendi kendisinin babası olma zorunluluğunu aynı anda yaşıyordu şair. Öyleyse özgünlük tutkusu kadar borçlanmışlığın yol açtığı yetersizlik duygusunu, ikincilliğin verdiği hüznü, modelin gölgesinde yaşıyor olmanın sıkıntısını da içeriyordu şair. İçermenin de ötesinde, şairin bu etkilenme endişesini aşmanın bir biçimi değil, o endişenin ta kendisi olduğunu söyleyecektir Bloom.”<sup>8</sup>

Şiir için geçerli olabilecek yukarıdaki alıntı ile Üç Kurşunluk Opera metni düşünüldüğünde de benzer endişeler hissedilmektedir. Bu metin de model olarak aldığı metin ile özgünlük endişesinin arasında bir sıkışmayı ortaya koymaktadır ve bu sıkışıklık okuyucu tarafından da alımlanabilmektedir. Uyarlama metinde farklı olan unsurun ise bu sıkışıklık içinde aslında yeni bir şey ya da özgün bir şey söyleyemediğinin vurgulanması olabilir. Uyarlama metin özgünleşmeye çalışmaktadır, özgünleşmek niyetiyle geleneksel halk tiyatrosuna dönmekte ancak orataya çıkan şey ataerkil klişelerin tekrarının ötesine çok da geçmemektedir.

Yine Gürbilek, René Girard’ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı çalışmasına göndermede bulunarak, “*modele duyulan hayranlık-düşmanlık diyalektiği üzerine kurulu ‘dolayımlanmış arzu’ kuramını*” ele alır ve “*arzunun ödünç alınmış olduğu gerçeğine*”<sup>9</sup> değinir. Bu nokta da, *Üç Kurşunluk Opera* metninin değerlendirilmesinde önem teşkil etmektedir çünkü bu metinde de benzer bir durum söz konusu olabilmektedir.

“Özgünlükte ısrar eden yaratıcı zihin modelin gölgesini fark ettiğinde, kendiliğindenlik arzusu devralınmışlığını sezdiğinde, emsalsizlik özlemi gecikmişliğini gördüğünde, işte böyle bir endişe anında, arzunun ödünç alınmış olduğu gerçeğine, modelin gölgesine, bu borçlanmışlığa tahammül edebilirse derinleşecektir roman.”<sup>10</sup>

Romanın derinleşmesi için gerekli olan tahammül *Üç Kurşunluk Opera* adlı uyarlama metinden çok uzaktadır. Uyarlama metnin model aldığı kaynak metne yönelirken onun arzusunu taklit etmekte olduğu söylenebilir. Kaynak metnin arzusu sahne üzerinde yeni bir teatral dil ve form yaratarak kendi dönemine kadar gelmiş teatral anlayışa devrimci bir müdahalede bulunmaktır. Ancak bu arzu kaynak metin ile ortaya konmuş ve batılı normlar içinde değerlendirilmesi gereken bir arzu iken uyarlama metin tarafından da taklit edilir. İdealize edilen model taklit edilirken hayranlık duygusu rekabet ilişkisi içinde düşmanlık duygusuyla yer değiştirir. Uyarlama metin “*arzunun ödünç alınmış olduğu gerçeğine*”<sup>11</sup> dair en ufak bir şüphe beslemeksizin, taklit ettiği yeni bir teatral dil ve form yaratma arzusunu gerçekleştirmeye girişir ancak temelde yeni bir şey ortaya koyamaz. Üstelik batılı normlara göre de üstün kabul edilecek bir formu kendi geleneksel unsurlarıyla ortaya koymaya çalışarak eril özünü kendini ispata girişmenin ötesine geçememiş olur. Uyarlama metnin ortaya koyduğu teatral formun yeni bir form olduğunu söylemek zordur, dili ise ataerkil klişelerin farklı bir tekrarının ötesine geçmemektedir. Bu durumdan doğuyu temsil ettiği söylenebilecek uyarlama metnin batıyı temsil eden kaynak metne karşı bir erillik ispatına giriştiği sonucu çıkarılabilir ve böylece sıkı sıkı eril kültüre sarılır.

Teknik açıdan bakmak gerekirse de Ferhan Şensoy’un Brecht metnini son derece başarılı bir şekilde bizleştirdiğini kabul etmek gerekmektedir. Brecht’in *Üç Kurşunluk Opera*’sı Ferhan Şensoy’un

<sup>8</sup> Gürbilek, Nurdan., Kör Ayna, Kayıp Şark, Edebiyat ve Endişe, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, syf:30.

<sup>9</sup> Gürbilek, Nurdan., Kör Ayna, Kayıp Şark, Edebiyat ve Endişe, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, syf:31.

<sup>10</sup> A.g.e., syf:31.

<sup>11</sup> A.g.e., syf:31.

*Üç Kurşunluk Opera* adlı oyunu ile Beyoğlu semtine oturtulmuş ve hikâye okuyucuya Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki arabesk kültür içinde sunulmuştur. Brecht metnini bilmeyen bir okuyucu dahi oyunun konusunun Beyoğlu'nda geçtiğini ve bunun son derece bütünlüklü işlendiğini alımlayabilir. Biraz daha açmak gerekirse, bazı unsurların Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki arabesk kültüre uymadığını, yapılması hedeflenen bizleştirmenin örnek gösterilebilecek öğeler sebebiyle gerçekleşmediğini söylemek mümkün gözükmemektedir. Kaynak metnin bizleştirilmesinin başarıya ulaşması, metni alımlama sürecinde olan okuyucu tarafından da rahatlıkla algılanır hale gelmektedir.

Uyarlama metnin teknik açıdan bu başarıyı yakalamış olması da aslında eril temellerinin var olmasından kaynaklanıyor olabilir. Ortaya yeni bir şey koyamasa da uyarlama metin kendi ataerkil kültürüne göndermeler yaparak, bu kültüre sıkı sıkı sınırlar kaynağı metni kendinleştirmiştir. Böylesi bir cinsiyetçi bakışa sahip olunmasa belki teknik açıdan bile kaynağı metinde var olan hikâyeyi bizleştirmek mümkün olmayabilecektir. Başka bir deyişle de belki teknik açıdan asıl başarı erilliğın gerçekten içselleşmiş olarak uyarlama metinde hissedilmesidir.

### **Metnin Biçimsel Özelliklerine Yapılan Müdahale**

Ferhan Şensoy'un *Üç Kurşunluk Opera* metnini ele aldığıında, metne biçimsel olarak yaptığı en temel müdahalesinin, metnin diline yaptığı müdahale olduğunu söylemek mümkündür. Ferhan Şensoy'un, kaynağı metnin kullandığı dili, geleneksel halk tiyatrosu motifleriyle ele aldığı göze çarpmaktadır. Metnin diline yapılan müdahale temelinde halk tiyatrosunda bulunan gülmece ve taşlama unsurları da metne dâhil edilmiştir. 'Tulûat'<sup>12</sup> sanatını çok iyi kullanan Ferhan Şensoy'un bu uyarlamada tulûatın özelliklerini kullanarak metni yorumladığı son derece aşikârdır. Bu noktada Özdemir Nutku'nun tulûat sanatına dair yaptığı kısa açıklamaya bakmakta fayda var.

"19.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan tulûat sahnemizde seyircilerin kaba sözlere, küfürlere ve açık saçık hareketlere güldüğünü biliyoruz. Aydın çevrelerin tulûatı küçümsemelerinin bir nedeni de budur."<sup>13</sup>

Tulûat sanatı yukarıdaki alıntıdan da anlaşılabilir gibi açık saçık hareketlere, kaba küfürlü sözlere dayanılarak icra edilen bir sanattır; açık saçık ifadelerin ise sadece tulûat sanatında var olmadığını, geleneksel halk tiyatrosunun başka bir türü olan Karagöz oyunlarında da işlendiğinin gözlemlendiğinden bahseder Metin And.

"Siyasal taşlamanın yanı sıra, Karagöz'ün ikinci özgünlüğünün de onun açık-saçıklığı olduğunu başta belirtmiştim. Yerli kaynaklar bu konuda susmuştur; yalnız bu konuda değil, genellikle Karagöz üzerine yerli kaynaklarda pek az bilgi vardır; bir iki yerde Karagöz'ün veya bir iki Karagöz oynatıcısının adından başka bilgiye rastlanmaz. Buna karşın, Türkiye'ye gelmiş pek çok yabancı, gördükleri Karagöz'ün açık-saçık bir oyun olduğu üzerinde durmuşlardır. G. A. Oliver, Karagöz'ün perdeye erkeklik aygıtı ile çıktığını söyleyen Sevin, Gérard de Nerval, Karagöz'de Türkler için ölüm tohumu olacak kertede açık-saçıklık gören Roland, Théophile Gauthier, Edmond de Amicis... gibi. Bunlara başkalarını da katabiliriz.

Geçen yüzyılda, Karagöz'ün siyasal taşlama ve açık-saçıklığına karşı devlet ileri gelenlerinin tepki göstermesi, bir yandan da Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girmesi dolayısıyla, Karagöz'ü sınırlayan bir tutumun gitgide geliştiğini görüyoruz. Basında da, Ortaoyununa belirli bir tepki belirmişti; aydınlar Ortaoyununa olduğu kadar, Karagöz'e de karşı çıkıyorlardı. Namık Kemal bunlara "*sû-i edeb*

<sup>12</sup> Tulûat Tiyatrosu Aziz Çalışlar'ın hazırladığı *Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü* adlı çalışmada Tanzimat döneminde geleneksel halk tiyatrosu türü olan ortaoyunu ile Batı tiyatrosuna ait unsurların birarada kullanımıyla ortaya çıkmış popüler bir tiyatro türü olarak tanımlanmıştır. Çalışlar, Aziz., *Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü*, May Yayınları, İstanbul, 1980, s. 329.

<sup>13</sup> Nutku, Özdemir., *Milliyet Sanat Dergisi*, No:118 Yıl:1975, [http://www.karagoz.net/tuluat\\_ozdemir\\_nutku.htm](http://www.karagoz.net/tuluat_ozdemir_nutku.htm), 20.05.09, 14:06.

*talimhâneleri*” veya “*sû-i ahlâk mektebi*” ve “*bunca rezâletler mektebi*” diyor, bunlar yerine tiyatroya yönelmeyi salık veriyordu.”<sup>14</sup>

Yukarıdaki alıntıda geleneksel halk tiyatrosu türlerinden biri olan Karagöz oyununda da açık saçıklığın var olduğuna ve yine bir halk tiyatrosu türü olan Ortaoyunu’nun da Karagöz ile benzer özellikler taşıdığına değinilmiştir. Değinilen bir diğer nokta da aydın çevrelerin bu tür halk tiyatrosu oyunlarını hor görmüş olmalarıdır. Bu bilgiler ışığında *Üç Kurşunluk Opera* adlı oyun metnine tekrar dönülürse, metnin içinde kullanılan dilin geleneksel halk tiyatrosu öğelerine uyumlu olduğu söylenebilir; ancak ataerkil bakışla hesaplaşmadan kullanılan geleneksel halk tiyatrosu öğelerinin okuyucuyu rahatsız edebileceğinin altının çizilmesi gerekmektedir. Bu noktada *Üç Kurşunluk Opera* metninin geleneksel halk tiyatrosu öğeleriyle oluşturulan metin diline yapılan eleştirilerin Metin And ya da Özdemir Nutku alıntılarında bahsedilen aydın çevrelerin halk tiyatrosu geleneğini hor görme tutumlarıyla ilişkili olmadığını belirtmek gerekmektedir. Bu çalışma içinde eleştirilen temel nokta oyun metni içinde bahsi geçen seks işçileri ya da genelev sahnesi gibi açık saçık kabul edilebilecek unsurlar değil, bu unsurların ataerkil bir bakış ile ele alınmasıdır. Ayrıca, oyun metninde kullanılan dil öylesine belden aşağı ifadelerle, kaba saba sözlerle doludur ki geleneksel halk tiyatrosuna uzak kalmış pek çok okuyucu ve izleyici için de böylesi bir dil abartılı bulunabilir.

