

ANALIK DAVASI VE GARBIYATÇI FANTAZI

Mehmet Özgür Bahçeci*

Türkiye Tiyatrosu'nda önemli bir yer tutan uyarlamaların, kaynak metin olarak en çok seçilen metinlerinin yazarı Bertolt Brecht'in eserleri ve estetiği, ülkemizde özellikle 1960'lı yıllardan itibaren büyük bir rağbet görmüş ve pek çok oyunu sahneye taşınmıştır. Brecht'le başlatılan bu ilişki sadece oyunlarını oynamak ve eserlerini okumak üzerinden gerçekleşmemiş, Türkiyeli pek çok oyun yazarı da onun oyunlarından esinlenmiş veya onun oyunlarını uyarlamıştır.

Söz konusu uyarlamalardan önemli bir tanesi de bu incelemeye konu olan, kısa zaman önce kaybettiğimiz Mehmet Akan'a ait *Analık Davası* adlı oyundur. Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi* adlı oyunundan uyarlanan oyun, 1971 yılında, Brecht'in ülkemizde gayet önemli bir yere sahip olduğu bir zamanda yazılmıştır. Bu çalışmada bu oyunun ve yazarının, Brecht'le, *Kafkas Tebeşir Dairesi*'yle nasıl bir ilişkiye girdiği ve bu ilişkinin düşünsel temelleri ortaya konmaya çalışılıp, eserin yazılış amacı ve oluşturulduğu düşünsel iklimine dair mütevazı bir çerçeve oluşturulmaya çalışılacaktır. *Analık Davası*'nda olay akışı, karakterizasyon ve yapının neredeyse tamamı korunmaya çalışıldığından, iki oyun paralel bir şekilde incelenecektir. Büyük bir bölümünde *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nin bir çevirisini andıran *Analık Davası*'nda çevrilmeyen yerlerin ve zaman, mekân değişikliklerinin neler olduğu ve oyunun dili, bir anlamda çevirisinin nasıl yapıldığı üzerinde durularak Akan'ın *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni taşımaya çalıştığı yer ortaya konmaya çalışılacaktır.

Kafkas Tebeşir Dairesi – Analık Davası

Brecht'in de bir Çin anlatısı olan Tebeşir Dairesi'nden uyarladığı *Kafkas Tebeşir Dairesi*, kaynak metinden esasında sadece son sahnedeki durumu alıntılaman ve sondaki hikâyeyi tamamen farklı bir bağlama yerleştiren yapısıyla özgün bir yorumdur. Oyun, 2. Paylaşım Savaşı sonrası S.S.C.B.'de bir kolhozda başlar. Nazi yıkımı sonrası ilk defa bir araya gelen iki kolhoz mensupları ve merkezi yönetimden gelen bir uzman, eskiden Galinski kolhozunun olan vadinin geleceği üzerine tartışmaktadırlar. Savaş sonrası durumuyla içe içe

* İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, Yüksek Lisans, Oyuncu.

olan bu tartışma¹, basit görünen yapısına rağmen dramaturjik açıdan önemli bir yere sahiptir. Bu sahnenin şüphesiz önemli bir vurgusu, sonrasında anlatılacak öykünün sadece eğlenme amacıyla anlatılacağıdır. Dolayısıyla, ozanın anlatısının amacı, Brecht'in *Küçük Organon*'da tiyatroya biçtiği amaçla aynı yöndedir. Çatışmayı kuran karakterlerin özelliklerinden (eski, yaşlı – yeni, genç), toprağın işlenmesine dair tartışmadaki argümanlara kadar ele alacağı konunun farklı yönlerini vererek seyirciyi *Köşebaşı Sahnesi*'nde tasvir ettiği gözlemci konumuna yerleştiren Brecht, önoyunda karakterlerini mülkiyetçi ilişkinin egemen olduğu düşünce evrenlerinde yadırganacak bir yargıda uzlaştırır. Vadi, yıllardır ona sahip olanın değil, ona emek verenin olur. Oyun ve Ozan'ın anlatısı bu durumun “nasıl” olabileceğine dairdir.

Analık Davası'nda yapılan en önemli değişiklik mekân ve zaman değişiklikleridir. Önoyun cumhuriyet savaşı sonrasına bir ege köyüne, esas oyun Diyarbakır dolaylarına, Osmanlı döneminde bilinmez bir zamana alınmıştır. Akan, bu değişikliklerle oyunu, Türkiye coğrafyası ve tarihi içinde Türk seyircisine daha tanıdık gelen bir zaman ve mekana konumlandırır. Önoyunda *Kafka*'daki çatışma korunarak iki meddahvari anlatıcıyla kısaca özetlenir ama esas oyun, bu çatışmadaki düğümü çözecek, tartışmayı bağlaması beklenen bir şey olarak izlenecektir.

