

TÜRK TİYATROSUNDA UYARLAMA VE YENİDEN YAZIM ÖRNEKLERİNE BAKIŞ

İmge YILDIRIM*

Türk tiyatrosunda Batılı tanınmış yazarların oyunlarından yapılmış uyarlamalara/yeniden yazımlara şaşırtıcı denebilecek kadar sıklıkla rastlanır. Belirli tiyatro topluluklarıyla çalışan yazarların doğrudan topluluğun sahnelemesi amacıyla ürettiği uyarlamalar/yeniden yazımlar olduğu kadar, bu amaçla yazılmamış ve sahnelenmesi yazımından çok sonra gerçekleşmiş uyarlamalar/yeniden yazımlar da vardır. Bu yazıda 1950 sonrasında yazılmış uyarlama ve yeniden yazımlardan beşini inceleyerek ortak özelliklerini saptamaya, bu ortaklıkların ülkenin düşünce ve yazın geleneğinde izlerini sürmeye ve Türk tiyatrosunda uyarlamaya neden bu kadar sık başvurulduğu sorusuna cevap aramaya çalışacağız. Ancak bütün bunlara değinmeden önce çoğu zaman birbirinin yerine kullanılan “uyarlama” ve “yeniden yazım” arasında kavramsal bir ayırtırmaya gitmemiz gerekiyor. Türk Dil Kurumu sözlüğünde “uyarlama” sözcüğünün karşılığı “*Bir yabancı eseri, kişi ver yer adlarını değiştirerek yerli bir eser durumuna getirmek*”¹ şeklinde veriliyor. İngilizce “rewriting” sözcüğünün birebir çevirisi olan “yeniden yazım” kavramınaysa Türkçe sözlüklerde yer verilmezken İngilizce sözlükte anlamı “*kitap ya da konuşma gibi bir metni yeni bilgi mevcut olduğu için geliştirme ya da değiştirme amacıyla yazmak*”² olarak açıklanıyor.

Biz de bu tanımlara sadık kalarak özgün metnin dramatik kurgusu üzerinde herhangi bir değişikliğin olmadığı, tanımda da belirtildiği üzere başta kişi ve mekân adlarının değiştirilmesi suretiyle yerlileştirilen yazımları “uyarlama”, özgün metinden yola çıkılarak yaratıcı bir yazın sürecinin sonucunda ortaya çıkmış metinleri ise “yeniden yazım” şeklinde anacağız. İki arasındaki ayırım metinleri incelemeye başladığımızda daha iyi görülecektir.

Genelde Türk tiyatrosunda ve özelde burada inceleyeceğimiz oyunlar arasında uyarlamaların sayısı yeniden yazımları aşmaktadır. Bu durumun olası nedenlerine

* İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü, Yüksek Lisans.

¹ TDK Türkçe Sözlük, Ankara 1988.

² “To write something such as a book or speech again, in order to improve it or change it because new information is available”, *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary*, Cambridge University Press, 2005.

değinmeden önce Mehmet Akan'ın Bertolt Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nden uyarladığı *Feleknaz Hatun ile Gülüzar Kızın Analık Davası*'ni inceleyerek işe başlayalım.

Kafkas Tebeşir Dairesi Yüan Hanedanlığı döneminde (1280-1368) yaşamış bir yazar olan Li Çien-fu'nun Hui lan çi'nin *Tebeşir Dairesi* adlı oyununa dayanır.³ Brecht, Tebeşir Dairesi öyküsünü Çin'den feodal Gürcistan'a taşımış ve vermek istediği ileti doğrultusunda orijinalindeki sonunu ter yüz etmiştir. *Tebeşir Dairesi*'nde çocuk gerçek annesine kalırken Brecht'in metninde ona emek vererek gerçekten annelik edene kalır. Brecht "Tebeşir Dairesi" öyküsünü bir ön oyunla iki köy arasındaki toprak anlaşmazlığı meselesiyle bağlar ve oyun içinde oyun kurgusu yaratmış olur.

Ön oyunda 2. Dünya Savaşı sonrası Kafkasya'nın bir köyünde biri keçi, diğeri meyve yetiştiren ve şarapçılık yapan iki Sovyet kolhozu arasındaki arazi anlaşmazlığı anlatılır. Başkentten gelen bir uzmanın yönettiği tartışma sonucu toprakların meyvecilik ve şarapçılık yapan kolhozda kalmasına karar verilir. Zira bu kolhoz geliştirdiği sulama planıyla toprakların daha verimli kullanılmasını sağlayacaktır. Anlaşmayı kutlamak için çağrılan Ozan Arkadi ve oyuncu topluluğu iki kolhoz arasındaki anlaşmazlıkla paralellik içeren, anlatıcının yorumlarıyla yürütülen "Tebeşir Dairesi" adlı oyunu sergilerler. Oyun Ozan Arkadi'nin "Arabayı ustaya ver, çocuğu gibi baksın / Vadiyi de sulayana, verimi artsın"⁴ sözleriyle sona erer. Oyunun ana teması mülkiyet ve emek ilişkisinde belirleyici olanın emek olduğu şeklinde özetlenebilir. Brecht "Tebeşir Dairesi" öyküsünün özgün yaratıcısı olmasa da, vermek istediği ileti doğrultusunda sonunu ters yüz ederek öyküyü başka bir zamana ve mekânda yeniden yaratmış, "Tebeşir Dairesi" oyunundan yola çıkarak mülkiyet ve emek ilişkisi üzerine özgün bir metin üretmiştir.

Feleknaz Hatun ile Gülüzar Kızın Analık Davası'nda özgün metnin dramatik kurgusunda pek az değişiklik yapılmıştır.* En dikkat çekici değişiklik özgün metindeki aksine ön oyunun bir anlatıcı tarafından anlatılmasıdır. Anlatıcı, köylüler arasındaki toprak anlaşmazlığını anlatır ve seyirciyi toprakların kime verilmesi gerektiği konusunda Âşık'ın anlatacağı "Analık Davası kıssasını" dinleyerek sorunu birlikte çözmeye çağırır. Oyunun sonunda da Âşık kıssadan çıkarılması gereken hisseyi seyircilerle paylaşır. Mehmet Akan

³ Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Oyunları Sözlüğü*, cilt 1, İstanbul, 1994, s: 160.

⁴ Brecht, Bertolt, "Kafkas Tebeşir Dairesi", *Bütün Oyunları*, Cilt 11 içinde, MitoşBOYUT, 1997, s: 77.