“-Mahmut çıkar, Fedai, A.Şefik, Taşkafa şarkıyı söylerler-

ÜÇÜ – Mahmut ağbi bir karyı

Takınca kafaya

Becermeden rahat etmez

Dellenir gün boyu

Gözü başka bir göz görmez

Onu atmadan yatağa

Ruhunda fırtına dinmez”<sup>15</sup>

Oyunun daha başlarında Mahmut’un adamlarının söylediği bir şarkı içinden alıntılanan yukarıdaki bölüm, oyun içinde kullanılan kaba dile gösterilebilecek pek çok örnekten sadece biridir. Bu örnek, geleneksel halk tiyatrosu okuyucusu ya da izleyicisi için bile abartılı kaçabilir. Diğer bir taraftan ise Ferhan Şensoy’un kaba sözleri son derece güldürücü bir şekilde yorumladığı da söylenebilir. Ancak birinin güldüğü şey başkası için rahatsız edici olabilir. Örneğin, özellikle bu oyunda kullanılan ataerkil dil ataerkil kültürü özümsemiş ya da hiç sorgulamamış bir okuyucu ya da izleyici için eğlendirici olabilirken; aynı dil, toplumsal cinsiyet ilişkilerini kafasında tartışan, kadın ya da erkek, herhangi bir okuyucu ya da izleyici için de itici olabilir. Demek ki uyarılma metin oluşturulurken, toplumsal cinsiyet ilişkilerini eleştiren ya da tartışan okuyucu ya da izleyici kitlesi dışarda bırakılmıştır. Dolayısı ile son derece güldürücü bir şekilde kullanılan dildeki abartı zaman zaman metni ya da oyunu alımlayan kişiyi rahatsız edici noktalara varmıştır.

Tulûatın abartılı bulunabileceğinin altının çizilmesi şu açıdan önemli görülebilir. Tiyatro aracılığıyla, okuyucuya ve izleyiciye, geleneksel öğeler korunarak bir izlek sunulabilir ancak bu durum eleştirel bir gözle ele alınarak yapılmalıdır. Herhangi bir öğe eleştirel gözle ele alınmadan uygulandığında verili durumu pekiştirmekten öteye gidemez. *Üç Kurşunluk Opera* metninde kullanılan ve son derece kaba ya da açık saçık bulunabilecek metin dili gerçekten izleyiciyi güldürebilir ancak gülmece unsuru yine tulûat kullanımıyla ‘*belirli bir eleştirel düşünme süzgeçinden geçirilerek yapılırsa*’<sup>16</sup>, oyun, okuyucu ya da izleyicide daha güçlü ve dönüştürücü bir etki bırakabilir. Oyunu alımlayan kişi, verili duruma sadece gülmek ve eğlenmek yerine bu durumu

<sup>14</sup> And, Metin., *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim yayınları, İstanbul, 2006, s. 43-44.

<sup>15</sup> Şensoy, Ferhan., *Üç Kurşunluk Opera, mahmut’un hayatını mahfeden kız*, Tarabya, Ocak 1995, syf: 14.



düşünme ve sorgulama sürecine de dâhil olabilir. Dolayısıyla, uyarlama metin özelinde, tulûatın abartılı bulunması küçümseyici tavrıdan çok eleştirel tavırla ilişkilendirilebilir.

Başka bir açıdan da, var olan ataerkil kültür yapısı metnin dilinde korunmuş olmasına rağmen, *Üç Kurşunluk Opera* oyununda yeni bir dil oluşturulabilmiştir. Bu noktada oluşturulan yeni dil, metnin kendi dilini oluşturması bağlamında son derece önemli bir adımdır. Bu dilin Beyoğlu'nun alt kültürüne ait bir dil olduğu da aşikârdır. Ancak bu dil oluşturulurken var olan toplumsal duruma metnin getirdiği bir eleştirinin olmadığını alımlamak da mümkündür. Bu dil ataerkil yapının Beyoğlu'nun arabesk kültürü içinde tekrar üretilmesine hizmet eden bir dil olmakta ve kalıplaşmış toplumsal ideolojileri pekiştirici bir rol üstlenmekte, üstelik gülmece unsuruyla da bu ideolojiler olumlanmaktadır.

Gülmece unsuru eleştirel şekillerde, örneğin kara mizah olarak kullanıldığında, kendi başına bir eleştiri mekanizmasına dönüşebilmektedir ancak Şensoy'un gülmece kullanımında bu özelliğin göze çarpmadığı açıktır. Ferhan Şensoy'un kaynak metne müdahale ederken, gülmece ögesini korumak adına, toplumsal koşulları ve kalıplaşmış ideolojik yapıyı sorunsallaştırmadan işlediği görülmektedir. Brecht metninde var olan toplumsal düzen sorunsallaştırması, geleneksel halk tiyatrosunda bulunan gülmece unsurunun kullanılmasıyla işlenmeye çalışılmış, bu amaçla toplumsal işleyiş sorunsalı ikinci plana itilmiş, ön plana geleneksel halk tiyatrosu geleneği çerçevesinde bir şeyler yapma çabası geçmiş, ve ikinci plana itilen toplumsal işleyiş sorunsalı bütünsel olarak değil parçalı olarak taşlamalarla metne dâhil edilmeye çalışılmış bu durum da metnin iletisinin yeterince açık işlenmemesi ve okuyucunun metnin iletisi konusunda kafa karışıklığı yaşamasına sebep olmuştur. Örnek vermek gerekirse, *Üç Kurşunluk Opera* metninin iletisinin kapitalist düzende hiç bir insanın erdemli yaşayamayacağı gibi özetlenebileceği söylenebilecekken *Üç Kurşunluk Opera* metninin iletisinin toplumsal ilişkilere ya da düzene dair bir özetini yapmak mümkün gözükmemektedir.

Toplumsal olaylar geleneksel halk tiyatrosu unsurları kullanılarak elbette işlenebilir, ancak sanatçının işlediği her konuya ve yöneme bir tavır geliştirmesi ya da yorum katması beklenebilir çünkü uyarlama için kaynak alınan metin bir Brecht metnidir. Brecht tiyatrosunun en önemli unsurlarından biri tiyatro içinde oyuncuların izleyicilere kadar var olan her kişinin gördüklerine ve yaşanan olaylara bir tavır geliştirmesi ya da kendi yorumunu da katmasıdır. Örneğin, oyuncu rolünü gösterirken kendi yorumunu katar, izleyiciden de oyunu izlerken kendi bakış açısıyla oyunu yorumlaması beklenir. Bunun yanı sıra, Brecht kaliteli sanat ve kötü sanat ayrımına giderek Kipling'in bir öyküsünden uyarlanarak çekilmiş "*Gunga Din*"<sup>17</sup> adlı bir filmi örnek olarak gösterir. Bu filmin sanatsal açıdan oldukça etkileyici ancak toplumsal açıdan da Hintli insanları uygarlıktan yoksun, ilkel, gülünç ve kötü olarak göstermekte olduğunu vurgulayarak doğru bir sanatın hem sanatsal hem toplumsal kaygılarla yapılması gerektiğinin altını çizer. Toplumsal ve sanatsal tavır konmadan işlenen konular ve bu konuların işleniş yöntemleri, var olan koşulların pekiştirilmesinin ötesine geçemeyerek, hem toplumsal, hem sanatsal dönüştürülükten uzaklaşabilir, üstelik Brecht'e göre daha iyi bir toplum yolunda ilerleme fikrine, *Gunga Din* adlı filmde Hintli insanların ikellikle özdeşleştirilmeleri gibi, olumsuz bir etkide de bulunabilir. Böylesi bir anlayış Brechttenlikten de uzaktır. O halde *Üç Kurşunluk Opera* adlı oyunda toplumsal cinsiyet ilişkilerinin erkek-egemen söylemle oluşturulması, Brecht'in sözünü ettiği sanat üretiminde toplumsal tavır geliştirme anlayışından uzağa düşmektedir, ya da oyunun tavrı kalıplaşmış düşünce biçimlerinin korunması ve pekiştirilmesi yönünde olmuştur.

Brecht yaşam içinde var olan sorunları "*tarihsel koşulları içinde sergileyerek bu durumun değişebilirliğini göstermek ister.*"<sup>18</sup> Yaşamın diyalektik bir devinim içinde olduğunu ve "*değişen*

<sup>16</sup> Örneğin oyun içinde geçen ve yukarıda alıntılanan ataerkil dil içindeki ilk dört dize "Mahmut ağbinin, kafasına girince bir kadın, altına yatmadan, rahat etmez" gibi bir şekilde ifade edilse hem tulûatın açık saçıklığı kullanılmış hem de kadın cinsiyetine dair var olan ataerkil ifadeler bir açıdan da olsa dönüştürülmüş olunur. Bu örnek bir öneri iddasında bulunmak için değil, çalışma içinde savunulan teze daha fazla somutluk kazandırmak adına verilmiştir.

<sup>17</sup> Brecht, Bertolt., *Oyun Sanatı ve Dekor*, çev: Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1994, s. 61.

<sup>18</sup> Şener, Sevda., *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, Ankara, 2006, s. 264.

gerçekliği temsil eden temsil araçlarının da değişmek zorunda olduğunu”<sup>19</sup> vurgulayan Brecht, tüm entelektüelleri egemen sınıfın bakış açısının altını çizmeye ve ezilen sınıfının bakış açısından en geniş çözümlenmeleri getirmeye davet eder. Uyarlama metin ise Brecht tiyatrosunun en önemli unsurlarından biri olan değiştirici, dönüştürücü diyalektik yöntem yerine bir anlamda muhafazakârlaşan, var olan durumu ve işleyişi kabul eden veya pekiştiren bir başka yöntem koymaktadır. Uyarlama metindeki bu yöntem geleneksel halk tiyatrosu unsurlarının kullanılmasıyla oluşmuş çok da sistematik olmayan farklı, fakat karmaşık bir yöntemdir. Hem toplumsal sorunlara dair bir tavır sergilenmeye girişilir hem de bu tavır bütünlüklü işlenemediğinden tam olarak gösterilemez. Örneğin *Üç Kurşunluk Opera* adlı metinde işlenen siyasetçilerin yolsuzluk yapmaları, insanların çocuklarının şöhret olmalarına çalışmaları, bazı kadınların seks işçiliği yapmak zorunda oluşu gibi bir takım başlıklar ele alınmış, ancak bunların toplum içinde nasıl dönüştürüleceğine dair herhangi bir öneri oluşturulamamıştır. Öneri oluşturulması çok acil bir ihtiyaç olmasa da bundan çok daha temel bir ihtiyaç olan okuyucunun oyun içinde olan olaylara dair eleştirel bir gözle bakabilmesine yardımcı olacak ve bu verili durumları okuyucun kafasında sorunsallaştıracak bir takım müdahalelerde de bulunulmamıştır. Dolayısı ile uyarlama metin Brecht tiyatrosu için olamazsa olmaz öğelerden biri olan diyalektik yöntem ile işlenememiştir.