Önoyundan sonra Gruşa'nın ve bebeğin hikâyesi başlar. Aslında oyunun sonuyla da alakalı olan başlangıçtaki iktidar odağına ait sahnelerde vurgu sonsuza kadar iktidarda kalacağı yanılgısına sürekli düşen egemenlerdedir. Bebeğin olası bir gelecekte içine düşeceği kaygan ve güvensiz sömürenler evrenini gösteren ilk sahnelerde kabaca büyüklerin tepişmesi ve bu sırada küçüklerin bu tepişmeyle kurdukları ilişki sergilenmektedir. Olaylar, ince çıkar dengeleri üzerinde kurulmuş olsa da büyüklerin iktidarlarının sonsuzluğu yanılgısını boşa çıkartırken, buna rağmen kaderlerini onlarınkiyle aynıymış gibi gören hizmetliler eleştirilir. Bu noktada Gruşa'nın etrafındaki olaylara karşı geliştirdiği tepki, sahne için büyük önem taşır. Annesi kaçınca, ortada kalan bebek veliahdi kurtarıp kurtarmama arasında kalan Gruşa, kararını aslında içinde bulunduğu durumu göz önüne almadan verir.² Tecrübeli ve durumlarının farkında olan hizmetçilerin uyarılarına rağmen bebeği saklar, ama bu eylemi

¹ Kolhozların büyük çoğunluğunu yaşlılar ve kadınlar oluşturmaktadır. Ayrıca Uzman karakteri üzerinden de mevcut Stalin yönetiminin bürokratik ve merkezi yönetimine dair, hem ihtiyarların hem ozanın ağzından duyulan eleştiriler de vardır.

² Brecht notlarında Gruşa için şöyle der: “İngilizcede, çocuğu yanına aldığı zaman Grusha'nın durumunu ifade eden bir Amerikan deyimini vardır: “enayi” (sucker).” Bkz. Brecht, Bertolt, *Kafka Tebeşir Dairesi Üstüne*, Mimesis Tiyatro Araştırma ve Çeviri Dergisi, sayı 6, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1997.

onu ilerleyen sahnelerde çok kez ölümle burun buruna getirecek ve bir anlamda canını ortaya koyarak bir canı kurtaracaktır.

Gruşa'nın, bebeği yakalayıp öldürmek isteyen askerlerden kaçırdığı yaşadığı her olay, bir yandan ölüm tehlikesi barındırırken, bir yandan da Gruşa'da belirli dönüşümlere yol açar. İlk sahnede safça ve anlık bir kararla giriştiği bebeği kurtarma işinin, kendisine gerçekten neye mal olduğunu yol boyunca öğrenir. Ama bir yandan da bebeğe verdiği emek, onunla aralarında karar verdiği anın değil, bu yolculuğun zamanında gelişen bir bağ oluşturur. Bu dönüşüm için metinde kurulan duraklardaki insanların içinde bulunduğu koşullara göre davranmaları ve Gruşa'nın bu duraklardaki seyri onun da düşüncelerini, bebeğe ve içinde bulunduğu duruma yaklaşımını değiştirir. Artık şefkatle kurtardığı bir bebek değil, birlikte uzun bir savaşım verdiği, iyi olması için çaba sarfettiği bir bebektir. Temel insani haklarına (barınma, yemek, yaşam) erişim için verdikleri mücadele, Ozan'ın anlatıları tarafından desteklenen bir vurguyla, olayların nasılı üzerine dikkat çeker. Böylelikle bebeğin kurtarılması bir kahramanlık hikâyesi olmaktan çıkar, bir dönüşüm hikâyesi halini alır. Gruşa'nın hikâyesinin sonunda ilk sahnede sözleştiği Simon'un gördüğünü anlayamaması, anlama ihtimalinin bulunmaması da Gruşa'nın ve bilincinin geçirdiği dönüşümden tamamen uzak olmasından kaynaklanır. Gruşa'yı bir bebekle görünce sadece o anı referans alıp, Gruşa'yı terk etmesi de böylelikle anlamlanır.

Analık Davası'nın ilk sahnesi *Kafkas*'a ek olarak belli vurgular üzerinden gider. Bu vurgulardan en önemlisi yönetenlerin, kişisel özelliklerine yapılandırılır.³ Bu öznelleşmiş halleriyle yöneticiler, Akan'ın söyleşilerinde belirttiği gibi kendilerini bir Celali İsyanının içinde bulurlar. Sipahiler, Celali İsyanlarında veya *Kafkas*'ta olduğu gibi, yepyeni bir düzen yaratmak için değil, kendi çıkarlarını arttırmak için ayaklanırlar. İktidardakilerin eleştirisi Brecht'in metnine paralel bir biçimde hükümlerliklerinin daimi olacağı yanılığısına odaklanır, ama onların kişiselliklerine yapılan vurgu bu eleştiriyi başka bir duruma kaydırır.

Analık Davası'nın Gruşa'nın hikâyesinin büyük bölümünü replik replik tekrar ettiği söylenebilir ama bazı önemli kısaltmalar, hikâyeyi farklı bir biçime sokar. Gülüzar'ın hikâyesinde han sahnesi, eli kanlı askerler tiradı ve bebeği kısa süreliğine saklayan anne'nin askerlerin vahşetine geçici yabancılaşması budanmıştır. Gruşa için sınıfsal konumlanışların anlamlarını şiddetli ve basit bir biçimde gösteren han sahnesi ve askerlik kurumunun toptan

³ Oyunda altı çizilen Firuz Paşa'nın faizciliği ve onun bu özelliğinin yükselmesindeki yeri, onun toplumsal konumuyla paralel gerçekleştirdiği eylemlerin (halka yönelik baskı) vurgusunu iktidarda bulunmasından çok kendi kişisel özelliklerine dayandırır.

sorgulanmasına yol açan, Gruşa'nın yabancı kadının evindeki replikleri bu budanmanın en önemli ve büyük iki ayağıdır. Bu yolla Gülüzar'ın yol boyunca tanık olduğu önemli tavırlar yumuşatılmış olur. Militarizasyon eleştirisi ve en önemli sınıfsal dayanışma ve farklılık sahnesi atılınca, Gülüzar'ın hikâyesi, bir yol hikâyesine, bir masala yakınlaşmıştır.