* *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nin 1944, 1949 ve 1954 tarihli yazımları bulunmaktadır. Türkçeye son iki tarihli yazım çevrilmiştir. 1954 yazımında 1949 yazımında yer almayan bir "Kervansaray Sahnesi" mevcuttur. Mehmet Akan'ın uyarlamasında da bu sahneye rastlanmaz. Mehmet Akan uyarlamasını 1954 yazımından yola çıkarak yapmış ve bu sahneyi bilerek atmış olabileceği gibi 1949 yazımından da yola çıkmış olabilir. Bu sahnenin uyarlamada yer almamasının bilinçli bir tercih olup olmadığını bilmediğimizden dramatik kurguda bir değişiklik olarak ele almıyoruz.

oyunun dramatik kurgusunda pek değişiklik yapmıyor gibi görünse de ön oyunun anlatıcı tarafından anlatılması ve iç oyunun bir kıssa şeklinde formüle edilmesi başlı başına biçimsel bir değişikliktir. Oyunun bir kıssa ya da mesel şeklinde tarif edilmesi tam da Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi* için kaçındığı bir biçimdir. Brecht, "Kafkas Tebeşir Dairesi Üzerine" adlı yazısında "*Kafkas Tebeşir Dairesi bir kıssa değildir.*"⁵ diyerek prologun bu anlamıyla yanlış bir izlenim verebileceğinden bahseder ve ekler: "*Ama alıcı gözüyle bakıldığında kendi başına hiçbir şeyi kanıtlamayan ama söz konusu tartışmada örnek oluşturabilecek bir tür hikmeti, bir tavrı ortaya koyan hakiki bir anlatı olduğu görülür. Dolayısıyla ön-oyun, bu hikmetin kökenine olduğu kadar uygulanabilirliğine de tarihsel bir yer atfeden bir arka plan olarak görülebilir. Bu durumda, tiyatro, kıssa türünde oyunlar için geliştirmiş olduğu tekniği kullanmamalıdır.*" Mehmet Akan'ın oyunun bütününe Ortaoyunu ve Meddah'tan tanıdık olduğumuz şekilde anlatıcının anlattığı kıssa üzerine kurmasını özgün metnin biçimsel olarak yerleştirilmesi şeklinde tarif edebiliriz. Brecht'te Ozan, hikâyenin gelişimi için olayları anlatarak birbirine bağlama rolü üstlenirken, Mehmet Akan'da Âşık perde sonlarını ve başlangıçlarını haber vererek, kimi zaman oyuncularını tanıtarak, yer yer oyuna ve oyuncularına müdahale ederek Brecht'te olduğundan çok daha fazla seyirciyle doğrudan diyaloga girer.

İçerik olarak yerleştirme de öncelikle özgün metnin zamanı ve mekânı değiştirilerek yapılmıştır. Ön oyunda anlatılan toprak anlaşmazlığı Kurtuluş Savaşı sonrasında, İzmir'e bağlı Ovaköy ve Dağköy köylüleri arasında geçer. İç oyunun zamanı Osmanlı döneminde Anadolu'da Celali isyanlarının yaşandığı 16. yüzyıl sonları ve 17. yüzyıl başlarıdır. Mekân, Diyar-ı Bekr eyaletinin Çermik Sancağıdır. Mehmet Akan, hem Anadolu deyişlerinden, manilerden, türkülerden yararlanarak dili yerel kılmış hem de sünnet düğünü, başlık parası, gelinlik kızların saç örüğü, imam nikâhı, şeriat hukuku gibi Osmanlı ve Anadolu geleneklerini kullanarak içeriğe yerel öğeler eklemiştir.

Mehmet Akan'ın Brecht'in vermeye çalıştığı iletiyi değiştirdiği ya da geliştirdiği söylenemez. Ana tema, mülkiyet emek ilişkisinde emeğin yüceliği olarak kalmıştır. O halde uyarılmanın amacı geleneksel halk tiyatrosu motiflerinden yararlanarak bu ana temayı seyircinin "tanıdık" olduğu yerli bir zaman ve mekânda işlemek olarak tarif edilebilir. Zehra İpşiroğlu da bu noktaya işaret etmektedir: "*Mehmet Akan geleneksel motifleri Brecht'in tiyatro anlayışının doğrultusunda ve konunun hizmetinde bir illüstrasyon gibi kullanıyor. Başka bir deyişle geleneklerden yararlanarak, Brecht'i izleyicinin kolayca benimseyebileceği*

⁵ Brecht, Bertolt, "Kafkas Tebeşir Dairesi Üzerine", *Mimesis Tiyatro / Çeviri – Araştırma Dergisi*, sayı: 6, 1996, s: 45.

“Doğulu” bir kılıfa sokuyor.”⁶ Mehmet Akan, yenilikçi bir yaklaşımla geleneksel olanın dönüştürülerek farklı bir estetik yaratılması çabasına girmemiş; geleneksel öğeleri aynen kullanmıştır. Mehmet Akan’ın uyarlamadaki amacı Brecht ile düşünsel anlamda herhangi bir alış veriş içine girerek oyuna yeni bir yaklaşım ya da bakış açısı getirmekten ziyade *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyununu Türkiyeli seyirciye daha “tanıdık” gelecek bir şekilde Türkiye’ye uyarlamak şeklinde tarif edilebilir.

Türk tiyatrosunda uyarlamaya en çok başvuran yazarlardan biri Ferhan Şensoy olsa gerek. Brecht’in bir bale oyunundan uyarladığı *Anna’nın Yedi Ölümcül Günahı*, Çehov’dan uyarladığı *Fişne Pahçesu* ve burada bahsedeceğimiz Brecht’ten *Üç Kurşunluk Opera* uyarlamasının dışında uyarlama denebilecek kadar özgün metinden dil açısından farklılaşan *Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri*⁷ adında bir çevirisi ve *Godot’yu Beklerken*’den yola çıkarak yazdığı fakat uyarlama ya da yeniden yazım şeklinde nitelendirilemeyecek *Güle Güle Godot* adlı bir oyunu mevcuttur.

Üç Kurşunluk Opera’da anlatılan öykünün özgün yaratıcısı *Kafkas Tebeşir Dairesi*’nde olduğu gibi yine Brecht değildir. Brecht, John Gay’in *Beggar’s Opera* adlı ballad operasından yola çıkmış; John Gay’in eserinin dramatik yapısına büyük oranda bağlı kalmış fakat şarkıları Fransız şairi Villion’dan almıştır.⁸ Brecht, *Beggar’s Opera*’daki eylem sırasına büyük oranda sadık kaldığı gibi kendi metninde zamanı, mekânı ya da karakterlerin isimlerini değiştirmek yani bir anlamda yerileştirmek gibi bir yolu tercih etmemiş, oyunun bütün unsurlarını vermek istediği ileti doğrultusunda yeniden şekillendirmiştir. John Gay’in metninde hırsız Macheath sempatik ve romantiktir. Brecht’in metnindeyse Macheath herhangi bir olumlu özelliği olmayan adi bir hırsız; bir anti-kahramandır. *Beggar’s Opera* Macheath’in evlilik vaatleriyle aldattığı Polly ile sonunda evlenmeye razı olduğu mutlu bir sonla biter. *Üç Kurşunluk Opera*’nın sonundaysa işlediği suçlardan ötürü idamı bekleyen Macheath, Kraliçe tarafından affedilir ve hatta ödüllendirilir. Brecht’e göre suçluların cezalandırılmak yerine korunup kollandığı, kimin daha suçlu olduğunun bilinmediği bir düzendir içinde yaşadığımız: “*Bir banka soymak, bir banka açmanın yanında ne ki?*”⁹ John Gay, halk türküleri ve ballad ezgilerini kullanarak Viktorya dönemi egemen sanat anlayışına ve güncel siyasi yergiye başvurarak dönemin ahlaki açıdan yozlaşmış toplumuna eleştiri getirir. Brecht ise bu temayı

⁶ İpşiroğlu, Zehra, *Tiyatroda Devrim*, MitoşBOYUT, İstanbul, 2000, s: 117.