Ayrıca, var olan siyasal yapının eleştirisi *Üç Kurşunluk Opera* metninde belirli sınırlar içinde yapılmıştır. Siyasal yapı bir toplumsal düzen meselesi olarak bütünlüklü bir yaklaşımla ele alınıp belirli bir eleştiriye tabi tutulmasa da, siyasal işleyişteki bir takım aksaklıklar ve yozlaşmalar metin içinde işlenmiştir. Bu durum Brecht metni ile Şensoy metni arasındaki biçimsel farklılıktan kaynaklanmaktadır. Brecht metnini oluştururken diyalektik materyalizm temelinde bir döngü oluştururken, Şensoy belirli siyasi ve toplumsal durumların karmaşık taşlamasını benimsemiş gözükmektedir. *Üç Kurşunluk Opera* metninde toplumsal yaşamda eleştirilmeye çalışılan başlıklara karmaşık bir şekilde taş atılmaktadır. Örneğin Mahmut Atatürk düşüncelerini savunmaktadır ancak bunun neden metne dâhil edilmiş olduğu okuyucu tarafından alımlanamamaktadır. Mahmut’un Mustafa Kemal Atatürk’e dair söyledikleri aslında toplumsal sorunların Atatürk’ün düşüncelerinin iyi anlaşılmasıyla ortadan kalkacağına dair bir inanca işaret ediyor olabilir fakat pek çok okuyucu metnin bütününden böyle bir çıkarıma gidemeyebilir de. Metin içinde geçen Rasih Nuri İleri, Aziz Nesin, Ali Fuat Cebesoy, İnönü, Celal Bayar gibi isimlere dair yapılan değinmelerin amacı anlaşılammaktayken, Çiller, Engin Civan, Ergun Göknel, Selim Edes gibi isimlere dair de taşlamalı bir dönem siyaseti eleştirisi hedeflendiği gözlemlenebilmektedir. Uyarlama metin içinde kullanılan siyasal taşlamalar hem 90’lı yıllar Türkiye’sine göndermede bulunmaktadır hem de bütünlüklü bir siyasal eleştiri perspektifinden uzaktır ki bu durum da taşlamanın amacının okuyucu tarafından alımlanamamasını da beraberinde getirmektedir. Kısacası, metnin bütününde, toplumun genelinde başlayan bir çürümeye dikkat çekilir, ancak siyasal eleştiri metnin bütününe yayılmış gözükmemektedir.

Kaynak metin ile uyarlama metin arasındaki biçimsel farklılıklardan bir diğeri de yabancılaştırma efekti kullanımınıdır. Yabancılaştırma efekti kaynak metinde konu sıralaması, şarkılar, sahne başlıkları ve oyunun final sahnesinde kullanılmıştır. Konu sıralamasındaki yabancılaştırma efekti, oyun içindeki olayların eş zamanlı gelişmemesi her sahneden sonra gelen sahnenin metnin olay akışını bir adım öteye götürmesi açısından önemlidir. Örneğin, ilk sahne Bayan ve Bay Peachum’un kızlarının odasında olmamasından kaynaklanan endişeleriyle biterken, ikinci sahnede Polly ve Macheat evlenirler, yine ikinci sahne Polly ve Macheat’in evlilik kutlamasıyla biterken, üçüncü sahne Polly’nin evliliğini öğrenmiş olan anne ve babasıyla yaptığı diyalogla başlar. Her sahne bir diğeriyle sıçramalı devamıdır. Hikâyenin bu kurgusu sinematografik bir anlatıma yakındır. Eş zamanlılıktan ziyade aynı kişinin bir sonraki durum içinde görülmesiyle olaylar gelişir. *Üç Kurşunluk Opera* metninde ise benzer bir hikâye anlatımı korunmasına rağmen sahne aralarındaki boşluk sözlü olarak

<sup>19</sup> Brecht, Bertolt., *The Popular and the Realistic*, Ed. Peter Broker, *Modernism/Postmodernism*, Longman, Pearson Education, England, 1992, s. 43.

karakterler aracılığıyla dillendirilmiştir. Örneğin ilk sahnede kızının odasında olmadığını anlayan Zambak, kızının bavulunu toplayıp, Binbela Mahmut'a kaçmış olduğu bilgisini verir ya da ikinci sahne Zambak ve Tayyar'ın konuşmasıyla başlar, kızları İffet onlar konuşurlarken sonradan gelir. Oysa kaynak metinde ikinci sahne Bayan Peachum, Bay Peachum ve Polly'nin bir arada konuşmasıyla başlar ve izleyici ya da okuyucu Polly'yi bir önceki sahnede eşi ile yanyana götürken bir sonraki sahnede doğrudan doğruya anne ve babasıyla görür. Dolayısı ile uyarılma metinde bulunan bu tür ufak tefek müdahaleler aslında kaynak metnin yabancılaştırıcı kurgusunu bir ölçüde kırar.

*Üç Kurşunluk Opera* metninde kaynak metinde olan yabancılaştırıcı unsurların kırılmasına rağmen bazı sahnelerde bu etki korunmuştur. Örneğin kaynak metinde Bay Peachum ve Polly, Sheriff'e giderler, ancak Sheriff ile aralarında geçen konuşmalar metin içinde işlenmeden, ikinci perde Polly'nin Macheat'e olanları anlatmasıyla başlar. Bu yöntem uyarılma metninde de korunmuş Tayyar kızı ile şerife gideceğini söyledikten sonra bir sonraki sahne İffet'in Mahmut'a olayları anlatmasıyla başlamıştır. Bazı sahnelerde yabancılaştırıcı oyun kurgusu korunsa da bazılarında korunmaması, yabancılaştırıcı unsurların kaynak metindeki gibi bütünlüklü ele alınmadığını, dolayısı ile de okuma sürecinde okuyucunun da bu parçalı durum sayesinde, bir an için bile olsa, karmaşaya düştüğünü söylemek mümkündür. Uyarılma metinde okuyucu bir an metne davet edilirken, ya da kaynak metninden daha uzunca bir süre hikâyeyi takip edebilirken birden bire metinden uzaklaştırılmış, dolayısı ile okuma süreci daha uzun süreli aralıklarla bölünmüş ve okuyucunun bir süre özdeşim kurmasına izin verilmiş, sonra bir anda altındaki sandalye alınmıştır. Bu durum düşünsel anlamda okuyucunun diyalektik materyalizm mantığını işletmemesine sebep olmaktadır. Okuyucu böylesi bir metin içinde insan ilişkilerini ya da toplumsal işleyiş mekanizmasını görmeye çalışmaz, o da bu mekanizmaya dâhil olarak onun yeniden üreticisi haline gelir. Zaman zaman kullanılan bazı yabancılaştırıcı unsurlar da okuru şaşırtmaktan öteye geçemez. Geleneksel halk tiyatrosuna dayanan sözlü gelenekte izleyiciyi şaşırtmak da bir gülmece unsuru olduğundan aslında *Üç Kurşunluk Opera* metninde de bu sözlü geleneğin yazıya dökülmüş olduğu dolayısıyla kullanılan yabancılaştırıcı unsurların da geleneksel halk tiyatrosuna dayandığı rahatlıkla söylenebilir.

Oyun içinde kullanılan şarkı kullanımları başlı başına birer yabancılaştırma efekti olarak alımlanabilirler, ancak şarkıların içinde geçen ifadeler de oyunun genelinde olan olaylara dair bir şeyler söylediği için şarkıların yabancılaştırıcı gücü güçlenmektedir. İki oyunda da şarkılar oldukça benzer bir amaçla kullanılmış gözükmektedir. Tek fark *Üç Kurşunluk Opera* oyunundaki şarkıların daha fazla küfürlü ifadeler içermesi ve şarkı sözlerinin kaynak metnindekilere göre daha az derinlikli olmalarıdır. *Üç Kurşunluk Opera* metninde şarkı sözlerinin daha az derinlikli olması ise genel olarak geleneksel halk tiyatrosunda var olan halk dili kullanımı özelliğinden kaynaklanıyor olabilir. Sadece şarkılarda değil metnin tamamında kullanılan halk dili ya da başka bir deyişle metnin güncelliğindeki Beyoğlu dili gülmece yönü ağır basan ve fazla düşündürücü olmayan bir dili icra etmektedir. Bu durum ise Brecht tiyatrosunda var olan düşündürücü olma özelliğinin zayıflamasına ve çoğunlukla yine geleneksel halk tiyatrosunda bulunan eğlence boyutunun öne çıkmasına sebep olmaktadır. Brecht, tiyatronun hem eğitici hem de eğlendirici yanının var olduğunu ve bu iki unsurun bir arada verilmesi gerektiğini söyler.

“Eğlenceli öğrenme diye bir şeyden söz açılmasaydı, tiyatro tüm yapısı bakımından öğretici nitelik taşıyamazdı.

Öğretici nitelik de taşısas, tiyatro ancak tiyatro olarak sürdürür varlığını ve ancak iyi tiyatro kaldığı süre eğlendirici niteliğini korur.”<sup>20</sup>

Epik tiyatro hem eğlendiren hem de düşündürücü bir özelliğe sahip olduğundan bu özelliğiyle izleyiciyi, ya da metinsel düzlemde okuyucuyu, oyun içinde var olan olayların içine çekmeyerek onu dışarıda bırakır. Bu şekilde, epik tiyatronun, izleyiciyi yaşanan durumlara sürekli yabancılaştırarak

onun düşünmesini sağladığını söyleyen Walter Benjamin'in şu sözleri epik tiyatronun bu iki öğeyi nasıl harmanladığına dair iyi bir örnek teşkil edebilir.

“İzleyiciyi duygularla -bunlar isyan duyguları bile olsalar- doldurmaktansa, onları düşünme aracılığıyla içinde yaşadıkları koşullara kalıcı bir biçimde yabancılaştırmayı amaçlar. Bu arada, düşünce için, gülmekten daha iyi bir başlangıç noktası olmadığını da belirtiyim. Daha açıkçası, düşünceye daha iyi fırsat sağlayan, kalbin kasılmalarından çok, diyaframın kasılmalarıdır. Epik tiyatronun bol keseden dağıttığı tek şey, kahkaha atılacak durumlardır.”<sup>21</sup>

Yukarıdaki alıntıda altı çizilen ve Brecht tarafından da ifade edilen şey, tiyatronun eğlendirici ve öğretici özellikleri teatral bir dille harmanlayarak sunabildiğinde sanatsal olarak güçlü bir yapı oluşturabilmesidir. Kaynak olarak Brecht metnini alan *Üç Kurşunluk Opera* metninin geleneksel halk tiyatrosunun gereği olarak halk dilini kullanması ve gülmece unsuruna yer vermesi demek, düşündürücü ya da öğretici unsurların metne dâhil edilmemesi anlamına gelmemelidir, ‘öğretici öğeler’ barındırma halk tiyatrosu geleneğinde de var olan bir unsurdur, fakat uyarılama metnin öğreticilikten ziyade, eğlendirici olma hedefini içerdiği de aşikârdır, ve bu durum da uyarılama metnin Brecht’in bahsettiği sanatsal kalitenin uzağına düşmesiyle ilişkilendirilebilir.<sup>22</sup>