Kafkas'ın ikinci perdesi de Azdak karakteri ve onun etrafındaki insanlar ve olaylarla kurduğu ilişkiye odaklanır. Azdak tıpkı askerlere büyük methiyeler düzdükten sonra onların dokumacıları katlettiğini öğrendiğindeki gibi erken gelmiş, yaşadığı dönemle kökten bir ilişki kurma sorunu yaşayan bir karakterdir. Bir şekilde yargıçlığa geldiğinde de kendinden ödün vermez ve adalet olgusuyla kendi görüşünce hesaplaşır. Mevcut olan adalet mekanizmasını tersine çevirir. Gizli kapaklı olan rüşvet alenen alınmakta, herkesin bildiği kabul edilen, açık olan yasalar, Azdak'ın kafasındaki gizli değerlendirme kıstaslarına dönüşür. Böylece karmaşayı, ufak da olsa adaletin (egemenlerin yargı yöntemlerinin) tersinden bir okumasını yaparak ezilenler tarafından daha iyi geçirilmesini sağlar. O evrensellik ve tarafsızlık iddiasındaki yasayı çöpe atar ve kendi bireysel ve taraflı adalet anlayışını yerleştirir. Bu yerini değiştirme mevcut varsayımları sorgulatmayı ve ne kadar geçerli olduklarını seyirciye düşündürme amaçlıdır. Gruşa anlık bir hareketinin sonuçlarını uzun çileli bir yolda dönüştürerek anlamlandırırken, Azdak başından ölümü göze almıştır. O mevcut toplumsal durumla içe içe yaşama olanağı bulamadığı için yapacağı hareketlerin ne tür bir son doğuracağını farkındadır. Ölümü, onurlu bir mertebeye yükseltmek yerine yaşama istediği ve dilediği gibi tutunup, içinde yaşamasının pek mümkün olmadığı çağda tutunmaya çalışır. Azdak'ın bu zaman dışı özelliği sayesinde son sahnede taşlar yerine oturur. Bebeğin annesinin kim olacağı üzerine dönen tartışma ancak böyle “eğri bir zamanda”, başa gelmiş “eğri bir adam” sayesinde doğru bir şekilde sonlanabilir. Böylelikle zaman dışı bir karakterin yardımıyla adalet tesis edilirken, ön oyundaki tartışma da derinleştirilmiş ve anlamlanmış olur.

Adıuzun'un bölümü de Gülüzar bölümündekine benzer bir yumuşatmayı ve kaydırmayı çok az değişikliğe rağmen barındırır. *Analık Davası*'nda, zamansız Azdak'ın yerine “*Ebu Karagöz İbni Nesimizade Keloğlan Hoca Nasreddin bin Köroğluzade Pir Sultan*” adında, pek çok tarihi, destansı karakterin birleşiminden oluşmuş bir karakter geçer. Her ne kadar bu kadar farklı zamanlardan kahramanları adında barındırarak bir çeşit zamansızlığa yaklaşılsa da Adıuzun'u oluşturan karakterlerin ortak özellikleri onu Azdak'tan ayrı bir duruma konumlandırır. Hepsî Türk ve bu coğrafyada, Cumhuriyet'ten çok önce yaşamış olan kahramanlar, Adıuzun'u buralı ve cumhuriyet öncesinde, buranın geçmişinde yaşamış olan tarihi bir karaktere yaklaşırlar. Zaten Âşık tarafından oynanarak, baştan

seyircinin özdeşleşebileceği bir karakter olarak göze çarpan Adıuzun, oyun boyunca da destansı, masalsi bir çizgi izler. Bu durum Adıuzun'un sahnelerinin ve verdiği kararların, karaktere hayranlık ve duygusal yakınlıkla izlenmesine yol açar. Anlatıcı-Âşıkların masalsi dili de buna katkıda bulunur. Böylelikle Brecht'in bir masal zamanında, bilinmeyen bir zamanda içinde bulunduğu toplumsal ilişkilerle belirli bir şekilde ilişki kuran net çizilmiş karakterli oyunu, net bir zaman ve mekânda tezahür eden ama karakterleri masal ortamındaymışçasına yaşayan, anlatılan karakterlerle dolu bir oyuna yaklaşır. *Analık Davası* bir anlamda geçmişin masalsi kahramanlarının hikâyesine yaklaşır: Bu topraklarda da Azdak ve Gruşa gibi karakterler yaşamış ve Brecht'in hikâyesi çoğu korunarak bu topraklara monte edilebilmiştir. Ek olarak bu karakterler seyirciyle arasında belli bir mesafe kurma amacı yerine, seyirciye yakın ve tanıdık görünecek şekilde yazılmaya çalışılmıştır.