⁷ Anca Visdei’nin *Femme-Sujet* adlı oyununun çevirisidir.

⁸ Çalışlar, Aziz, a.g.e., s: 160.

⁹ Brecht, Bertolt, “Üç Kurşunluk Opera”, *Bütün Oyunları*, Cilt 3 içinde, MitoşBOYUT, 1998, s: 76.

genişleterek oyununu kapitalizm eleştirisi üzerine oturtur. John Gay'in metninde yaptığı bütün değişiklikler bu eleştirel düşüncenin açığa çıkması içindir.

Ferhan Şensoy'un metnine baktığımızda Viktorya dönemi Londra'nın yerini 1990ların ortasındaki Beyoğlu'nun aldığını görürüz. Ferhan Şensoy'un Macheath karakterini yorumlaması Brecht'kinden ziyade John Gay'inkine yakındır. Macheath, yani Binbela Mahmut, hırsız ve üçkâğıtçı olduğu kadar idealleri ve kimi ilkeleri olduğunu söyleyen romantik bir tiptir. Ferhan Şensoy, bu durumu şöyle ifade eder: “*Ben Brecht'inkini 67 yıl sonra güncelleştirirken zaman zaman John Gay'in Dilenciler Operası'na da yaklaşıyorum. Örneğin 267 yıl önce oynanan özgün eserde Sustalı Mack halk dostu bir eşkiya iken, Brecht'te sıradan bir hırsızdır. Bizim Binbela Mahmut da Kemalist bir gansterdir. Ama Brecht'ten çok uzaklaşmıyoruz, bizim ortaoyunu operamızda da, yanlış karakterler doğru şeyler söylüyorlar.*”¹⁰ Şensoy'un bu sözleri Brecht'in metnini nasıl yorumladığı hakkında önemli ipuçları veriyor. Oyunun sonu dışında kurgu açısından, Şensoy'un kendisinin de belirttiği gibi Brecht'ten çok uzaklaşmıyor. Ancak ileti açısından Şensoy'un metniyle Brecht'inki arasında bir koşutluk yakalamak neredeyse imkânsız. Bu durum Şensoy'un Brecht'in metnini “yanlış karakterlerin doğru şeyler söylediği” temelde dil güldürüsüne dayanan bir parodi şeklinde ele almasından kaynaklanıyor olabilir. Zira Şensoy'un metninde seyirciye verilmek istenen iletinin ne olduğu belirgin değildir. Yakasında Atatürk rozetiyle dolaşan, durmadan Atatürk'ten alıntılar yapan ve ona öykünen, hırsız olduğu kadar fakir dostu da olan Binbela Mahmut zora düştüğünde ne çetesindeki adamları, ne sevgilileri ne de yoksullar kendisine yardım eli uzatır. Şensoy, toplumdaki çıkarıcılığı ve bencilliği mi anlatmak istemektedir? Onca beladan paçayı kurtaran Binbela Mahmut'un sonu İffet'in elinden olur. Oyunun alt başlığı da “Mahmut'un hayatını mahveden kız” şeklindedir. Şensoy, bir kadının güçlü kudretli bir erkeğin bile hayatını mahvedebileceğini mi anlatmak istemektedir? Atatürk lafını ağzından düşürmeyen Binbela Mahmut karakteriyle yazar, Atatürkçülüğün herkesin ağzına sakız olduğunu mu ima etmektedir? Mahmut'un “ölürayak” söylediği “*Müthiş bir Atatürk eksikliği görülüyor memlekette*”¹¹ sözüyle hırsızlığın, yolsuzluğun, dolandırıcılığın, ahlaksızlığın sebebi olarak ülkede Atatürk gibi bir liderin bulunmayışı mı anlatılmaya çalışılmaktadır? Yoksa yazarın amacı final şarkısında belirtildiği gibi (*Tiyatronun ışığında / Gösterdik karanlığı / Şimdi ışıklar sönecek / O karanlık sürecek*)¹² memleketin karanlık vaziyetinden kesitleri sahneye taşımak mıdır? Bu soruların hepsine birden evet cevabı verilebileceği gibi bu

¹⁰ Şensoy, Ferhan, *Üç Kurşunluk Opera*, yayınlanmamış sahne metni, 1995, s: 2.

¹¹ A.g.e. s: 80.

¹² A.g.e. s: 81.

durumdan yazarın iletisinin net olmadığı ya da herhangi bir ileti vermek gibi bir amacının olmadığı sonucu da çıkabilir.

Şensoy'un uyarlamadaki amacı, Brecht'in yaptığı gibi özgün metnin iletisini geliştirmek ya da bu iletiyle hesaplaşmaktan ziyade *Üç Kurşunluk Opera*'yı halk tiyatrosu öğelerinden, güncel siyasi gelişmeler hakkındaki taşlamalardan faydalanarak Türk seyircisine daha "tanıdık" bir içerikle sunmak ve dolayısıyla seyirciyi daha çok güldürmektir. Güldürmek Ferhan Şensoy'un esas amacı gibi görünmektedir. Ferhan Şensoy, seyirciyi güldürmek için özellikle dili araç olarak kullanmaktadır. Halk tiyatrosunda da sıklıkla kullanılan kelime oyunları, deyimler, tekerlemeler, taşlamalar Şensoy'un başlıca gülmece unsurlarıdır. Yavuz Pekman, "*Şensoy'un oyun yazarlığını belirleyen en belirgin özellik dil kullanımında yatmaktadır. Tıpkı halk tiyatrosu geleneğinde olduğu gibi Şensoy, sözü merkeze alan, dil zenginliğine dayalı bir oyun tekniği oluşturmaktadır*"¹³ diyerek Şensoy'un bu uyarlamasında da açıkça görülen bir duruma işaret etmektedir. Şensoy'un sözü, konuşmanın kendisini ve sözle güldürmeyi esas alması, dilin oyunun bir aracı olmaktan ziyade bir amacı haline gelmesine neden olmaktadır. Zehra İpşiroğlu'nun yine bir Brecht uyarlaması olan *Anna'nın Yedi Ölümcül Günahı* için tespit ettikleri *Üç Kurşunluk Opera* için de geçerli görünmektedir: "*Brecht'te anlatıcısından dekora dilinden oynayış biçimine değin oyundaki her öğenin belli bir düşüncüyü aydınlatmaya yarayan bir işlevi vardır. F. Şensoy'un oyunundaysa bu işlevsellik zaman zaman yiter, oyun kendi başına bir güldürüye dönüşür.*"¹⁴ Yine Yavuz Pekman'ın işaret ettiği gibi halk tiyatrosunda da durum böyledir: "*Halk tiyatrosunun eğlence biçimi gülmececi. Öyle ki, gülmece halk tiyatrosunda bir araç olmaktan öte bir amaçtır*"¹⁵

Üç Kurşunluk Opera'nın "Kerhanede Durum" epizodunda Filiz adında bir fahişeyi bekleyen iki toy delikanlının kendilerini Filiz olarak tanıtan genelevin markacısı ve başka bir fahişe tarafından aldatılarak kadınların alay konusu oldukları bir sahne yer alır. Özgün metinde karşılığı olmayan bu sahne Ferhan Şensoy'un metninin bütünlüğü açısından da herhangi bir anlam ifade etmemekte, salt gülmece unsurunu artırmak için yazıldığı izlenimi vermektedir. Brecht, John Gay'in metnini yeniden yazarken her öğeyi vermek istediği ileti doğrultusunda şekillendirmiş; Ferhan Şensoy ise Brecht'in metnini geleneksel Türk tiyatrosu öğelerinden faydalanarak Türkiyeli seyirciyi daha "tanıdık" gelecek şekilde uyarlarken her öğeyi güldürme amaçlı şekillendirmiştir.