Yine sahne başlıkları kaynak metinde sahnenin genelini özetlerken ve sonucu da daha sahnenin başında kısaca iletirken, uyarılama metinde sahne başlıkları sadece sahnenin durumunu “*Mahmut Ağbi Mapusta, Sigara İçmekteyken Gardiyan Girer*”<sup>23</sup> gibi ifadelerle anlatmaktadır ve sahnenin nasıl biteceğine dair herhangi bir ipucu vermemektedir. Kaynak metindeki başlık kullanımı alışılmadık bir şekilde okuyucuya sahnenin nasıl biteceğini söyleyerek, okuyucunun metinle özdeşlik kurmasına engel olur. Brecht metni oynanırken sahne başlıkları bir şekilde sahneye dâhil edilebilir ya da edilmeyebilir ancak bu noktada kritik olan şudur; sahne başlıkları gösteri anında oyuna eklenmese de Brecht tiyatrosu oyuncusunun tavırlarıyla, yabancılaştırma unsuru sahne düzlemine taşınmış olur. Elizabeth Wright’ın bu noktada Brecht’in epik tiyatro anlayışına dair yaptığı vurgu önemlidir. Ona göre Brecht tiyatrosunda:

“Teatral girişimin kurgusal konumuna sürekli vurgu yapılarak, seyirci eleştirel ve meraklı bir tavır almaya itilecektir. Seyircinin tiyatrodaki oturduğunu unutmamasına izin verilmemeli; aynı zamanda da yaşamda beslediği umutlar dizisini sürdürmekten alı koyulmalıdır: Aktif bir üretici tavır, pasif tüketici ruh halinin yerini almalıdır. Böylece Y-etkisinin ilk koşulu sahne ve salonun ‘sihirli’ olan her şeyden arındırılması ve ‘hipnotik alanlar’ın hiçbir şekilde yaratılmamasıdır.”<sup>24</sup>

O halde Brecht, metin düzleminde de bu etkiyi kurmanın yollarını özellikle aramış gibi gözükmektedir ve onun bilinçli olarak böylesi başlıklar kullandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Kaynak metinde, her sahnede okuyucu ne olacağını öğrenir, ne olacağına dair bilgiye sahip olup okuyucu olarak konumunu korur, metnin içine girip, karakterlerden birine dönüşmez ya da karakterlerden biriymiş gibi hissetmez. Böylece okuyucu da, yaşamda pasif bir şekilde sadece okuyarak metnin kendisine sunduğu geleceği beklemek yerine, metne dışardan bakarak aktif bir şekilde metin içinde geçenlere dair düşünmeye itilir. Uyarılama metinde ise sahne başlıkları sahne sonucuyla ilgili hiçbir bilgi vermemektedir. Okuyucu, metinsel düzlemde hep daha sonra ne olacağını merakı içinde okuma sürecini tamamlar. Bu yöntem kaynak metindeki yabancılaştırıcı unsuru yine kırar niteliktedir. Bu kırılma ile kaynak metinde var olan sorunsallaştırıcı yabancılaştırma etkisi metin dışına itilir.

<sup>21</sup> Benjamin, Walter., Üretici Olarak Yazar, ed. Ali Artun, Sanat / Siyaset Kültür Çağında Sanat ve kültürel Politika, İletişim yayımları, İstanbul, 2008, s. 87.

<sup>22</sup> Metin And, Karagöz oyunlarının bitiş bölümlerinde oyundan çıkarılacak dersin de belirtildiğini ifade eder, ancak ders kelimesi yerine “öğrenmek” kelimesini kullanır. And, Metin., *Başlangıçından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim yayımları, İstanbul, 2006, s. 48.

<sup>23</sup> Şensoy, Ferhan., *Üç Kurşunluk Opera*, mahmut’un hayatını mahfeden kız, Tarabya, Ocak 1995, s. 59.

<sup>24</sup> Wright, Elizabeth., *Postmodern Brecht*, çev: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, syf:44.

Başka bir açıdan da geleneksel halk tiyatrosunun ve özel olarak da ortaoyunun istendiği zaman göstermeci bir şekilde işlenebildiğinin ve bu anlamda geleneksel halk tiyatrosu ile epik tiyatro arasında bir uyumluluğunun var olduğu söylenebilmektedir. Ortaoyununun üslubunun iki özelliği olduğuna değinir Metin And. Bunlardan birincisi “göstermeci tiyatro”, ikincisi ise “benzetmeci ve gerçekçi tiyatro” anlatımına dayanır.<sup>25</sup>

“Birincisi samimî, yalansız dolansız tiyatro üslubu, ötekisi tiyatroculuktan kaçan tiyatro üslubudur. Bunu şimdi daha iyi görmeye çalışalım. Göstermeci tiyatro’da oyuncu, oyuncu niteliğini yitirmez, seyirci onu sadece büründüğü gerçek kişilik olarak görmez. Seyirci, dinleyici okuyucu kendisine sunulan bu çok yönlülük içinde seçimler yapabilir, sanki ikinci bir yaratıcı olur. “Kapalı Biçim”in tek bir merkezde, bir çekirdek çevresinde toplanmasına ve parçaların belli, değişmez bir sıra içinde sınıksız birbirlerine bağlanmasına karşın, “açık biçim”de parçalar, ayrıntılar bağımsızlık kazanmışçasına, kendi başlarına bir bütün özelliği taşımaktadır.

Karagöz ile Ortaoyununun yapısı bu bakımdan tam “açık biçim”in kendisidir. Karagöz ile Ortaoyunu’nda çok ilginç bir açık biçim buluyoruz.”<sup>26</sup>

Geleneksel halk tiyatrosunun anlatım tarzının açık biçimle oluşturulması ve seyircinin özdeşim kurmasına izin vermemesi epik tiyatrodaki da korunan bir özelliktir. Ancak *Üç Kurşunluk Opera* metninde bir yandan geleneksel unsurlar korunmaya çalışılırken, bir yandan da sahne başlıklarında yapılan değişikliklerle izleyicinin özdeşim kurması sağlanmış ve Brecht metninin yabancılaştırıcı kesintili yapısı bir ölçüde düzleştirilmiştir. Kaynak metnin içinde var olan sahne isimlerinin olay özeti şeklinde okuyucuya önceden iletilmesiyle kesintiye uğrayan okuma süreci, uyarlama metninde korunmadığından, bu metnin okuyucusu metinle daha fazla özdeşim kurma olanağı bularak olayların akışına kendini kaptırabilir. Oysa kaynak metinde okuyucu sahne içinde geçen olayları önceden öğrendiğinden sürekli dışarıda kalarak eleştirel gözle olayları yorumlama şansına daha fazla sahip olabilir.

*Üç Kurşunluk Opera* metninin finali, oyun gelişiminden çok farklı bir biçimde parodileştirilir ve sahne olarak yabancılaştırıcı bir unsura dönüşür. Final sahnesinde karakterlerin söylediği sözler öylesine abartılı ve içinde bulunulan gerçeklikten kopuktur ki okuyucu ve izleyici hem Macheat’ın kurtuluşunun siyasi bağlantılarını sorgular hem de gerçek hayatta kurtuluşun çok da olası olmadığını hisseder. *Üç Kurşunluk Opera* oyun metninde ise oyunun sonu kaynak metinden farklı olarak Mahmut’un ölümüyle sonuçlanmıştır. Ancak Mahmut’un ölürken söylediği sözler de yabancılaştırıcı bir unsura dönüşür ve aslında ölümün çok da gerçekçi olmadığı vurgulanır. Yine Mahmut’un ölümünün İffet’in elinden olması da, kaynak metnin arka planındaki siyasi bağlantılardan uzaklaşarak, sebepleri bireysel meselelere indirger.

Kaynak metindeki yabancılaştırıcı unsurların, uyarlama metin içinde zaman zaman korunup, zaman zaman korunmaması iki oyun arasında biçimsel farklılık yaratmasının yanısıra, oyunların iletilerinin alımlanmasını da farklı şekillerde etkilemiştir. Kaynak metin okuyucusu, metnin sürekli dışında kalıp, olayları dışarıdan takip ederek, eleştirel gözünü kullanabilir, sonuç çıkarabilirken, uyarlama metin okuyucusu, okuma sürecinde yer yer metne dâhil olup yer yer metnin dışına çıkabildiği için kafa karışıklığına düşmekte, neyin, neden yapıldığını çok fazla anlamlandıramamaktadır. Bu noktada eğer uyarlama metin oluşturulurken, kaynak metinden yola çıkarak daha karmaşık, bulanık ve kaotik bir metin oluşturma hedefi konmuşsa, başarıya ulaşılmıştır.

### Uyarlama Metin ve Kaynak Metin Arasındaki Farklılıklar

<sup>25</sup> And, Metin., *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim yayınları, İstanbul, 2006, s. 58.

<sup>26</sup> A.g.e., s. 58-59.

*Üç Kuruluşluk Opera* ve *Üç Kurşunluk Opera* metinleri karşılaştırıldığına, iki metin arasında pek çok farklılık olduğu göze çarpmaktadır. Ancak bu çalışma temelde toplumsal cinsiyet ilişkileri kapsamında oluşan farklılıklar üzerinde durarak, bu başlık dışında kalan farklılıkları kısaca metne dâhil etmeye çalışacaktır. İlk önce kısaca metinler arasında genel olarak ön plana çıkan farklılıklar ele alınacak, daha sonra toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında tüm metin bir süzgeçten geçirilmeye çalışılacaktır.

Genel olarak bakıldığında, *Üç Kuruluşluk Opera* metninin evrensel özellikler taşıdığı, *Üç Kurşunluk Opera* adlı uyarlamasının ise yerel ve dönemsel özelliklere sahip olduğu dikkati çekmektedir. Kaynak metin temel olarak kapitalist bir düzen içinde yaşayan insanların, ne türlü bir çıkmaza girdiklerini, bunun insanlarla alakalı bir durum değil de, kapitalist düzenle ilişkili bir durum olduğunu işler. Böylece oyun evrensel bir düzleme taşınmış olur. Metnin nerede oynandığının önemi kalmamıştır. Metin için tek sınırlayıcı unsur zamansal sınırlama olabilir, çünkü kapitalist düzen temelde sanayi devrimi sonrası köklenmiş, hala dünya üzerinde güçlü bir şekilde devam etmekte olan ve görünüşe göre belirsiz ama uzunca bir süre için varlığını korumaya devam edecek bir yapıdır. Bu haliyle bile tüm zamanlara hitab etmese de son derece geniş bir zaman dilimini kapsamaktadır. Metin, içinde herhangi bir değişikliğe gidilmeden de, kapitalist dönem sürdüğü sürece veya sonrasında da, sahnelere taşınabilir ya da metnin içeriğindeki iletiler alınılarak okunabilir. Uyarlama metin ise hem mekânsal hem zamansal açıdan kaynak metinde var olan evrensel yapıyı kırarak hikâyeyi Türkiye'ye, İstanbul'a, Beyoğlu semtine taşır, üstelik zaman da belirsiz bir zaman değil 1990'lı yıllardır. Bu metnin başka bir yerde oynanması son derece güçleşmektedir, hatta Türkiye içinde herhangi bir semtte oynanması bile zor olabilir. Metnin okuma süreci için de aynı şey geçerlidir. Metin olduğu gibi başka dillere çevrilse, metne pek çok dipnot ekleyip Beyoğlu'nda yaşayışın nasıl olduğu açıklanmalı, Ferhan Şensoy'un tiyatro anlayışı, geleneksel halk tiyatrosu, dönemin politikacıları ve Türkiye'de siyasi ilişkilere dair pek çok ek bilgi metne dâhil edilmelidir. Türkiye içinde bile, metnin İstanbul'da okuyan biri tarafından alınması ile İzmir, Konya, Van gibi illerde yaşayan birileri tarafından alınması arasında pek çok farklılık olacaktır.