Kopya-Model İkiliğini Aşma Çabası ve Garbiyatçılık

*“Brechtçi arkadaşlar Analık Davası'nı sahnelediğimizde de çok kızmışlardı bana, Brecht seyirciye bir mesafe koyar sen onu kaldırıyorsun, demişlerdi. Ama benim niyetim de oydu zaten. Bu oyunda seyirciyle buluşma gayreti vardır. Bugünden baktığımda yaptığımdan hala çok memnunum doğrusu.”*⁴

Akan'ın yukarıda alıntılanan söyleşisinde “Brechtçi arkadaşlar” dediği eleştirmenlerin yaptığı türden bir eleştiri, yani Brecht uyarlamaları veya sahnelemelerini belli Brechtyen kabul ve doğrulara göre değerlendirme sık karşılaşılan bir eleştiri yoludur. Analık Davası üzerine de benzer bir perspektifle yazılmış, onu Brecht'in ‘mükemmel’ yapısının kötü ve eksikli bir kopyası olarak değerlendiren eleştiri yazıları bulmak mümkündür.⁵ Ama bu uyarlama incelemesinde, kaynak metni veya Brechtyen kavramları mutlak doğru pozisyonuna koyup, *Analık Davası'nı* bu doğrulara göre yargılama yoluna, bir anlamda model-kopya ikiliği üzerinden gidilmeyecektir. Metnin üzerinde seyrettiği düşünsel zemin, mekan ve dil kullanımında görülen ‘Türkileştirmeye’ birlikte ele alınarak saptanmaya çalışılacaktır.

Bu noktada direkt olarak *Analık Davası'nın* üzerinden gitmek yerine, 2 sayfalık ufak bir parantez açıp, uyarlamaya dair daha derinlikli bir bakış açısı sağlayacak ve model-kopya

⁴ ‘Mehmet Akan’la Söyleşi’, Mimesis Tiyatro Araştırma ve Çeviri Dergisi, sayı 6, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1997, s.391.

⁵ Karakoç, Selda, <http://www.tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=413>.

ikiliğini aşmaya yardımcı olabilecek kavramlara başvurulabilir.⁶ Bu bağlamda, Meltem Ahıska'nın post-kolonyalist çalışmalara önemli bir katkı yapan *Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*⁷ adlı kitabında öne sürdüğü kavramların ve tasvir ettiği düşünce biçiminin anlaşılması, *Analık Davası*'nın ve benzeri uyarlamaların anlaşılabilmesi ve incelenmesi açısından yararlı olacaktır. İlk bakışta oyunla bağlantısız gibi dursa da, bu görüşü desteklemek için öncelikle bu kitapta yer alan belli başlı kavramları özetlemek gerekiyor.

1980'lerle birlikte sürekli üzerine çığır açıcı çalışmaların yapıldığı en önemli sosyal bilim kavramlarından biri milliyetçiliktir. Ahıska da öncelikle bu konudaki en bilinen ve çığır açan araştırmacılardan Benedict Anderson'un "Hayali Cemaatler" fikriyle hesaplaşır. Anderson kabaca, yüz yüze iletişimin bütün üyeleri için geçerli olmadığı bütün toplulukların, bir anlamda hayal edilmiş topluluklar olduğu iddiasıyla ortaya çıkmış, milliyetçi düşüncenin de hayal etmenin koşulları (zaman algısı, ortalaşan dilde yayın yapan kapitalist yazılı basın) değişince ortaya çıkan bir düşünme biçimi olduğunu öne sürmüştür.⁸ Anderson'a göre Amerika ve sonrasında Avrupa'da çıkan hayal etme biçimleri, Batı-dışı toplumlar tarafından model olarak alınıp kopya edilmiş ve böylece milliyetçi düşünce ve hayal etme biçimleri yayılmıştır. Ahıska'ya göre bu yargı cumhuriyet modernleşmesine dair iki ana yaklaşımın da içine sızmış bir yargıdır. Hem Kemalist 'projeyi' savunanların, hem de bu 'projenin', "halkın tarihsel ve kültürel deneyimlerini inkâr eden patriarkal ve antidemokratik bir yukarıdan dayatma"⁹ olduğunu savunanların evrensel bir modele gönderme yaparak garbiyatçı düşünme biçimiyle hareket ettiği ve aslında Türkiye modernleşmesinin bir 'kopya' olmaktan ileri gidemeyeceğini savunduklarını saptar. Ahıska bu bakış açısı yerine kopya-model ikiliğinin yetersizliğini ortaya koyan çalışmaları¹⁰ iletir:

"Türkiye'de milletin hayal edilmesi eşzamanlı olarak hem Batılı olmanın, hem de Doğulu olmanın hayal edilmesidir. Doğu'dan kaçmaya çalışırken Batılılığa yerel bir içerik kazandırmaya çalışan, ancak Batı'ya karşı her mesafe alıştırta Doğu'yu yeniden tanımlayan bu

⁶ Bu parantez açma gereği yararlanılacak kavramların yeni, yanlış anlaşılmaya çok açık ve detaylı kavramlar olmasından dolayı oyunla birlikte, ondan örnekler vererek tanıtılmasını olanaksızlaştırmasından ötürüdür.

⁷ Ahıska, Meltem, *Radyonun Sihirli Kapısı – Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.

⁸ Anderson, Benedict, *Hayali Cemaatler*, çev. İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul, 1995.

⁹ Bozdoğan, Sibel; Kasaba, Reşat, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998, s.4.