¹³ Pekman, Yavuz, *Türk Tiyatrosunda Geleneksellik*, MitosBOYUT, 2002, s:150.

¹⁴ İpşiroğlu, Zehra, a.g.e., s: 117.

¹⁵ A.g.e. s: 20.

Bu iki uyarılama için tespit ettiğimiz özgün metinleri yerlileştirerek Türkiyeli seyirciye “tanıdık” hale getirme durumu daha yakın dönem ürünü olan *Süleyman ve Öbürsüler* için de geçerli görünmektedir.

Max Frisch’in ilk olarak 1948’de kaleme aldığı *Biedermann ve Kundakçılar* 1953 yılında radyo oyunu olarak, 1958 yılındaysa tiyatro oyunu olarak yayınlanmıştır. Oyun 2004-2005 sezonunda Semaver Kumpanya tarafından Yavuz Pekman’ın uyarlamasıyla *Süleyman ve Öbürsüler* adıyla, 2005-2006 sezonunda Genco Erkal’ın uyarlamasıyla Dostlar Tiyatrosu tarafından *Aymazoğlu ve Kundakçılar* adıyla sahnelenmiştir. İki uyarılamanın karşılaştırılması ayrı bir makalenin konusu olabilir ancak burada yalnızca Yavuz Pekman’ın uyarlaması üzerinde duracağız. *Biedermann ve Kundakçılar*, vurdumduymazlığı ve hesapçılığıyla kendi felaketine neden olan küçük burjuva Biedermann’ın öyküsü ve “Hitler’in savaş ve fetihden söz ettiğinde, söylediklerini kastetmediğini sanan ve böylece alevler içinde bir dünya yaratılmasına izin veren Alman aydınlarının da durumudur.”¹⁶ Yavuz Pekman’ın uyarlamasında dramatik kurguya daha önce bahsettiğimiz uyarlamalarda olduğu gibi yine büyük oranda sadık kalınmış, Max Frisch’in metninde doğrudan belirtilmeyen yer Türkiye’ye; yine özgün metinde belirtilmeyen fakat Nazi iktidarı öncesi şeklinde yorumlanabilecek zaman da uyarılamanın yazıldığı zamana sabitlemiştir. Yavuz Pekman’ın kurguda yaptığı en önemli değişiklik felsefe doktoru karakterine ve ard oyuna yer vermeyişidir. Pekman’ın uyarlamasında felsefe doktoru karakterinin yer almayışı ilk bakışta teknik bir değişiklik gibi görünse de, özgün metindeki iletinin uyarlamada yer almamasına da yol açmıştır. Frisch, felsefe doktoru karakteriyle bilerek ya da bilmeyerek Nazi faşizmine hizmet eden aydın tipini eleştirirken ve aydınların Nazilere karşı tutumu oyunun temel eleştirilerinden birini oluştururken uyarlamada bu karakterin yer almayışı aydın tutumuna yönelik bir eleştirinin de olmamasıyla sonuçlanmıştır. Ayrıca Pekman, “Korodan Korku Üzerine Çirkinleme” adlı sahneye bir televizyon haber spikeriyle yangına tanıklık eden bir vatandaşın Türk seyircisine son derece “tanıdık” gelebilecek bir diyalogunu dâhil etmiştir. Bu sahenin oyundan çıkarılması olay akışı açısından herhangi bir aksamaya yol açmaz, öykünün gelişimi açısından herhangi bir bağlayıcı unsur özelliği yoktur. Yazarın böyle bir sahne kurgulaması, televizyonda çok fakat saçma sorular soran spikerlerin ve bu sorulara bir o kadar saçma cevap veren vatandaş tiplemesinin parodisini yapmak; *Üç Kurşunluk Opera*’da bahsettiğimiz gibi gülmeceyi artırmaktır. Yavuz Pekman’ın uyarlamasında esas amaç, Ferhan Şensoy’da olduğu gibi seyirciyi güldürmek olarak tarif edilebilir. Nitekim yazar da uyarlamasını daha en başında

¹⁶ Esslin, Martin, *Absürd Tiyatro*, Dost, 1999, s: 230.

“güldüren oyun / iki perde çok fasıl / şakalar gani”¹⁷ şeklinde tarif etmektedir. Yazar, gülmeceyi geleneksel halk tiyatrosunda olduğu gibi dil ile yapar. Basılmamış ve okunmasından ziyade sahnelenmesi için yazılmış olmasına rağmen, tasvirlerin yapıldığı parantezler dahi bu gülmece unsurlarıyla donatılmıştır: “(Süleyman korkudan küçük dilini yutar. Büyük dil yerinde kalır. Zira büyük dil oyunun sonuna kadar lazımdır.)” *Biedermann ve Kundakçılar*’da itfaiyeciler yangınlara karşı hazır beklemektedirler fakat kendilerine gelen bir yangın ihbarı yoktur. *Süleyman ve Öbürsüler*’de ise itfaiyecilerin telefonu yangın ihbarlarıyla sürekli çalsa da ciddiye alınmaz. İtfaiyecilerin yangınlara karşı herhangi bir önlem almaması ve yangınları önlemeye çalışmaması yazarın kolluk kuvvetlerine yönelttiği bir eleştiri şeklinde okunabilir. Kolluk kuvvetlerinin tutumu kundakçıların elini kolaylaştırmaktadır.

Max Frisch’in metninde koro Yunan tragedyalarında olduğu gibi felaketin haberciliğini yapar ve Biedermann’ı uyarmaya çalışırken Yavuz Pekman’ın oyununda koro aynı zamanda geleneksel halk tiyatrosundaki anlatıcı rolünü de üstlenir. Perde sonlarını haber veren, seyirciyle doğrudan diyaloga giren korodur: “Birinci perde burada biter / Ara verelim artık yeter / Dikkat kahveler sıcaktır / Yakıverir ha beyler”¹⁸

“Koronun oyunu nihayet bitirişi” sahnesinde de seyircinin oyundan çıkarması gerekenler özetleniyor gibidir; “Mantık ne budala kim / Kader ne mahkûmu kim / Hiç düşündün mü gülüm / Yangın ne kurbanı kim”¹⁹ Koronun final şarkısı kıssadan çıkarılması gereken hissenin seyirciyle paylaşılması olarak düşünülebilir.