Yine Brecht metninde temel olarak toplumsal düzen, yaşamda işleyen mekanizma teşhir edilip eleştirilmeye çalışılırken, *Üç Kurşunluk Opera* metninde temel olarak toplumun ahlaken çürümesi üzerinde duruluyor. Bu noktada uyarlama metnin başında Ferhan Şensoy'un "*zaman zaman John Gay'in Dilenciler Operası'na da yaklaşıyorum*"<sup>27</sup> dediği hatırlanabilir. Gerçekten de uyarlama metin konunun ele alınışı bakımından John Gay'in metnine daha yakın durmaktadır. Bunun nedeni, toplumsal yaşama dair yapılan eleştirilerin bütünlüklü bir şekilde ele alınamayışı ve düzenle ilişkisinin kurulamayışı olabilir. Metnin dramaturjik çalışmalarında bir kafa karışıklığının yaşandığı ve bu metin ile hem siyasal yaşama dair bir eleştirinin ifade edilmeye çalışıldığı, hem de bu eleştirinin bir sistematiğe bağlanamadığı hissedilebilir bir gerçektir. Bu kafa karışıklığı sebebiyle düzen içindeki bireylerin tamamının kirlenmiş ve ahlaki yozlaşma içine düşmüş olduklarına vurgu yapılmıştır. Bireyler kaynak metindeki gibi diyalektik bir mantık içinde işlenmez, kendi kişisel özellikleri nedeniyle iyi ya da kötü olarak sunulurlar. Toplumda yaşanan iyi ya da kötü olaylar bireylerin kişilik özelliklerine indirgenmiş olunur. Bu durum gerçek nedenlerin sorgulanması yerine eleştiri mekanizmasının durmasına ve verili durumun kabul edilmesine sebep olmaktadır.

Toplumsal cinsiyet ilişkileri temelinde kaynak ve uyarlama metinler karşılaştırıldıklarında aslında iki metinde de ataerkil bakışın var olduğunu söylemek mümkün ancak aradaki fark şurda gizli; kaynak metinde cinsiyet ilişkileri de düzen meselesi olarak ele alınmakta ve düzen değişmeden bu ilişkilerin değişmeyeceği vurgulanmaktadır. Örneğin Polly'nin Lucy'e gidip konuştuğu sahne başlığı "*Mülkiyet Savaşı*"<sup>28</sup> dir. İki kadının da Macheat'in eşleri olmaları ve eşleri için karşı karşıya gelmeleri

<sup>27</sup> Şensoy, Ferhan., *Üç Kurşunluk Opera*, mahmut'un hayatını mahfeden kız, Tarabya, Ocak 1995, syf:2.

<sup>28</sup> Brecht, Bertolt., *Üç Kuruluşluk Opera*, çev:Yücel Erten, Mitos Boyut Yayınları, TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti., İstanbul, 1998, syf:67.

aslında evlilik kurumunun sevgi ve aşk duyguları temelinde bir yapılanma değil de kişilerin birbirleri üzerinde tahakküm kurdukları bir egemenlik alanına dönüştüğünün göstergesidir. Polly ve Lucy birbirlerini biraz olsun anlamaya çalışırken ikisi de birbirine Macheat soyadı ile hitab ederek birbirlerini eşlerinin soyadları ile onurlandırır. Aslında bu durum iki kadının da kendilerini Macheat'e ait hissetmeleri ve ait oldukları erkek üzerinde de hak talep etmelerinin bir işaretidir. Dolayısıyla bu başlık, eşlerin birbirlerini sahip oldukları bir mülkmüş gibi algılaması ve nesneleştirilmesine dair kısa ama etkileyici bir eleştirel bakışı özetlemektedir.

Üstelik maddi ilişkilerin erkekegemen kültür yapısının mirası olduğu da vurgulanır. Kadın daha insani bir takım duygulanımlarla hareket ederken, babanın yaşam alanında babanın söylemiyle hayatta kalabileceğini fark eder. Bu durum Polly'nin Lucy'e söylediği şu sözlerle daha fazla anlam kazanabilir.

“LUCY Bilmem ki suçu yalnızca Bay Macheat'e yüklemek doğru olur mu? Siz kendi çevrenizde kalmış olsaydınız belki daha iyi ederdiniz, sevgili bayan.

POLLY Bayan Macheat.

LUCY Bayan Macheat.

POLLY Doğru. Ya da hiç değilse, babamın sözünü dinlemeliydim. Her şeyi ticaret temelinde görseydim.

LUCY Tabii.

POLLY (Ağlar) Sahip olduğum tek şey o.

LUCY Şekerim, bu en akıllı kadının bile başına gelebilecek bir şanssızlık. Ama hiç değilse kağıt üstünde karışsınız. Bu da bir teselli. Böyle üzülmenize dayanamıyorum. Bir şey ister miydiniz?”<sup>29</sup>

Babanın maddi dünyasında aşka ve duygulara yer yoktur, baba içinde bulunulan düzende sadece maddi zenginlikle ayakta kalınacağını savunur ve kızının varlıklı biriyle evlenmesini ister. Ancak Polly bu düşüncenin tersine babası tarafından “*harami*” ya da “*çapulcu*”<sup>30</sup> olarak görülen Macheat ile evlenmiştir. Polly'nin evliliğini annesi ve babasına anlattığı şarkı da insani duyguların, maddi dünyaya baskın çıkması sonucu evlilik yaptığının altını çizer ancak oyun içinde Polly hayata bakışını sorunsallaştırır ve hayatı babası gibi maddiyat ya da “*ticaret temelinde*”<sup>31</sup> görebilmeyi diler. Polly'nin bu dileği, bir an için bile olsa okuyucuyu, ataerkil bakış ile anaerkil ya da kadın dünyasına ait bir bakış arasındaki karşıtlığı ya da çatışmayı düşünmeye iter.

Yine oyunun başlarında Bayan ve Bay Peachum'un, kızları hakkında konuşurlarken, babanın Polly'i “*bir cinsellik ve duygusallık yığını*”<sup>32</sup> olarak görmesi ve annenin bu konuda kızlarının babaya çekmemiş olduğunu babadaki eksiklikten şikâyetçi olarak vurgulaması önemlidir. Demek ki kaynak metinde ataerkil kültür yapısının bir uzantısı olarak kadının duygusal dünya ile erkeğin maddi dünya ile eşleştirilmesi kabul edilmiş ancak bu durumun altı kadının değil de erkeğin eksikliğiyle doldurulmuştur. Bu noktada Bayan Peachum'un eşinin cinsel ve duygusal özelliklerinin eksik olduğuna dair yaptığı ima, kadın bakışının metne katılması açısından önemlidir.

Başka bir yanıyla da Polly'nin ısrarla duygularının peşinden gitmesi aslında metin içinde olumlanır. Herkes sanki gizliden gizliye duygu dünyasının içine girmek ister ancak içinde yaşadıkları düzen onları maddi koşullara zincirler. Annesi, Polly'nin geleceği için endişelenmesi ve düzen içinde

<sup>29</sup> A.g.e., syf:68.

<sup>30</sup> Brecht, Bertolt., Üç Kuruşluk Opera, çev:Yücel Erten, Mitos Boyut Yayınları, TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti., İstanbul, 1998, syf:32.

<sup>31</sup> A.g.e., syf:67.

<sup>32</sup> A.g.e., syf:15.

maddi zenginlik olmadan huzurlu bir yaşam sağlanamayacağına inananması yüzünden, kızının, Macheat gibi tehlikeli biriyle evlenmesini istemez; yine babanın benzer kaygıları vardır. Ataerkil bir bakış temelinden hareket eden ve duyguları kadın dünyasıyla özdeşleştiren anlayış aynı zamanda bu duygu temelli dişil dünyanın daha insani bir dünya olduğunu sezdirirerek, bu yaşam biçimini olumlar ve onu eril olan maddi dünya ile karşıtlık içinde konumlandırır. Böylece aslında ataerkil olan cinsiyetçi yaklaşım da alttan alta sorunsallaştırılmış olunur.

Ayrıca kaynak metnin genelinde cinsiyet ilişkileri büyük bir eleştiriye tabi tutulmasa da, bu ilişkilere dair kullanılan ifadelerin gündelikliği ve vurgunun toplumsal düzenin eleştirisine kaydırılması, okuyucuyu rahatsız etmez. Metnin alımlanma sürecinde okuyucu düzenle ilgili sorunsalları düşünmeye itilir ve cinsiyet ilişkilerinin gözünün içine sokulmaması sayesinde çok da rahatsız olmadan okuma sürecini tamamlar. Metin boyunca cinsiyet ilişkilerine dair çok kaba ifadelere rastlanmaz çünkü cinsellikle ilgili espiriler dolaylama yapılarak ya da ima yollu şakalarla ifade edilir.

Ancak uyarılama metinde ataerkil düşünce yapısının sorunsallaştırılmasına az da olsa rastlanmaz. Öncelikle uyarılama metin, “*mahmut’un hayatını mahfeden kız*”<sup>33</sup> adlı alt başlığı ile daha en baştan kadının toplumdaki ikinci ve kötücül özelliklerini akıllarda pekiştirerek başlar. Bu noktada, *Üç Kurşunluk Opera* metninde, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin zaten ele alınmadığı, dolayısıyla metnin böylesi bir sorunsala dair iletisinin olmadığı söylenebilir ancak bu söylence eksik kalacaktır çünkü metnin toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair derdinin olmaması demek, metnin toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair bir şey söylemediği anlamına gelmez. Uyarılama metin toplumsal cinsiyet temelli pek çok ileti ile doludur ve bu iletilerin hemen hemen hepsi ataerkil ilişki biçimlerinin kabulüne dayanarak bu ilişkileri akıllarda bir kere daha pekiştirir niteliktedir.

*Üç Kurşunluk Opera* metnindeki ataerkil bakış, okuma süreci boyunca metnin hemen hemen tamamından alımlanabilmesine rağmen bazı belirgin örnekler üzerinde durmak, bu bakışın, bu çalışma dâhilinde anlaşılması açısından önemli olacaktır. İlk ve en belirgin unsurlardan biri Zambak ve Tayyar çiftinin sahip oldukları çocuğun cinsiyetinin, kaynak metnindeki cinsiyet korunarak, kadın olarak seçilmesidir. Bu çiftin sahip oldukları çocuk bir kız çocuğudur. Oyun metni içinde aile içinde metalaşacak bir evlat ihtiyacı vardır ancak bu noktada seçilen cinsiyet kadın cinsiyetidir çünkü kadın geleneksel olarak da metalaşması kabul görmüş, akıllarda kolaylıkla yer edip alımlanabilecek bir unsur olarak görülmektedir. Bu kız çocuğunun adının “*İffet*” soyadının ise “*Namus*”<sup>34</sup> olması, böylesi büyük erdemlerin taşıyıcılığının da yine kadın cinsiyetine yüklendiğinin göstergesidir. Üstelik kelime olarak “*iffet*” ve “*namus*” kelimeleri akıllarda ilk önce cinsiyet ilişkilerinde el değmemiş olmak, bakir ya da bakire olmak ile ilişkilendirildiğinden, aslında yüzyıllardır var olan görme biçimlerinin hiçbir sorunsallaştırmaya uğramadan olduğu gibi yeniden üretildiğine gönderme yapmaktadır. Ayrıca bu durum, *İffet*’in babası tarafından “*büyüt, kahrını çek, sonra elin oğlu gelsin, kaymağını yesin*”<sup>35</sup> sözleriyle de tamamlanmıştır.