¹⁰ Chatterjee, "eğer hayal etme modelleri zaten belliyse, hayal edilecek ne kalır" sorusuyla Anderson'un kavramlaştırmasını eleştirir. Bu eleştirisini en net haliyle ortaya koyduğu eseri için bkz. Chatterjee, Partha, *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*, İletişim Yayınları, 1996, İstanbul.

hayal, sadece gerçeklikten kaçan naif bir hayal değil, tarihsel bir süreçte şekillenmiş karmaşık bir gerçeklikle baş etmeye çalışan bir iktidar söylemi olarak da düşünülmelidir.”¹¹

Garbiyatçılığı kabaca “Batı-dışı sayılan bir alanda modernliği tarihsel olarak belirli bir şekilde temsil etme, başkalarına ve kendine sunma biçimi” olarak tanımlayan Ahıska, onun oluşturduğu batı-dışı alanda, bir iktidar söylemi kurmak için kullanıldığını öne sürer.¹² Türkiye Tarihi’nde milli kimliği tanımlamak, inşa etmek ve ayırtırmak için yapılan her çabanın hayali bir ‘Batılılığa’ ve Batılı bir göze göre şekillendiği Ahıska’nın temel tezidir. Modern bir millilik hayali içinde “Batı” hem içeride hem dışarıdadır; hem aynı olma arzusunu hem de farklı olma görevini imler. Bu bölünmüş özne durumunun incelenmesinde de Ahıska, Zizek’in Lacan okuması üzerinden tanımladığı toplumsal fantazi kavramından yararlanarak, Garbiyatçı Fantazi kavramını ortaya atar. Zizek’e göre, bireysel ruhsal hayatla toplumsal bağlam arasındaki ilişkiyi kuran fantazidir.¹³ Kültürün, tarihsel-düşünsel bir olgunun psikanalitik bir kavramsallaştırmasını yapmayı, toplumsal bir fantazi kavramını, garbiyatçılığın bölünmelerini, yarılmalarını ve bunları aşma çabalarını anlamaya ve anlamlandırmaya yarayabileceğini düşündüğü için kullanan Ahıska, teorisini bu fantazi kavramı üzerine kurar.¹⁴

“Türkiye’de garbiyatçı fantazinin belkemiğini, milliyetçi ve modern söylem çevresinde tanımlanan “halk”taki temel “eksikliği” tespit etmek ve bunu doldurmak “arzusu” oluşturur... Bir yandan, milleti kurtarma işlevi üstlenmiş politik ve kültürel seçkinler, kendilerine Batı’nın gözünden bakarak kabul edilemez buldukları “marazları”, uygarlaştırılması gereken halka yansıtılmışlardır; bir yandan da halkta bedenleştiği varsayılan

¹¹ Ahıska, Meltem, *Radyonun Sihirli Kapısı – Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, sayfa 45. Bu noktada iktidar söylemini sadece kemalist projeyi yürütenler olarak algılamamak gerektiğini söyleyen Ahıska, bu söylemin geniş bir kullanım alanı olduğunu belirterek okuyucuyu uyarır.

¹² Bu bağlamda Ahıska, Garbiyatçılığın daha geniş bir tanımını yapar: “Garbiyatçılığı, iktidar pratiklerini ve öznelliğini hem kuran hem de anlamlandıran bir söylemsel harita olarak tanımlayabiliriz. Batı’nın emperyalist ve sömürgeci tarihi içinde şekillenen Şarkiyatçılık ve kapitalizmin dünya çapında gelişimine eşlik eden bir dizi teknoloji ve pratikle olduğu kadar, devletin kurumsal mirasıyla, milliyetçilik gibi başka söylemlerle, cinsiyet rejimine ilişkin çeşitli düzenlemeler ve varsayımlarla ilişki içinde oluşan Garbiyatçılık...”

¹³ Zizek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, Londra, Verso, 1989 (Türkçesi: İdeolojinin Yüce Nesnesi, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2002).

¹⁴ “Türkiye’de Cumhuriyet sonrası milliliğin tariflenmesinde biz ve onlar arasında sürekli çizilmeye çalışılan sınır, Batı’ya karşı bir dizi muğlak ve bölünmüş tavır barındırmaktadır. Batı bir yandan “tarihimizi yadsıyan ve felakete sürükleyen” güçtür, bir yandan “medeniyet” idealinin öncüsü ve örneğidir. Türk öznesini sabitlemeye çalışan despot, katı ve dışlayıcı ideolojilere rağmen, bu özne kendini bir türlü bölünmüşlüklerden kurtaramamıştır” diyerek Ahıska, bu bölünmenin temel noktasını ortaya koyar.

milletin otantik özelliklerini (özellikle kadınlarda ve köyde oldukları varsayılan el değmemiş gelenekselliği) içselleştirmeye çalışmışlardır.”

Bu noktada Ahıska önemli bir ekleme yapar. Garbiyatçı fantaziyle hareket edenler, fantazinin gerçekliği yansıtmadığının ve esasen daha farklı bir gerçeklik alanının bulunduğu fikrindedirler. Bu fazladan ‘bilgi’ başka bir hakikat alanı kurar. Ahıska, bu hakikat alanının gündelik hayat pratikleri içinde bilinen ve paylaşılan duyguların bilgisi olduğunu söyler. İçsel hakikat alanı adını verdiği bu alan, bir yandan ‘biz adam olmayız’ duygularının yeşerdiği, bir yandan da ‘biz böyleyiz’le pekişen bir alandır. Bu alanda insanlar etraflarındaki her şeyi, gerçekliğe ait bu “fazla” bilgi ışığında, başka türlü anlamlandırma imkânına sahip olurlar.