Martin Esslin, *Biedermann ve Kundakçılar*’ı Max Frisch’in “kara mizah ve Absürd tiyatro alanına şu ana dek yaptığı ilk ve tek gezidir”²⁰ şeklinde tanımlar. Max Frisch’in metni absürde yaklaşan özellikleriyle açık bir anlatımdan ziyade seyirciye boş alanlar bırakan görece kapalı bir üslupla yazılmıştır. Yangın, yazıldığı dönem itibariyle Nazi iktidarını simgelerken günümüze uyarlandığında başka toplumsal felaketlere gönderme yapmak üzere yorumlanabilir. *Süleyman ve Öbürsüler*’de özgün metnin bıraktığı boş alanları yeni yorumlarla zenginleştirme tercih edilmemiş, örneğin yangın genel anlamıyla bir felaket sembolü olarak bırakılmıştır.

İncelediğimiz üç uyarlamadaki ortak özellikler, zaman, mekân ve karakter isimlerinin değiştirilerek özgün metinlerin içerik açısından yerleştirilmesi; anlatı ve anlatıcı geleneği, kıssa ve mesel formu, dil ve tip güldürüsü gibi geleneksel halk tiyatrosu öğelerinden

¹⁷ Pekman, Yavuz, *Süleyman ve Öbürsüler*, yayınlanmamış sahne metni, ön kapak.

¹⁸ A.g.e. s: 49.

¹⁹ A.g.e. s: 81.

²⁰ Esslin, a.g.e., s: 228.

faýdalanılarak biçimsel açıdan yerleştirilmesi şeklinde sıralayabiliriz. Uyarlamalarda Batılı yazarın metnindeki temel düşünceyle hesaplaşılması, oyuna yeni bir boyut katmak için bu düşüncenin yeniden ele alınması gibi amaçlardan ziyade özgün metni Türkiyeli seyirciye biçim ve içerik açısından daha “tanıdık” gelecek bir düzlemde sunma amacından hareket edildiği söylenebilir. Yazarların özgün metinle düşünsel alış verişi bir kenara bırakarak yerleştirmeyi başlıca amaç haline getirmesinin ardında Batılı metinlerin Türkiyeli seyirciye uzak ya da yabancı olduğu düşüncesinin yattığı söylenebilir mi? Bu soruya evet yanıt verildiğinde başka bir soru kendini dayatıyor: O halde neden Batılı metinler seçiliyor ya da başta sorduğumuz gibi Türk tiyatrosunda Batılı yazarlardan yapılan uyarlamalara neden bu kadar sık rastlanıyor? Beliz Güçbilmez ise soruyu tersinden ele alarak neden yerli yazarlardan uyarlama yapılmadığı şeklinde soruyor ve şöyle yanıtıyor: “...bir yazarı diyelim ki yirminci yüzyılda Tom Stoppard’ın ya da Orhan Güner’in yaptığı gibi bir Shakespeare oyununu yeniden yazmaya kışkırtan şey, o metne içkin Shakespeare varlığıdır. Bu varlık bir başka yazarın gözünü kamaştırarak kendine çeker.”²¹ Uyarlama yazarını şu veya bu metni uyarlamaya iten şey özgün metni ve yazarını var eden şeyin kendisidir. Uyarlamalar genel beğeni toplayan yazarların oyunlarından yapılmaktadır. Ancak bahsettiğimiz uyarlamalar için yazarların epik tiyatro gibi özgün metni ve yazarını var eden temeli değiştirmeye ya da ortadan kaldırmaya çalıştıkları söylenebilir. Örneğin Ferhan Şensoy’u *Üç Kuruluşluk Opera*’yı uyarlamaya iten Brecht’in yapıtı oluşu, metne içkin Brecht varlığı iken Brecht’i var eden epik tiyatro temelini açık biçim ve göstermecî üslupla değiştirmek Brecht’in ortadan kaldırılması, Brecht ile neredeyse hiç benzerliği olmayan bir Ferhan Şensoy metni yaratılmasıyla sonuçlanmıştır. Ferhan Şensoy’un oyunu Brecht’in yeniden var edilmesinden ziyade Brecht’in oyun kurgusu ya da öyküsü aracılığıyla Ferhan Şensoy tiyatrosunun ortaya koyulması ve Brecht’in kendisinin araçsallaştırılması olarak değerlendirilebilir.

Beliz Güçbilmez, neden yerli yazarlardan uyarlama yapılmadığı sorusuna ikinci yanıtı şöyledir:

İkinci muhtemel yanıt ise daha pratik ve özünde ilk yanıtı bağlı. Yeniden yazım ile üretilen metinlerarasılık ilişkisi, bütün kuramcılar aynı fikirde olmasa da, temelde ilişki kurulabilen metinlerin tanınabilirliğine bağlıdır. Dolayısıyla, yeniden yazımın izleyicisi açısından doğru işleyebilmesi için orijinal metnin tanınması, oyunun yeniden bu yazar tarafından yazılmasının ne tür bir değer taşıdığını anlamak açısından başattır.

²¹ Güçbilmez, Beliz, *Zaman / Zemin / Zuhur*, Deniz Kitapevi, 2006, s: 180.

Kısacası karşılaştırma yapabilecek durumda olan seçkin ya da daha hafif bir ifade ile içerden bir okura/izleyiciye ithafen yazılmıştır bu metinler. Türk tiyatrosuna dönüp bakıldığında bu düzeyde karşılaştırma yapabilecek denli iyi bilinen, yani bir anlamda klasikleşmiş ya da yaygınlaşmış bir oyun metni yoktur. Bu yanıtı ilkinde bağlayan içsel sürecin anahtar sözcükleri kendini hemen ele veriyor zaten: Akılda kalıcı oyun kişilerinin yokluğu, oyun kişilerinin ve öykülerinin birbirine benzerliği, külliyatın bu anlamıyla anonim oluşu.²²

Uyarlama yazarı Batılı yazarın metninde yerli tiyatro oyunlarında bulamadığını bulur, farklı olduğu için ondan etkilenir. Ancak incelediğimiz uyarlamalarda yazarların bu farklılığı korumak yerine özgün metni olabildiğince yerli metinlere benzetmeye çalıştığını görüyoruz. Bu da uyarlama yazarının özgün metinle paradoksal bir ilişki kurduğu anlamına geliyor. Batılı yazarın metni üzerinden göstermecî üslup, açık biçim, toplumsal ve siyasal taşlama gibi geleneksel Türk tiyatrosu unsurları sahneye taşınmaya çalışılıyor. Geleneksel ya da “bize özgü” olanın Batılı olan dolayısıyla işlenmesinin, Türkiye’de tiyatro yazını açısından bir gelenek haline geldiğini söylemek mümkün. Yazarlarımız bir yandan kökleri bizdekinden çok daha gerilere uzanan bir dram geleneği olan Batı tiyatrosuna yaklaşmak isterken diğer yandan geleneksel olanı sürdürme çabası içine girmektedir. Ancak geleneksel olana yenilikçi, dönüştürücü bir perspektif geliştirmeden yaklaşmak ve gelenekseli hâlihazırda var olan şekliyle Batılı olanla aynı düzleme yerleştirmek hem geleneksele yaklaşım açısından bir çeşit tutuculuk hem de eklektizmle sonuçlanmaktadır. Metin And bu sorunu ve olası çözümünü şöyle tarif ediyor:

... Karagöz, Meddah, Ortaoyunu gibi geleneksel bir halk tiyatromuz var. İşte son yıllarda ulusal deyişi arayan yazarlarımız, ilgilerini bu kaynağa yöneltmişlerdir. Ancak burada da yapılması gereken bunları yeniden diriltmek, çağcillaştırmak değildir. Bunların bir kültür değeri olarak korunmaları, saklanmaları çok gerekli olmakla birlikte, konumuz aslında bunların yüzeysel öğelerinden, kişilerinden, konularından yeni oyunlar yapmak olmayıp, bunlar içinde yüzyıllar boyunca birikmiş birtakım yapı, biçim,

²² A.g.e. s:181.