Oyunda “*Kızımız iffet Namus*”<sup>36</sup> sahnesinde *İffet*’in sokaktan geçenlere kancalı iğne satmaya çalıştığı görülmekte, ancak yoldan geçen kişiler yoldan geçen bir adam, yoldan geçen başka bir adam gibi tanımlamalarla ifade edilmek yerine isimlendirilmektelerdir. Bu adamlardan biri, her ne önemi varsa, *Fikret*, diğeri *Necat* ve üçüncüsü ise *Özdemir* ismine sahiptir. Üçü de erkektir ve üçünün de kimlikleri vardır ve bu kimlikler isim verilerek sembolik düzlemde de olsa iletilmiştir. Hâlbuki yoldan geçen bu insanlardan biri olan ve erkek cinsiyetinden kadın cinsiyetine geçmeyi tercih eden bir kişi “*dönme*” olarak ifade edilmektedir. Bu son derece düşündürücü bir durumdur.

“İFFET – Ağbicim, canım ağbicim..İğne alsana ağbicim...”

<sup>33</sup> Şensoy, Ferhan., *Üç Kurşunluk Opera*, mahmut’un hayatını mahfeden kız, Tarabya, Ocak 1995.

<sup>34</sup> A. g. e., syf:15.

<sup>35</sup> Şensoy, Ferhan., *Üç Kurşunluk Opera*, mahmut’un hayatını mahfeden kız, Tarabya, Ocak 1995, syf:15.

<sup>36</sup> A. g. e., syf:9.



-DÖNME, İFFET'E VÜCUT ÇALIMI ATMAK İSTEYEREK KAÇMAYA UĞRAŞSA DA İFFET ÇALIMI YEMEZ VE YOLUNU KESER.

İFFET – Mutlaka iğne alman lazım ağbicum.

DÖNME – Ne ağbisi be, sen benim bir bayan olduğumun farkında değil misin?

İFFET – Ay, afedersiniz, ben sizi erkek sandım abla!

DÖNME – Niye sanıyorsun? Benim erkeğe benzer bir yanım var mı?

İFFET – Var! Yani yok, ne alakası var ablacığım...Sharon Stone gibisin valla...Bir iğne al, kadın olduğun belli olsun..”<sup>37</sup>

Bu kişinin erkek cinsiyetinden kadın cinsiyetine geçmiş olduğu zaten metin içinde “*ne ağbisi be*”, ya da “*ben sizi erkek sandım abla*” gibi sözlerle belirtilirken pekâlâ bu kişiye de dönme diye hitab etmek yerine Ayşe, Fatma, Meral, vb. gibi isimler verilebilirdi, ancak uyarlama metinde cinsiyet ilişkilerinin ataerkil yapılanması öylesine kapalı bir forma dönüşmüştür ki, cinsiyet değiştiren insanlar sadece alay konusu olabilmektedirler. Toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair kaba espriler geleneksel halk tiyatrosunda olsa dahi, metni okuyan insanların toplumsal bilincinde bu tür muhafazakâr ideolojilerin yeniden üretilmemesi adına uyarlama metin daha farklı ele alınabilirdi. Dolayısıyla, uyarlama metin toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair yeni bir görme biçimi getirmezken, var olan ataerkil ilişki biçimlerini böylesine güçlü ve kalıplaşmış yaklaşımlarla pekiştirmesi, metin içinde aşağılanan, ikincil konuma itilen ya da söylemleri dışarda bırakılan pek çok birey ele alınarak düşünüldüğünde endişe vericidir.

Uyarlama metin oluşturulurken kullanılan abartılı erkekegemen dilin, kadınları, toplumda kafasını cinsiyet ilişkilerine yoran kişileri ve ikincil konumdaki pek çok kişiyi dışarda bıraktığından daha önce bahsedilmişti ancak bu duruma toplumsal cinsiyet ilişkileri temelinde başka bir şey daha eklemek gerekmektedir. Ataerkil bakış ile oluşturulmuş kaba sözlerin kadınları rahatsız etmesinin en büyük nedeni Shulamith Firestone’un *Cinselliğin Diyalektiği* adlı çalışmasında belirttiği şeydir.

“... Erkeklerin kendi aralarında geçen rahat konuşmaları duymak, bir kadın için çok sarsıcı olabilir: Kadın o zaman kendisinin, yalnızca “kancık”, “et”, “yosma”, ya da “mal”, “kullanılacak” birisi, “orospu”, ya da parası, bedeni, sevgisi çalınacak “bir karı” olarak görüldüğünü anlayacaktır! Sonunda öteki kadınlardan hiç de ayrı bir yanının bulunmadığını, aslında ötekilerle tıpya tıpya aynı olduğunu anlaması, yalnız ağır bir darbe olmakla kalmaz, toptan-hiçe-sayıma olarak sarsar onu.”<sup>38</sup>

Kadın kendi bedeninin erkek tarafından sadece cinsel obje olarak algılanmasını farkettiğinde rahatsız olmaktadır çünkü hiçe sayıldığını düşünmektedir. Kadınlar kendi cinselliklerini özelleştirerek kendilerince bir cinsiyet rolü kazanmaya çalışırken, erkeklerin onları görme biçimlerini farkettilerinde, kurmaya çalıştıkları dünya ayaklarının altından kayar ve gider. Firestone’un söyledikleri ya da kadınların bu çabaları da eleştiriye tabi tutulabilir ancak şurası bir gerçektir ki *Üç Kurşunluk Opera* metnindeki kaba sözler kadın bedenini nesneleştirici niteliktedir ve bu nesneleştirme, kendini var etmeye çalışan kadın özneleri hiçe saymaktadır. Bu durum başka bir açıdan da “*kadınları yaşamın her alanından*”<sup>39</sup> dışlanmanın bir yolu olarak okunabilir.

Uyarlama metinde kullanılan dilin, abartılı olmasının ötesinde pornografik içerikli olduğu da savunulabilir. Bu noktada pornografi konusunda yoğun bir mücadele vermiş olan Catherine MacKinnon ve Andrea Dworkin adlı avukatların pornografinin yasaklanması konusunda hazırlamış oldukları yasa tasarısına bakmak faydalı olacaktır.

<sup>37</sup> A. g. e., syf:10.

<sup>38</sup> Firestone, Shulamith., *Cinselliğin Diyalektiği*, Çev: Yurdanur Salman, Payel Yayınları, İstanbul, 1993, syf:161.

<sup>39</sup> French, Marilyn., *Kadınlara Karşı Savaş*, Çev: Beril Eyüboğlu, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, 207.

“... Hazırlanan yasa tasarısında pornografi “kadının grafik yöntemle” resim ya da sözle “cinsel bakımdan ezilmesi” olarak tanımlanıyordu. Ayrıca pornografinin şunları da içerdiği belirtilmişti:

(I) kadınlar insan değil de, cinsel nesne, herhangi bir şey ya da mal gibi gösterilir; ya da ...”<sup>40</sup>

O halde, içinde; “Mahmut Ağbi bir karıyı /Takınca kafaya / Becermeden rahat etmez”<sup>41</sup>, “O yalnız Binbela Mahmut’a ait.. Başkasına kapalı.”<sup>42</sup>, “Mahmut kızınızı düdükleli diye mi böyle heyecanlandınız?”<sup>43</sup>, ya da “Hemen soyunun. Hemen, hepinizi yapıp, yurtdışına gidicem!”<sup>44</sup> vs. gibi pek çok söz bulunan bu uyarlama metin de pornografik olarak algılanabilir. Gülmece yaratmak amacıyla hiç sorunsallaştırılmadan yeniden üretilen ataerkil sözlü gelenek abartılı bir şekilde kullanıldığında pornografiye kadar varabilmektedir, çünkü amacına ulaşmak için kadın cinsiyetini nesneleştirilen ifadeleri bol keseden kullanmaktadır.

Bunun yanı sıra, hem kaynak metinde hem de uyarlama metinde kadın, Havva ve Âdem mitindeki güvenilir olan cinsiyet olarak işlenmiştir. Kaynak metinde Macheat, uyarlama metinde Mahmut kadınlar tarafından ele verilir. *Üç Kurşunluk Opera* metninde Macheat iki defa da orospular tarafından ele verilir ancak onların asıl amaçları Macheat’i ispiyonlamaktan çok, Macheat’in ihbarına verilen büyük para ödülünü almaktır, dolayısıyla metinde üzerinde durulmak istenen asıl sorun, bu parasal döngünün varlığıdır. Fakat sembolik düzlemde de olsa Macheat’in bir yakın erkek arkadaşına gitmeyip de, orospulara gitmesi ve kendisini ele veren orospuların kadın olmaları, kadın cinsiyetine güvenilemeyeceği fikrini güçlendirir. Bu unsurlar yazar tarafından bilinçli bir şekilde seçilmemiş iseler bile, metnin, toplumsal cinsiyet ilişkilerinde kadını, asırlardır üretilen güvenilir olanla yeniden üretmesine sebep olmaktadır. Benzer durum uyarlama metinde Mahmut’un ele verilmesinde de görülebilir, fakat Mahmut’un ele verilmesinde kadın cinsiyetinin duyulan güvenilirlik daha da yoğunlaştırılmıştır. İlk kaçışında orospulara giden Mahmut kaynak metindekine benzer bir şekilde, Metal Jale tarafından para ödülü nedeniyle ele verilir. Mahmut’un ikinci kaçışı kaynak metindekinden farklıdır. Mahmut ikinci kez kaçtığına fakir bir aileye konuk olur. Yine bu ailedeki kadın eş Ayşe tarafından ele verilir. Ayşe, orospular gibi para kazanmak için marjinalleşmiş bir karakter de değildir, içimizden biridir. Mahmut’u ele vermenin bu ailedeki erkek eş Nusret tarafından değil de kadın tarafından yapılması tekrar hemen hemen tüm kültürlerde kabul edilen Havva ve Âdem mitine aslında bir anlamda bir geri dönüş yapılması ve bu mitin akıllarda tekrar edilmesidir. O halde kadın cinsiyetinin iffetlisi de iffetsizi de güvenilir değildir. Yine bu önek ile akıllara Sevda Şener’in “*Türk tiyatrosunda uzun bir süre toplumun egemen kadın imajını yansıtan kalıplaşmış kadın tipleri yerini korumuş*”<sup>45</sup> sözleri gelmektedir. Uyarlama metin içindeki kadın tipleri de genellikle olumsuz niteliklerle özdeşleştirilen ve kalıplaştırılan kadın tiplerinin yeniden üretilmesinin ötesine geçememiş gibi gözükmektedir.

Cinsiyet ilişkilerini açık eden unsurlardan bir diğeri de “*Pezevenğin Şarkısı*”<sup>46</sup> adlı şarkıda açık edilir. Bu şarkının sözlerinde Macheat’in Jenny’yi sattığı, Mac’in “*yöneten*”<sup>47</sup> Jenny’nin ise “*çalışan gövde*”<sup>48</sup> olduğu, Mac’in kasada müşteriden para aldığı, hâsılatı az bulduğunda Jenny’i tehdit ettiği, Jenny itiraz ettiğinde onu hastanelik edecek kadar dövdüğüne değinilir. Bu şarkının işaret ettiği tüm ilişki biçimleri toplumsal ilişkilerde ataerkil yapılanmaya örnek olara gösterilebilir. Kadın, bedeniyle

<sup>40</sup> French, Marilyn., Kadınlara Karşı Savaş, Çev: Beril Eyüboğlu, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, syf: 211.

<sup>41</sup> Şensoy, Ferhan., Üç Kurşunluk Opera, mahmut’un hayatını mahfeden kız, Tarabya, Ocak 1995, syf: 14

<sup>42</sup> A.g.e., syf:45.