“İçsel “hakikatin” getirdiği yakınlık alanının, görünürdeki “kofluğa” karşı sadece farklı bir anlama, anlamlandırma imkânı vermediği, aynı zamanda bir fırsatlar ve iktidar kurma alanı olduğu söylenebilir... “Hakikati”ni söylenen ile yaşananın arasındaki uçurumda bulur... Meşruluklarını ise hep “Batı”ya yapılan göndermelerle kurarlar. Bu toplumun “bir türlü Batılı anlamda rasyonel bir işleyişe kavuşmadığına” dair kendini kınama, kolaylıkla ötekiler yaratmaya ve onları “gericilikle” suçlamaya dönüşebilecektir. Öte yandan bu toplumun “Batılı sistemlerin katı kuralcılığına karşı daha özgür, daha insani olduğuna” dair gizli tatmin de iktidar ilişkilerinin üzerini sıvayan bir işlev kazanabilir.”¹⁵

Analık Davası’nda Uyarlanabilen ve Uyarlanamayan

Analık Davası ile bu kavramlar arasındaki bağlantı nedir? İlk bakışta, diğer bütün ilişki biçimlerini ikincil bir konuma itip, bir anlamda “içsel hakikat”in iktidarını ilan eden garbiyatçı düşünme biçiminin, oyunun emekten yana tutumuyla tam bir çelişki içinde olduğu sanılabilir. Ancak metnin kaynak metinle ilişkisi, bize garbiyatçı fantazinin farklı bir yaratımını ve işleyişini gösterir.

Analık Davası’nın önyolununda anlatılan hikâyenin gerçeklikle bağlantısı yoktur. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunda köylü sınıfı, emek verdikleri başka bir toprak parçası

¹⁵ Ahıska, Meltem, *Radyonun Sihirli Kapısı – Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s.45.

üzerinde söz sahibi dahi olamamışlardır.¹⁶ Önsözdeki zamansal tutarsızlık da (bir yandan Cumhuriyetin ilanı sonrasında net bir zaman, diğer yandan ovaköyü-dağköyü adında iki masalsi köy) bu durumun bir yansımasıdır. Cumhuriyet, Sovyetlerdeki gibi emek temelli bir hareketten ziyade kendi ulusal burjuvazisini oluşturmayı hedeflerinin ilk sırasına koyan, ulusal bir devrimdir.¹⁷ Kaynak metnin aynısı oyunun neredeyse yüzde doksanında olduğu gibi burada kopyalanamamıştır çünkü ovaköyü ve dağköyünde yaşayanlar hayali kahramanlardır. Kemalist ‘proje’nin yaratmayı hedeflediği, bir anlamda modernist köylüler, Akan’ın oyununda farklı bir şekilde ortaya çıkmışlar daha doğrusu çıkamamışlar, geleneksel tiyatronun öğelerinden yararlanılarak hayali bir evrene konumlandırılmışlardır.

Önoyundan hareketle oyunun geçtiği zamanlar üzerinde durulabilir. Brecht’in uzak bir diyarda, Gürcistan’da geçen bir hikâye olarak konumlandığı oyun, direkt olarak Osmanlı’ya, Sovyetler’de geçen önoyunda Cumhuriyetin ilanına alınmıştır. Brecht’in oyunu uzak bir zamana ve mekâna alması, yabancılaştırma mekanizması açısından önemlidir. Akan ise olayların geçtiği mekânları Türkiye’ye taşımak gibi bir tercih yaparak bu yabancılaştırıcı etkiyi sıfırlamıştır. Bu durumun sebebinin kötü bir yazarlık hatası olarak geçiştirmek yerine oyunun aslında bir tarih oluşturma çabası içinde yazıldığı öne sürülebilir. Yazar yukarı bölümdeki söyleşi alıntısında da görüldüğü üzere seyirciye yakın karakterler yaratmaya çalışır ve bu karakterler yardımıyla Akan, seyirciyi mekân seçimi ile yabancılaştırmak değil, kökenlerini bulduğu bir serüvene, bir masala çekmeye çalışır. Ama bu bilinmez bir geçmişteki milliyetçi geleneklerin hayali gibi, masalsi iki köyün arasındaki farazi bir diyalog olarak kullanılır.

Oyunun dili de masalsi anlatımı öne çıkaracak bir düzenlemeye tabi tutulmuştur. Özellikle anlatıcılar olayların nasıl gelişeceğini belirten veya Brechtien şarkı kullanımlarında olduğu gibi sahnede olanla alakasız görünürken, aynı temayı sorunsallaştıran tiratlar yerine, anlatısını süsleme derdinde görünmektedir.¹⁸ Oyun ayrıca kaynak metne sadakatini de, masalsi bir anlatıya uygunluk üzerinden de şekillendirmiştir. Metnin ne söylediğine değil, ne söylemediğine bakmanın onu anlamada sağladığı olanaklar gibi, Analık Davası’nı incelerken de, önoyunda olduğu gibi, neyin uyarlandığından ziyade neyin uyarlanmadığını saptamak metne dair daha net bir kavrayış sağlayacaktır. Bu bakışla Gülüzar kızın hikâyesi incelemeye değerdir. Brecht’in metninde yukarıda açıklandığı gibi en önemli bilinçlenme sahnelerinden

¹⁶ İzmir İktisat Kongresi ve dönemin tartışmaları için bkz. Kepenek, Yakup, Yentürk, Nurhan, Türkiye Ekonomisi, 6.Basım, İstanbul, 1994, s.32.

¹⁷ Kepenek, Yakup, Yentürk, Nurhan, Türkiye Ekonomisi, 6.Basım, İstanbul, 1994, s.33.