*deyiş özelliklerini bulup çıkararak tiyatromuzu bu öğeler üzerine kurmaktır önemli olan.*²³

Uyarlamalarda, Metin And'ın belirttiği gibi geleneksel olanın derinlemesine değil yüzeyde ele alınmasının yanında Batılı olanın da sadece bir çerçeve şeklinde devralındığı görülmektedir. Batılı metnin hikâyesi, olay örgüsü sürdürülürken bunları şekillendiren düşünce dışlanmaktadır. Böylesi bir yazma biçimine götüren etmenler, Tanzimat'la birlikte girilen Batılılaşma sürecinin temel dinamiklerinde ve bu dinamiklerin hâkim kıldığı yazın geleneğinde aranabilir. Batının askeri, siyasi, ekonomik ve kültürel üstünlüğü karşısında yeniklik konumunu kabul eden Osmanlı seçkinleri açısından Batılılaşma, Batıyla aradaki farkı kapatma çabası olduğu kadar devletin muhafaza edilmesi amacıyla da yöneliktir. Osmanlı seçkinlerinin Batının bilimsel ve teknolojik ilerlemesi karşısında duydukları hayranlık ve geç kalmışlık hissine, geleneksel kültürü devam ettirme ve Batılı olan karşısında koruma refleksi eşlik eder. Batının bilimsel ve teknolojik ilerlemesi model alınmalı fakat kültürümüz bize kalmalıdır. Batının gerekli görülen ileri unsurları alınmalı fakat Batının ahlaki ve kültürel açıdan yozlaştırıcı etkilerinde mümkün mertebe uzak durulmalıdır. Bu anlamıyla, Tanzimat'ın Batılılaşma perspektifi, Batının Osmanlıya uyarlanmasıdır. Osmanlı seçkinlerinin, Batılaşma perspektifinin çerçevesini ahlaki ve kültürel açıdan Doğu'nun dünya görüşünü oluşturmuştur.

Batılaşmayı devletin devamını sağlamanın yegâne unsuru olarak gören Osmanlı seçkinleri bu amaca hizmet eden her türlü yeniliğe bir taraftan kucak açmış diğer taraftan şerh koymuştur. Tanzimat'ınla birlikte ithal edilen roman da bu amaca karşılık kabul edilmiş bir türdür. Roman Tanzimat döneminde, eski Divan Edebiyatına karşı yeni bir tür olarak benimsenmişse de içerik olarak geleneksel İslami motiflerle donatılmıştır. Jale Parla, Tanzimat romanını incelediği *Babalar ve Oğullar*'da bu dönemin romancılarının bir taraftan biçimde yenilikçi olmaya çalışırken diğer taraftan içerikte bir o kadar muhafazakâr olduğunu belirtiyor ve “*yenilik fikrinin ardında biçimlendirici, yoğurucu, belirleyici bir Osmanlı kültürünün mutlak egemenliği vardı*”²⁴ diyor.

Tanzimat dönemi yazarları biçimsel açıdan geleneksel olana, yani Divan Edebiyatına ya da Ortaoyunu ve Meddah'a sırtlarını dönüp Batılı türlere kucak açarken içerik İslam felsefesi ve cemaatçi kültür belirlenimlidir. Tanzimat seçkinlerinin Batıyla kurduğu inkâr ve kabule dayanan bu ilişki ulusal kültürün inşasına soyunulduğu Cumhuriyet döneminde de

²³ And, Metin, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim, 1994, s: 201-202.

²⁴ Parla, Jale, *Babalar ve Oğullar*, İletişim, 2006, s: 13.

devam etmiştir. Meltem Ahıska'nın tespitiyle, “Türkiye’de milli kültürü kurgulamaya ve kuramsallaştırmaya çalışan seçkinler kendilerine tarihsel olarak “Batı” tarafından yansıtılan eksikliği, “Batı medeniyet”nin araçlarını kullanarak telafi etmeye çalıştılar.”²⁵

Tanzimat romancıları da uyarılma yazarları gibi Batılı olan dolayısıyla gelenekseli ortaya koymuştur. Tanzimat romancısı açısından roman türü olarak Divan Edebiyatının eskiliği ve geri kalmışlığı karşısında yeniliği ve ilerlemeyi ifade ederken uyarılma yazarlarını Batılı metinlere yönelten de Türk tiyatrosunda benzer yetkinlikte ve tanınırlıkta eserlerin olmayışı, Batılı metinlerin farklılığı olmuştur. Ancak uyarılma yazarları, tıpkı Tanzimat romancıları gibi Batılı olanı geleneksel olanı ortaya koymak için araçsallaştırmış, Batılı metnin çerçevesi alınırken çerçevenin içi yerel olanla doldurulmaya çalışılmıştır. Ortaya çıkan metinlerin bu açıdan bir kimlik sorunu yaşadıkları söylenebilir. Ne tamamen yerli metinlerdir ne de tamamen Batılı. Batılı olandan yola çıkarak “bize özgü” olana dönmenin paradoksunu yaşamaktadırlar. Bu paradoksa düşmemenin yolu, Batılı metni yerel kodlarla yazmaktan ziyade metne belirli bir mesafeden yaklaşarak önce bu kodları çözmek ve sonrasında kendi var olan kodlarıyla yeniden yazmak olabilir.

Alternatif Yazım: Yeniden Yazım

Nazım Hikmet *Tartüf-59* ve Zehra İpşiroğlu *Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesinde* adlı oyunlarıyla, özgün metinleri yerelleştirmeyi değil bir düşünceyi ifade etmek adına metinleri yeniden ele almayı amaçlamış ve başta yer verdiğimiz tanımıyla yeniden yazım olarak değerlendirilebilecek metinler ortaya çıkarmışlardır.

Moliere'nin dönemin din adamlarının baskısıyla kaldırılmış ve ancak 1669'da daha ılımlı bir haliyle sahnelenen *Tartuffe*'ü din adamlarının ikiyüzlülüğünü ve toplumun bu ikiyüzlülüğe nasıl kolaylıkla kanabildiğini konu edinir; halkın dini duygularının sömürülmesini eleştirir. Nazım Hikmet, Moliere'nin din adamlarına yönelttiği eleştiriyi genişleterek egemen sınıfların kimi zaman din kimi zamansa demokrasi maskesi altında halkı “koyun” yerine koyduğunu anlatır. Nazım Hikmet, sonu dışında özgün metnin dramatik yapısına büyük oranda sadık kalmış, kişi adlarını değiştirmemiş, oyunun mekânını Türkiye'ye çekmek yerine tiyatro salonunun kendisi olarak kurgulamıştır. Zaman da Moliere'in *Tartuffe* oyununun sahnelendiği zamandır. 1959'dan çıkıp gelen *Tartüf-59* oyuna dâhil olur. Böylelikle oyun içinde oyuna benzer bir kurgu yaratılmış ve yabancılaştırma ögesi oluşturulmuş olur.