<sup>43</sup> A.g.e., syf:47.

<sup>44</sup> A.g.e., syf:50

<sup>45</sup> Şener, Sevda., *Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı ve Kadın Sorunları*, [etkinsanat.sitemynet.com/tyatro/sevda.doc](http://etkinsanat.sitemynet.com/tyatro/sevda.doc), 16.07.09, 22:29.

<sup>46</sup> Brecht, Bertold., Üç Kurşunluk Opera, çev:Yücel Erten, Mitos Boyut Yayınları, TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti., İstanbul, 1998, syf:46-47.

<sup>47</sup> A.g.e., syf:46.

<sup>48</sup> A.g.e., syf:46.

hem nesneleştirilir, hem şiddet görür, hem de sömürüye maruz kalır. Jenny ve Macheat bu şarkıyı para kazandıkları mutlu günleri anımsarmışçasına şöyle söylerler: “*Mutlu geçti şu son iki sene / Dükkanımız olan kerhanede.*”<sup>49</sup> Bu sözler aslında var olan ilişki biçiminden iki cinsiyetin de memnun olduğunun altını çizer. Metin içinde bunun altının çizilmesi de toplumsal düzene dair vurgu yapılmak istenmesinden kaynaklanıyor olabilir. Çünkü kaynak metnin asıl hedefi toplumsal düzenin ekonomik altyapı ilişkilerinin sorunsallaştırılmasıdır. Dolayısı ile pezevenğin şarkısı ataerkil cinsiyet ilişkileri ve ahlaki çürümeye rağmen, kapitalist bir düzende insanların yaşamlarının temel belirleyenin para olması sebebiyle, para kazanıldığı sürece herkesin mutlu olabileceğine dair bir göndermede bulunuyor ve bu gönderme aracılığıyla toplumsal düzenin eleştirisi hedefleniyor olabilir.

Kaynak metinde cinsiyet ilişkilerine dair var olan en temel farklılık Macheat’in kurtuluşunun gücü elinde bulunduran bir kadın olan kraliçe tarafından verilmesinde görülebilir. Macheat kraliçe aracılığıyla ölümden kurtulur ve özgürleşir. Kraliçe aslında var olan ataerkil düzenin ideolojik temsilcisidir ve bu düzenin devam etmesi için uğraşmaktadır. Ancak aynı konum için bir kralın değil de kraliçenin düşünülmesi az da olsa kadının özneleşmesi ve bunun metne yansımaları açısından önemlidir. Demek ki kadın cinsiyeti güçlü bir konumda olduğunda, nesneleşmekten bir anlamda da olsa kurtulmakta ve sözü geçer bir yer edinebilmektedir. Ancak bu güç ilişkilerinin kendisi sorunsallaştırılmak istenir kaynak metinde ve böylece son sahne parodileştirilir. Dolayısı ile kadın gücü elinde tuttuğunda da insanların hayatında hiçbir şeyin değişmeyeceği, insan ilişkilerinin olduğu gibi kalacağı çünkü asıl meselenin düzen meselesi olduğu söylenir. Kaynak metin okuyucusu, var olan siyasal düzen içinde kişiler, kimlikler ve cinsiyetler değişseler de, toplumsal yaşamda hiçbir şeyin değişmeyeceğini ve herkesin düzene uymak zorunda kalacağını alımlamış olur. Elbette kaynak metinde yapılan düzen vurgusunun nihai olarak cinsiyet ilişkilerinin gözardı edilmesini de beraberinde getirmesi dikkate değerdir. Uyarılama metinde ise kadına verilen güç silahtır. Oyun finalinde, İffet elinde bir tabancayla Mahmut’u vurur. Hem elinde bir fallik sembol olarak tabacayı taşımasıyla, hem de kaynak metinde olan bağışlayıcı özelliğinden arındırılmış olmasıyla İffet Namus erkekleşmiştir. Uyarılama metin kadının kadın olarak kalmasına izin vermemektedir ve içindeki baskın ataerkil söylem kadına hiç bir boş alan bırakmayarak onun erkekleşmesine sebep olmaktadır. Bu durumda uyarılama metin, kadın cinsiyetinin özneleşmesine dair kaynak metinde sunulan olanakları görmezden gelerek, kadına özgürleşmesi ya da biraz olsun özne konumuna gelmesi için erkekleşmenin dışında başka bir yol tanımaz.

Uyarılama metinde var olan kadının erkekleşmesi durumu kaynak metinde de vardır. Kaynak metinde Macheat kaçmak zorunda kalınca işinin başına Polly’nin geçmesini isteyerek tüm yetkilerini ona devreder. O ana kadar her zaman ikincil konumda kalan Polly iktidar konumuna gelince Mac’in adamlarına sözünü geçirebilmek için tavırlarını sertleştirir. Polly’nin iktidar konumuna gelince tamamen erkekleştiği söylenemese bile, kadın kimliğiyle de iktidarını sürdürmesi olası gözükmemektedir. Bu durum da aslında kadının kadın olarak özneleşemeyeceğinin, özne konumuna ancak cinsiyetinden kaynaklanan özelliklerini bir kenara bırakarak gelebileceğinin altı çizilmiş olunur.

Başka bir açıdan bakmak gerekirse, uyarılama metinde cinsiyet ilişkilerinin ataerkil bir bakış ile ele alınmasının temelleri, bu metnin geleneksel halk tiyatrosu motifleriyle işlenmesinde aranabilir. Geleneksel halk tiyatrosu içeriğinde var olan küfürlü sözler, açık saçık ifadeler, belden aşağı laflar hep ataerkil yapılanmanın etkisiyle var olagelmış ve toplumsal cinsiyet ilişkilerine gönderme yapan unsurlardır. Böylece erkekegemen bir anlayış ile kadın toplumsal yaşamda daha aşağı bir yere konur. Üstelik geleneksel halk tiyatrosunda kadının yeri de her zaman ikincil konumdadır. Bu noktada Yavuz Pekman’ın konuyla ilgili yaptığı açıklamalara bir bakmak faydalı olacaktır.

“Halk tiyatrosu geleneğinin toplumsal yapının asal parçalarından biri olan kadın-erkek ilişkilerine yaklaşımı da söz konusu edilmeye değer gözükmemektedir. Geleneksel halk tiyatromuzda, iffetsiz kadınların ve dadılar, kalfa kadınlar gibi haber taşıyanların dışında, kadınların seyirci karşısına

gelmesi pek ender görülmektedir. Gerçekte kadının Osmanlı toplumsal hayatına da katılmadığını, yaşama kafes arkasından bakmakla yetindiğini bildiğimize göre, geleneksel tiyatronun bu yaklaşımı çok da şaşırtıcı gelmemelidir. “<sup>50</sup>

Karagöz oyunları temelinde geleneksel halk tiyatrosuna dair yukarıda yapılan açıklama, kadınların toplumsal yaşamdaki ikincil konumlarının geleneksel halk tiyatrosunda da yeniden üretildiğinin görülmesi açısından önemlidir. O halde, geleneksel halk tiyatrosu unsurlarıyla işlenen bir oyunda, kadınların ikincil konumu kabul edilebilir gibi görünmektedir. *Üç Kurşunluk Opera* adlı oyun metni de geleneksel unsurları tiyatrosunda yansıtmak istediğinden, aslında bunun gereğini yerine getirmektedir denebilir ancak bu söylem değişime kapalılığı da içermekte ve sanatsal yorumu dışarda bırakmaktadır.

Bir taraftan geleneksel halk tiyatrosu unsurları kullanılırken, diğer taraftan kalıplaşmış toplumsal ilişkilere eleştirel bir yorum getirmenin mümkün olmadığını savunmak değişime kapalılığı içermektedir; oysa geleneksel halk tiyatrosu öğeleri siyaseti olan bir sanat üretiminde de işlerlik kazanabilir. Tam bu noktada Hal Foster’ın “*siyasi sanat*” ve “*siyaseti olan sanat*” başlıkları altında yaptığı ayırım gündeme gelmektedir. Foster “*Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı*”<sup>51</sup> adlı makalesinde, siyasi sanatın sunumsal bir tarz ile icra edildiğinde verili durumu olduğu gibi işlediğini, yansıttığını ve “*retorik bir kod içine hapsolmuş, ideolojik temsilleri yeniden üreten*” bir işlevin ötesine geçemediğini vurgular; siyaseti olan sanatın ise “*düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini dert edinen*”<sup>52</sup> bir sanatsal anlayış ile oluşturulduğundan toplumsal kurumlara da müdahale etme derdinin olduğunu, dolayısıyla da mevcut üretim ve dolaşım ilişkilerine meydan okumayı da içerdiğini ifade etmektedir. Bu durumda, kaynak metnin toplumsal düzene dair sorunsallaştırıcı tavrıyla siyaseti olan sanat kapsamında ele alınabileceği söylenebilecekken, uyarlama metnin ise sadece siyasi sanatın sunumsal tarzı ile işlenmekte olduğu değerlendirilmesi yapılabilir. Sunumsal siyasi sanat ile eleştirel ya da sorunsallaştırıcı bir tavır ortaya konmadığından, üretilen uyarlama iş, yüzyıllardır süregelen düşünme biçimlerinin pekiştirilmesinin ötesine geçememektedir.

Uyarlama metin oluşturulurken illa geleneksel halk tiyatrosu motifleri kullanılarak yeni bir metin oluşturulmak isteniyorsa bu metin pekala eleştirel bir düşünce süzgecinden geçirilerek yapılabilir. Örneğin, geleneksel halk tiyatrosundaki ataerkil sözlü dilin yabancılaştırılması söz konusu olabilir. Üstelik ataerkil dilin feminist bir eleştiriyle değiştirilip dönüştürülmesi yeni bir dil yaratma çabası olarak şekillenerek hem şimdiye kadar süregelen ataerkil geleneğe bir yenilik getirecektir hem de bu geleneğe farklı başka bir boyut kazandıracaktır. Uyarlama metinde gülmece unsuruna dönüşen ve erkekegemen ideolojinin pekiştirilmesine hizmet eden küfürler dahi benzer bir eleştirel süzgeçten geçirilerek temelde cinsiyet ilişkilerinin sorunsallaştırılmasına hizmet edebilir. Ataerkil dilin sorunsallaştırılması ya da feminist bir bakışla eleştirilmesi sözlü ve yazılı gelenekte var olan cinsiyet ilişkilerini tersine çevirebilecekken, nedense böylesi bir çabanın içine girilmeyerek kolayca kaçılmış ve var olan geleneksel unsurlar olduğu gibi korunmuştur.

Kaynak metinde cinsiyet ilişkilerine dair az da olsa bir takım sorunsallaştırıcı sezdirimlerin olduğunun fark edilmesi ve mümkünse bunların da uyarlama metne katılması, uyarlama metnin gelişkinliği açısından can alıcı olabilirdi fakat bu sezdirimlerin ya farkedilmediği ya da farkedilmesine rağmen göz ardı edildiği söylenebilir. Uyarlama metinde toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair sorunsallaştırıcı bir bakış yerine, onun günlük yaşamda kabul edilen hali oldukça güçlü bir şekilde pekiştirilmiştir.

<sup>50</sup> Pekman, Yavuz., *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mito Boyut Yayınları, Tiyatro / Kültür Dizisi 46, İstanbul, 2002, syf:76.

<sup>51</sup> Foster, Hal., *Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı*, Ed: Ali Artun, Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, syf: 131-154.

<sup>52</sup> A.g.e., syf: 151.