¹⁸ Ozan ve Aşık’ın bütün replikleri bu duruma örnek olarak verilebilir.

biri olan Han sahnesi, Akan'ın metninde kendine yer bulamamıştır. Gülüzar kızın dönüşümündeki önemli ve sınıfsal perspektifin en net haliyle ortaya konulduğu sahne, masalsı akışı bozmamak için feda edilir. Benzer şekilde dar geçidin türküsü de Gülüzar kızın dönüşümüne bir katkı yapmaktan ziyade anlatılan masala katkı yapar. *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ndeki militarizm eleştirisi de, *Analık Davası*'nda törpülenmiştir. Gruşa'nın eli kanlı askerler tiradı tamamen atılırken, askerlerin saldırganlık dozu düşürülmüştür. Dahası bebeği saklayan kadının kaybettiği oğullarını evlat acısı üzerinden hatırlaması, oyundaki en keskin militarizasyon karşıtı söylemi ortadan kaldırır.

Özellikle 1970'li yıllarda popülerleştirilmeye başlanan ve Türk Solu'nun kendi kökenlerini arayışında önemli figürler olarak bulgulanan tüm isimler Adıuzun'da toplanır.¹⁹ O figürler gibi o da yarı masalsı, yarı tarihi bir figür olarak, ortak bir geçmiş hayal edilmesinde işlevlenir. Azdak'ın hiç bir yere ait olmayan başıboş anarşizminin ve düzensiz eylemlerinin yerini mutlak olumlu bir Adıuzun almış ve oyunun ince bir çizgide seyreden ikinci perdesi bir 'halk' destanına dönüştürülmüştür. Seyirci, karakterin içinde bulunduğu koşullar üzerinden yaptığı eylemler ve tutarsızlıkları değerlendirmeye değil, bir halk kahramanının naif hikâyesini takip etmeye yönlendirilmiştir.

Analık Davası ve Garbiyatçı Fantazi

*"Mehmet Akan'ın Dostlar Tiyatrosu'nun 5. yıl dergisinde belirttiği gibi, "Brecht'le halkımız arasındaki kültür perdesini kaldırma çabasıydı" ortaya konan. Kafkas Tebeşir Dairesi, masalsı tonu ve bizim insanlarımızdan çok uzak olmayan kişileriyle bu tür uyarlamaya gerçekten yatkın bir yapıtı. Analık Davası'yla savunulan "emek hakkı" seyircinin düşüncesinde hiç zorlanmadan yerini buluyordu."*²⁰

Analık Davası, neredeyse onda dokuzu *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nin bir çevirisi iken neden bir uyarlama, yeni bir oyun olarak sunulmuş ve bu sunum kabul görmüştür? Daha da önemlisi, Akan'ın metnin bu kadar yoğun bir kısmını "alıntılamasının" sebebi nedir? Bu ilk bakışta cevabı sadece kişisel tercihlerle alakalı gibi görünen sorular, garbiyatçılık

¹⁹ Milliyet Yayınlarının, 1971'de Adıuzun'a ad veren neredeyse bütün isimlere dair toplu Türk klasikleri serisi çıkartması, bu ilginin bir göstergesidir.

²⁰ Yüksel, Ayşegül, ' http://www.dostlartiyatrosu.com/tyatro_yirminci_yil.html '

perspektifinden düşününce farklı bir anlam kazanır. 1970'ler Türk Solu (Ulusal Sol) için olgunlaşma ve yaygınlaşma yılları olarak tanımlanabilir²¹. Her milliyetçi söylemle ilişkili hareket gibi, Türk Solu da geçmişi ve yaşadığı zamanı, hayal etme çabası içinde geçmişten belli figürleri ve olayları yardımına çağırmıştır. Kemalist 'proje'ye benzer biçimde esas argümanını Batılı bir düşünceden – Marksizm – den alan hareket, bu modele kendi geleneğinden yapacağı katkıyla özgün bir model oluşturma hevesindedir. Bu heves sadece döneme mahsus değil, Suavi Aydın'ın 'Sosyalizm ve Milliyetçilik: Galiyefizmden Kemalizme Türkiye'de "Üçüncü Yol" Arayışları' makalesinde tarihçesini sunarak göstermeye çalıştığı üzere Cumhuriyet öncesinden günümüze kadar uzanan bir sentez çabasıdır. Askeri müdahalelere olumlu bakış açısı ve sınıfsal perspektifin arka plana atılması gibi özellikleriyle sivrilen, kemalizmle sürekli yakın duran bu hareket, bir yandan batılı modeli ikinci ve üst bir aşama olarak görürken, bir yandan da en büyük vurgusunu anti-emperyalizm oluşturur. Bu haliyle garbiyatçılığın içinde dolanan bu düşünce biçimi, fazladan bilgisini Anadolu insanında bulunduğunu varsaydığı erdemlere dayandırır.²²

İçsel hakikat alanı olarak bu geçmişten gelen ve "her gün soluduğumuz isyancı Anadolu ruhu"nu ortaya koymaya çalışan oyun da, garbiyatçı fantazinin işlevlenmesine bir örnek oluşturur. Ahıska'nın önermesine paralel olarak meşruluğunu da *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nin – Batılı Marksist – bir metnin neredeyse hepsini "kopya"layarak, batıya yaptığı göndermeyle sağlamaya çalışır. Alt metindeki mesaj ortaya çıkar; bu oyun, bu topraklara kopyalanabilmekten öte metne yapılan ufak değişikliklerle, Batı kuralcılığına göre daha 'insani' olan karakterler oluşturulabilir. Bu 'insaniliğin' militarizm eleştirisini yumuşatması da Türk Solu'nun tarihi boyunca, Silahlı Kuvvetlerle kurmayı düşlediği yakın ilişkiyi göz önüne alınca anlamlanır.²³ Geleneksel tiyatroya dair öğelerin ve deyişlerin kullanımıyla garbiyatçı fantazi tamamlanır: Batılı bir modelin içine, içsel hakikat enjekte edilir. Azdak, fazladan bir 'bilgiyle', bilge Adıuzun'a dönüşür, Gruşa yolculuğunun en dönüştürücü bölümleri atılarak masalvari bir yolculuğa çıkmış Gülüzar'a dönüşür ve bize benzer, 'bizim insanımıza' benzer karakterler olduklarını göstermiş olurlar.