²⁵ Ahıska, Meltem, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, Metis, 2005, s: 316.

Tartüf-59 önce kendi çağının araçlarıyla Orgon'u kandırarak din adına Tartüf'ü evine almasını, sonra yine aynı araçlarla "demokrasi" adına Tartüf'ü kovmasını sağlar ve aile üyelerine şantaj uygulayarak kendisini "demokratik" bir seçimle ailenin yeni "çobanı" seçtirir. Çok geçmeden evin hizmetçisi Dorina sayesinde Tartüf-59'un da gerçek yüzü açığa çıkar. Kurtarıcı Moliere'in metninde olduğu gibi Kral değil, Dorina özelinde aslında emekçilerdir. Tartüfler sonunda karşılarında Dorina'yı bulur. Dorina, Tartüf-59'u kendi yöntemleriyle alt eder ve her iki Tartüf'ü de yıkanıp temizlenebilmeleri için çamaşır fiçisine atar. Özgün metinden farklılaşan bu final sahnesiyle anlatılmak isteneni yazar yine Dorina'nın ağzından söyler: "*Her zaman ve her yerde, oyunun sonunda beni karşında bulacaksın. Ta yeryüzünden soyun kuruyup gidene dek!*"²⁶ Nazım Hikmet'in özgün metinde yaptığı bir diğer önemli değişiklik Tartüf'ü salt bir dolandırıcı olarak değil aynı zamanda Kral'ın hesabına çalışan bir jurnalci olarak göstermesidir. Böylelikle Hikmet, din ve devlet mekanizmalarının birlik olduğuna gönderme yapar. Kral, Moliere'de olduğu gibi zeki ve adaletli bir kurtarıcı değil Tartüfizmin bir parçasıdır.

Nazım Hikmet, vermek istediği ileti doğrultusunda Tartüf tipine yeni bir boyut kazandırmanın dışında diğer tipleri hemen hemen aynen koruyor. Moliere'in Comedie dell arte geleneğinden devraldığı, gülmecenin en önemli unsurlarından tekboyutlu tipleri sürdürüyor: "*Nazım Hikmet tiplerin tek boyutluluğuna dokunmuyor, onlara bir derinlik kazandırmaya çalışmıyor. Onun vurguladığı sadece ikiyüzlülüğün çeşitlemeleri. Bu açıdan özgün metne bağlı kalıyor.*"²⁷ Üçkağıtçı Tartüf, saf Orgon, bağınaz Madam Pernel gibi tiplerin korunup gülmece unsuru olarak kullanılmasının yanında Moliere'nin dil yoluyla oluşturduğu gülmece unsurları da Nazım Hikmet'in metninde sürdürülüyor. Ancak başat gülmece unsurunu 17. yüzyıl sahnesindeki Tartüf-59'un kendisi, çift zamanlılığın yarattığı gülünçlük oluşturuyor. Moliere'in manzum metni Nazım Hikmet'te devam ettirilmediği gibi bu durum seyirciyle doğrudan paylaşılıyor: "*Yalnız zaman zaman üstat Molyer'in şiirli dilinden ayrılıp Nazım Hikmet'in berbat dilini kullanacağız.*"²⁸

Nazım Hikmet uyarlama yazarlarının başvurduğu yöntemlere başvurmadan da dönemin siyasi atmosferine kimi göndermeler yapmaktadır. Örneğin, Tartüf-59'un demokrasi adına Tartüf'ü iktidarından edip, sözde demokratik bir seçimle ailenin başına geçmesi dönemin Demokrat Parti iktidarına görece kapalı bir gönderme şeklinde değerlendirilebilir.

²⁶ Hikmet, Nazım, "Tartüf 59", *Oyunlar 4* içinde, Yapı Kredi, 2002, s: 281.

²⁷ İpşiroğlu, Zehra, "Uyarlama Yaratıcılık / Nazım Hikmet'in "Tartüf'ü", *Nazım Hikmet'in Tiyatrosu*, Nazım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 1996, s:102.

²⁸ Hikmet, a.g.e. s: 242.

Nazım Hikmet, Moliere'in metnini yeniden ele alırken temel olarak metni Türkiyeli seyirciye daha tanıdık gelecek bir biçim ve içerikle sunmanın yerine Moliere ile düşünsel bir alış veriş içine girerek metne yeni bir boyut kazandırma noktasından hareket etmiştir. Tartüf-59 karakteriyle metne hem yaratıcı bir unsur eklemiş, hem de Tartüfizm'in 20. yüzyıldaki portresini çizmiş ve bu anlamıyla başta tanımı verilen yeniden yazım türünde bir metin ortaya çıkarmıştır.

Zehra İpşiroğlu'nun Alfred Jarry'nin *Kral Übü* oyunundan ve Carlo Collodi'nin *Pinokyo* romanından esinlenerek yazdığı *Pinokyo Übü'nün Ülkesinde* Pinokyo, Kırmızı Şapkalı Kız, Alis, Peter Pan gibi Batılı masal kahramanlarıyla Keloğlan'ı ve Beberuhi'yi despot Kral Übü'nün ve Übükopların egemen olduğu bir ülkede buluşturuyor. Zehra İpşiroğlu, oyunun çıkış noktasını iktidar ve para düşkünü, baskıcı Übülerin yaşadığı bir dünyada Pinokyoların olup olamayacağı sorusunun oluşturduğunu söylerken amacını da şöyle açıklıyor: “Çeşitli masal figürleriyle naif bir çocuk oyunu gibi başlayan bu oyun oldukça acımasız bir kara güldürü olarak geliyor. Böylece çocuğun kendi kimliğini bulmasına izin vermeyen tüketici ve yıkıcı güçlere gönderme yaparak ‘çocuk hakları’ sorununu gündeme getiriyor. Amacı bir masal aracılığıyla bu sorun üzerine düşündürmek.”²⁹

Pinokyo, Kral Übü'ye Übükoplar yetiştiren okuldan kaçarak kukla tiyatrosuna gider. Kavga eden kuklaları ayırdığı için tiyatrodan kargaşa çıkardığı gerekçesiyle cezalandırılarak Balınaya yem yapılır. Keloğlan ve Mavi Saçlı Peri'nin yardımıyla balinadan kurtulan Pinokyo Geppetto'ya verdiği onun mesleğini sürdürerek işe yarar bir insan olma sözünü yerine getirmek için yola düşer. Ancak Tilki ve Kedi'nin yalanlarına kanarak parasını onlara kaptırmıştır. Mahkemelik olan Pinokyo mağdur durumdayken yine Tilki ve Kedi'nin yalanları yüzünden suçlu durumuna düşer ve sorgusunun ardından Übükop makinesiyle Übükoplaştırılır. Özel eğitim programından geçen Pinokyo Übükop okulunu birincilikle bitirir ve başarısının sırrını anlatması için bir TV programına katılır. Burada değişim sürecini şöyle özetler: “Önce bir tahta parçasıyım, sonra eşek oldum; özel eğitim programından geçtikten sonra ise gerçek kimliğime kavuştum.”³⁰ Saf, iyi yürekli Pinokyo artık Übü âleminin bir üyesi olmuştur.