Kaynak metinde cinsiyet ilişkileri tamamen göz ardı edilmeyip, kapitalist düzen içine dâhil edilerek işlenirken ve kaynak metnin temel iletilerinin kapitalist düzen sorunsallaştırması olduğu söylenebilecekken, uyarlama metnin temel iletilerinin ne olduğu kolaylıkla anlaşılammakta ve uyarlama metin siyasal taşlamaları içererek ataerkil bir ideolojiyi pekiştiren bir metne dönüşmektedir. Bu durumda neden Brecht gibi toplumsal işleyişe bütünlüklü bakan ve bu mekanizmayı sorunsallaştıran bir yazarın metninin uyarlama konusu edildiği sorusu metnin iletilerinde temelinde cevapsız kalmaktadır. Brecht'in John Gay'in *Dilenciler Operası* adlı metninden yaptığı uyarlama, kaynak metnin kapitalist düzen bağlamında yeniden yorumlanması ve bu anlamda kaynak metne getirilen bir yeniliktir. Ancak *Üç Kurşunluk Opera* metni incelendiğinde, metin uyarlaması kapsamında Brecht'in siyasal düzenin eleştirisine dair attığı adımın bir adım ilerisine geçilmesi yerine, tarihsel olarak da olsa, onun bir adım gerisine gidilerek (siyasal eleştiri yapılması hedef olarak konmuş olmasına rağmen) toplumsal ilişkilerin ahlaksal yozlaşma ile ilişkisi kurulmuş ve John Gay'a geri dönmüş olduğu tespit edilebilir.

*Üç Kurşunluk Opera* adlı oyun metninde ataerkil bakışın son derece pekiştirildiğini ancak kaynak metinde böylesi bir aşırılığın olmadığını söylemek mümkündür. *Üç Kurşunluk Opera* metni siyasal mekanizmanın eleştirisinde karmaşık da olsa bir takım ifadeleri içerebilmektedir ancak metin içinde ataerkil düzleme dair herhangi bir müdahale gereği görülmemektedir ya da bu unsur gözden kaçırılmaktadır. Oysa ki geleneksel halk tiyatrosu öğeleri kullanılırken oluşturulan uyarlama metne feminist eleştirel bir gözle müdahale edilse, toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki ataerkil yapılanma da sorgulanabilir ve taşlamaya maruz bırakılabilir; ancak uyarlama metninde toplumsal cinsiyet ilişkileri hiçbir eleştireye tabi tutulmaz. Uyarlama metin içinde sadece siyasal ilişkilere dair taşlamalar yapılmakta, diğer unsurlar, ahlaki yozlaşma dahi, gerçek anlamda sorunsallaştırılmadan gülmece unvanı katılarak olduğu gibi korunmakta ve okuyucuların akıllarında pekiştirilmektedir.

## Sonuç

*Üç Kurşunluk Opera* adlı uyarlama metnin, temelde, Avrupa kültürüne ait olan batılı bir metni kendine kaynak edinmiş, buradan yola çıkarak Batı'da bulunan teatral yapının aslında uyarlama kültürün kendisinde de zaten var olduğunun altını çizmiş ve bununla da yerli kültürün de değerli bir teatral birikime sahip olduğunu ispat etmeye çalışarak bir direnç merkezi oluşturmayı hedeflemiş olduğu görülebilir ancak tüm bunlar yapılırken batılı kültürün neden daha değerli olarak algılandığı ya da neden model alınması gerektiği sorunsallaştırılmamıştır. Batı, ideal ve birincil bir konuma oturtulmuş, bu konum uyarlama kültür tarafından içselleştirilmiş daha sonra da bu idealin gözünde değer kazanılmaya çalışılmıştır.

Başka bir açıdan da, uyarlama kültürün, batının kendini merkeze alan ilişki biçiminde diğer kültürler kenarda kaldığından, bulunduğu kenar bölgeyi bir direnç merkezine dönüştürmeye çalıştığı da söylenebilir. Böylece yayılmacı bir şekilde ilerleyen ve karşısındaki kültürü olduğu gibi kabul etmeyerek onu kendine benzetmeye çalışan ya da aşağılayan batı kültürüne karşı direnç merkezi oluşturulması hedeflenir. Ancak bu direnç merkezi oluşturma hedefi geleneksel olana dönmeyi, değişime karşı muhafazakâr bir tutum almayı ve var olan toplumsal yaşayış ve düşünüş biçimlerini pekiştirmeyi de beraberinde getirmiştir. Bu durum toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki ataerkil bakışın bir kez daha akıllarda pekişmesine sebep olmaktadır. Uyarlama metin özelinde de bu durumun söz konusu olduğu ifade edilebilir. Uyarlama metninde de batının kültürel egemenliğine karşı bir direnç oluşturma hedefiyle geleneksel halk tiyatrosuna dönüldüğü ancak bu gelenekselliğin hem ataerkil yapılanmayı çok daha kökleştirdiği hem de muhafazakârlaşmayı zorunlu kıldığı gözükmektedir.

Bu direniş gibi görünen kendi geleneksel yapısına dönüş yapma stratejisinin aslında başka bir bakışla batılı bir unsuru kendine model alma ancak bu modele uyum sağlamaya çalışılırken de kendi kimliğini yitirme korkusuna düşme ve bu korku ile geleceğe dönme olarak da okunabileceği

söylenbilir. Bu noktada toplumsal cinsiyet ilişkileri de devreye girmektedir çünkü batılı olan ideal kültür aynı zamanda eril olanla da eşleştirilmektedir ve uyarılama kültürde kendi erilliğini bu yüce erke karşı ispata girişmektedir. Erilliği ispat etme kadınlaşma endişesinden kaynaklanmaktadır. Stabilitate erkeklikle eşleştirilirken değişim ve etkileşim kadınsı özelliklerle eşleşmektedir. Dolayısıyla kaynak kültürden etkilenme kadınsılaştırmanın bir işareti olarak algılanabilmekte ve bundan dolayı eril kökler bulunup bu köklere sarılmaktadır. Bu durum uyarılama metnin kaynak metinden daha fazla erkekleşmesini de beraberinde getirmektedir. Belki de bu sebeple uyarılama metnin dili ve cinsiyet ilişkilerine dair söylemi kaynak metinle karşılaştırıldığında çok daha erkek egemen kültüre özgüdür ya da başka bir deyişle kadınsılaştırma endişesi uyarılama metnin eril köklerine sıkı sıkı sarılmasına sebep olmuştur denebilir.

Ayrıca benzer bir uyarılama mantığının Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme süreci ve biçimiyle de ilişkili olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren batıyı olunması gereken bir ideal model olarak kabul eden ve bu kabulü ideolojik olarak da toplumun tüm katmanlarında üretmeye çalışan cumhuriyet kadrolarının düşüncesinin uyarılama metnin alt metninde içselleşmiş olduğu gözükmektedir. Batının böylesi bir rol model olarak sunulması düşüncesinin hiç eleştirilmeden herhangi bir metnin uyarılanmaya çalışılması benzer açmazları her zaman beraberinde getirebilir. *Üç Kurşunluk Opera* metni belki de cumhuriyet ideolojileriyle pekiştirilen batıya yönelme ya da batıyı model alma yoluna girmiş ve farkında olmadan kültürler arası egemenlik ilişkilerini içselleştirilerek batılı kültürü ideal olan ile özdeşleştirmiştir. Var olan ilişkilerin temellerinin sorunsallaştırılmadan uyarılama yapılması aslında yeni bir şey söyleyememeyi de beraberinde getirmiş, bu durum da ortaya klişelerin tekrarı ve ataerkil yapılanmanın pekiştirilmesi dışında pek bir şey konamamasına sebep olmuştur.

#### **Kaynakça:**

- AND, Metin., *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim yayınları, İstanbul, 2006.
- BENJAMIN, Walter., Üretici Olarak Yazar, Çev. Haluk Barışcan, Ed. Ali Artun, *Sanat / Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, İletişim yayınları, İstanbul, 2008, s. 87.
- BRECHT, Bertolt., The Popular and the Realistic, Ed. Peter Broker, *Modernism/Postmodernism*, Longman, Pearson Education, England, 1992.
- BRECHT, Bertolt., *Epik Tiyatro*, Çev: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1997.
- BRECHT, Bertolt., *Oyun Sanatı ve Dekor*, çev: Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1994.
- BRECHT, Bertolt., *Üç Kurşunluk Opera*, çev:Yücel Erten, Mitos Boyut Yayınları, TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti., İstanbul, 1998.
- CABRAL, Amilcar., National Liberation and Culture, ed. and int. by Patrick Williams and Laura Chrisman, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : A reader*, Columbia University Press, New York, 1994.
- ÇALIŞLAR, Aziz., *Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü*, May Yayınları, İstanbul, 1980.
- FANON, Frantz., On National Culture, ed. and int. by Patrick Williams and Laura Chrisman, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A reader*, Columbia University Press, New York, 1994.
- FIRESTONE, Shulamith., *Cinselliğin Diyalektiği*, Çev: Yurdanur Salman, Payel Yayınları, İstanbul, 1993.
- FOSTER, Hal., Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı, Çev. Elçin Gen Ed: Ali Artun, *Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008
- FRENCH, Marilyn., *Kadınlara Karşı Savaş*, Çev: Beril Eyüboğlu, Metis Yayınları, İstanbul, 1993.
- GÜRBİLEK, Nurdan., *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Edebiyat ve Endişe, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.

- HUNTINGTON, Samuel P., *Medeniyetler Çatışması*, derleme: Murat Yılmaz, Vadi Yayınları, Ankara, Altıncı Basım: Aralık 2001.
- PEKMAN, Yavuz., *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro / Kültür Dizisi 46, İstanbul, 2002.
- NUTKU, Özdemir., *Milliyet Sanat Dergisi*, No:118 Yıl:1975, [http://www.karagoz.net/tuluat\\_ozdemir\\_nutku.htm](http://www.karagoz.net/tuluat_ozdemir_nutku.htm), 20.05.09, 14:06
- SPÍVAK, Gayatri Chakravorty., *Can the Subaltern Speak?*, ed. and int. by Patrick Williams and Laura Chrisman, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : A reader*, Columbia University Press, New York, 1994.
- ŞENER, Sevda., *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, Ankara, 2006.
- ŞENER, Sevda., *Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmaji ve Kadın Sorunları*, *etkinsanat. sitemynet.com /tiyatro /sevda.doc*, 16.07.09, 22:29
- ŞENSOY, Ferhan., *Üç Kurşunluk Opera*, mahmut'un hayatını mahfeden kız, Tarabya, Ocak 1995.
- WRIGHT, Elizabeth., *Postmodern Brecht*, çev: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi, Ankara, 1998.

### **Abstract**

*Uc Kursunluk Opera* by Ferhan Sensoy is an adaptation play based on Bertold Brecht's **The Threepenny Opera** and John Gay's **Beggar's Opera**. This study shall be grounded on the relation established by the *Uc Kursunluk Opera* text with Brecht's **The Threepenny Opera** text. When *Uc Kursunluk Opera* play text is evaluated in terms of the interrelations with the source text, it is possible to identify some common features and dissimilarities between the two plays. It appears that Ferhan Sensoy had two main targets while adopting Brecht's **The Threepenny Opera**. The first target is to familiarize/naturalize/domesticate the source text and the second is to intervene in the formal features of the source text by means of certain aspects such as humour and satire used in the traditional folk theatre. However, certain diversities between the adapted text and the source text come into existence while Ferhan Sensoy attempts to adopt the source text pertinent to his aims. What these differences are and how they are constituted are going to be evaluated in this study with concentration on the basis of gender roles.