Akan, *Tebeşir Dairesi*'ni Türk seyircilerin oyunu anlayabilmeleri için uyarladığını söyler. Ama metne baktığımızda isimlerin Türkîleşmesi, Azdak'ın çizgisinin silikleşip, bir halk kahramanına yakınlaşması ve oyunun bir masala yakınlaşması dışında bir değişiklik

²¹ Bkz. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 / Milliyetçilik*, (ed. Tanıl Bora), İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

²² Aydın, Suavi, 'Sosyalizm ve Milliyetçilik: Galiyefizmden Kemalizme Türkiye'de "Üçüncü Yol" Arayışları' , *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 / Milliyetçilik*, (ed. Tanıl Bora), İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

²³ A.g.m.

olmadığı için, Akan'ın seyircinin oyunu anlamasını hangi açılardan kolaylaştırdığını tahmin etmek zor görünür. Fakat garbiyatçılık bu konuda açıklayıcıdır; seyirciyle Akan'ın buluşmayı hedeflediği düşünsel zemin gösterilmeye çalışıldığı üzere garbiyatçı fantazi tarafından oluşturulur. Masalsı bir anlatımla Türk Solu, garbiyatçı söylemin sınırları içinde, geçmiş ve mevcut cemaatini hayal etmeye koyulurken, metnin Brecht'ten bir perspektifin geliştirilmesi ve eleştirisi üzerinden hareket etmekten ziyade²⁴, ortak tarih yazımına-hayaline yardımcı olduğu söylenebilir. Gösterilmeye çalışıldığı gibi Akan, Brecht'le 'halk arasındaki kültür perdesini kaldırırken', *Kafkas*'ın bir yandan çoğunluğunu korumuş, bir yandan ufak değişikliklerle farklı bir düşünsel zemine oturtmuştur. 1949 Almanya'sında yazılan *Tebeşir Dairesi* Batılı bir metin olarak, garbiyatçı fantazinin model batı imgesini meşrulaştırmak için kullanılmış ve çeviri seviyesine yakın bir şekilde 1972 Türkiye'sine "kopyalanmaktan ötesi" gerçekleştirilmiştir.

Kaynakça

- AHISKA, Meltem; *Radyonun Sihirli Kapısı – Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.
- AKAN, Mehmet; *Analık Davası*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993.
- ANDERSON, Benedict; *Hayali Cemaatler*, çev. İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul, 1995.
- AYDIN, Suavi, 'Sosyalizm ve Milliyetçilik: Galiyefizmden Kemalizme Türkiye'de "Üçüncü Yol" Arayışları', *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 / Milliyetçilik*, (ed. Tanıl Bora), İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- BOZDOĞAN, Sibel - KASABA, Reşat; *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998.
- BRECHT, Bertolt; *Kafkas Tebeşir Dairesi*, çev. Can Yücel, İzlem Yayınları, İstanbul, 1980.
- BRECHT, Bertolt; *Kafkas Tebeşir Dairesi Üstüne*, Mimesis Tiyatro Araştırma ve Çeviri Dergisi, sayı 6, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1997.

²⁴ Bu tür bir çabaya örnek olarak Stoppard'ın *Rosencratz ve Guildenstern Öldüler* veya Nazım Hikmet'in *Tartüf 59* adlı oyunları gösterilebilir.

- CHATTERJEE, Partha; *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.
- *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 / Milliyetçilik*, (ed. Tanıl Bora), İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- 'Mehmet Akan'la Söyleşi'; *Mimesis Tiyatro Araştırma ve Çeviri Dergisi*, sayı 6, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1997.
- KARAKOÇ, Selda; <http://www.tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=413>
- KEPENEK, Yakup - YENTÜRK, Nurhan; *Türkiye Ekonomisi*, 6.Basım, İstanbul, 1994.
- YÜKSEL, Ayşegül; http://www.dostlartiyatrosu.com/tyatro_yirminci_yil.html
- ZIZEK, Slavoj; *The Sublime Object of Ideology*, Londra, Verso, 1989 (Türkçesi: *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2002) .

Abstract

One of the most influential writers for Turkish Theater, Bertolt Brecht's a lot of plays have been adapted by Turkish Writers. One of these adaptations, written by Mehmet Akan, "The Case of Motherhood" which takes "The Caucasian Chalk Circle" as the source text, is at the focus of this study. In the analysis of the relationship between the adaptation and the source text, it can be obviously seen that the adaptation is almost a copy of "The Caucasian Chalk Circle". On the contrary, the play has a claim that it is only inspired by the Brecht's text and transformed into a different play which can be better understood by the Turkish audience. In order to find out the underlying reasons of this paradoxical situation, the concepts of occidentalism and occidental fantasy are referred as the key figures. In this study, initially these concepts, which are also useful to understand the relationship between the text and the time period it was written, are to be briefly summarized. Subsequently, instead of looking at what was adapted, through focusing on what was not adapted, the type of the relation between "The Case of Motherhood" and the intellectual ground, which is to be described with the help of these concepts, is tried to be introduced.