Zehra İpşiroğlu, siyasal iktidardan, eğitime, yargıya ve kolluk kuvvetlerine değin Übülerin hüküm sürdüğü bir dünyada Pinokyoların yaşamasının mümkün olup olmadığı sorusuna karamsar bir yanıt veriyorsa da oyunun sonunda ekranda bir anlığına beliren Mavi

²⁹ İpşiroğlu, Zehra, *Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesinde*, Çınar, 2003, s: 8.

³⁰ A.g.e. s: 89.

Saçlı Peri bir umut ışığı gibi değerlendirilebilir. Pinokyo, özgün metinde olduğu gibi tam eşek olarak ölecekken Mavi Saçlı Peri tarafından kurtarılmaz belki ama ekrandaki anlık görüntüsü Pinokyo'nun Übü olmaktan kurtulması için halen az da olsa umut olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Zehra İpşiroğlu, Kral Übü ve Pinokyo'dan kendi deyimiyle “serbestçe” ve olay kurgusundan ziyade karakter ve düşünce düzeyinde faydalanmıştır. Her iki metindeki kimi olay izleklerini kullansa da esasen İpşiroğlu, Kral Übü ve Pinokyo karakterlerini, bu karakterlerin temsil ettikleri duygu ve düşünceleri ele almış ve diğer masal karakterleriyle birlikte kendi oyun evrenini yaratmıştır. İpşiroğlu'nun oyun evreni ne *Kral Übü*'deki kadar absürde yakın ne de *Pinokyo*'daki kadar fantastiktir. İpşiroğlu'nun kendisi de oyununu bir “kara güldürü” olarak nitelemektedir. Dil açısından da ne *Kral Übü*'deki kadar küfürlü, kaba bir dil ne de *Pinokyo*'daki kadar masalsı bir dil söz konusudur. Oyunda, ezberci eğitim sistemi, öğrencilerin düşmanlık duygularıyla yetiştirilmesi, medyanın manipülatif rolü gibi güncel toplumsal sorunlara göndermeler yapan İpşiroğlu, *Kral Übü* ve *Pinokyo*'nun iletisini değiştirip geliştirmekten ziyade kendi iletisini anlatmak, çocuk hakları sorununa dikkat çekmek için Kral Übü ve Pinokyo karakterlerinden yararlanmış ve yeniden yazım tanımının da sınırlarını neredeyse aşan kurgu, biçim, içerik ve dil açısından yeni bir metin ortaya çıkarmıştır.

İncelediğimiz metinler açısından dikkat çekici bir nokta; uyarlama kapsamında değerlendirdiklerimizin oyuncu, yönetmen ya da dramaturg olarak tiyatronun uygulama alanından gelen ve her biri bir tiyatro topluluğu bünyesinde çalışan kişiler tarafından, yeniden yazım kapsamında değerlendirdiklerimiz ise biri edebi diğeri akademik kimliğiyle ön planda olan kişiler tarafından yazılmış olmasıdır. Uyarlamalar, yazarlarının yer aldığı topluluklar tarafından yazımlarından kısa süre sonra sahnelenirken yeniden yazımların sahnelenmesi yazımlarından uzunca bir süre sonra olmuştur. Bu durum uyarlama yazarlarının, seyirciye hitap etme ve seyircinin kendisinden bir şeyler bulabileceği metinler üretme noktasından hareket ettikleri düşüncesini pekiştirmektedir. Genelde Türkiyeli seyirciye, özeldeyse topluluğun seyircisine hitap etme amacının, uyarlanacak metnin seçiminden uyarlamamanın dil ve üslubunun belirlenmesine kadar çeşitli açılardan etkili olduğu söylenebilir. Nazım Hikmet ve Zehra İpşiroğlu ise yeniden yazımlarında seyirciye hitap etme gibi pratik bir amaçtan yola çıkmamış, tiyatro oyunu vasıtasıyla bir düşüncüyü iletme amacını gütmüşlerdir.

Batılı metinlerle kurulan ilişki, Tanzimat romancılarının yaptığı gibi, düşünce düzeyinde bir alışverişe girmeden geleneksel olanın ortaya koyulması için metinlerin

araçsallaştırılması şeklinde kurulduğunda ortaya çıkan uyarlamalar kimlik sorunu çekmektedir. Buna karşılık, Batılı metni düşünsel açıdan değiştirmeyi ya da geliştirmeyi çıkış noktası yaparak metni ilettikleri düşünceden ayrı tutulamayacak kendi biçim ve üslup özellikleriyle yeniden yazmak tutarlı metinler ortaya çıkmasını sağlayabilir.

Kaynakça

- AHISKA, Meltem; *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, Metis, 2005.
- AKAN, Mehmet; *Toplu Oyunları*, cilt: 1, MitosBOYUT, 1993.
- AND, Metin; *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim, 1994.
- BRECHT, Bertolt; *Bütün Oyunları*, Cilt: 3, MitosBOYUT, 1998.
- BRECHT, Bertolt; *Bütün Oyunları*, Cilt: 11, MitosBOYUT, 1997.
- BRECHT, Bertolt; "Kafkas Tebeşir Dairesi Üzerine", *Mimesis Tiyatro / Çeviri – Araştırma Dergisi*, sayı: 6, 1996, s: 45.
- *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*, Cambridge University Press, 2005.
- ÇALIŞLAR, Aziz; *Tiyatro Oyunları Sözlüğü*, cilt 1, 1994.
- ESSLIN, Martin; *Absürd Tiyatro*, Dost, 1999.
- FRISCH, Max; *Biedermann ve Kundakçılar*, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 2000.
- HİKMET, Nazım; *Oyunlar 4*, Yapı Kredi, 2002.
- GÜÇBİLMEZ, Beliz; *Zaman / Zemin / Zuhur*, Deniz Kitapevi, 2006.
- İPŞİROĞLU, Zehra; *Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesinde*, Çınar, 2003.
- İPŞİROĞLU, Zehra; *Tiyatroda Devrim*, MitosBOYUT, İstanbul, 2000.
- İPŞİROĞLU, Zehra; "Uyarlama Yaratıcılık / Nazım Hikmet'in "Tartuf"ü", *Nazım Hikmet'in Tiyatrosu*, Nazım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 1996.
- PARLA, Jale; *Babalar ve Oğullar*, İletişim, 2006.
- PEKMAN, Yavuz; *Süleyman ve Öbürsüler*, yayınlanmamış sahne metni.

- PEKMAN, Yavuz; *Türk Tiyatrosunda Geleneksellik*, MitosBOYUT, 2002.
- ŞENSOY, Ferhan; *Üç Kurşunluk Opera*, yayınlanmamış sahne metni, 1995.
- *TDK Türkçe Sözlük*, Ankara 1988.

Abstract

This article analyses five samples of adaptation and rewriting in Turkish theatre and deals with the differences between them arguing that the authors of adaptations ignore the underlying idea of the Western source texts but give priority to adapt them into the traditional forms of Turkish theatre while the authors of rewritings aim at improving or renewing the message of the source text.