

Makale Bilgisi: İRİ, E.C. (2025). Avantgar Bir Öykünün Epik Bir Oyuna Dönüşümü: Ayışığında Şamata. DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:12, Sayı:1, ss.173-197	Article Info: İRİ, E.C. (2025). Transformation of an Avant-Garde Story into an Epic Play: Ayışığında Şamata. DEU Journal of Humanities, Volume:12, Issue:1, pp.173-197
Kategori: Araştırma Makalesi	Category: Research Article
DOI: 10.69878/deuefad.1544554	DOI: 10.69878/deuefad.1544554
Gönderildiği Tarih: 06.09.2024	Date Submitted: 06.09.2024
Kabul Edildiği Tarih: 17.11.2024	Date Accepted: 17.11.2024

AVANGART BİR ÖYKÜNÜN EPİK BİR OYUNA DÖNÜŞÜMÜ: *AYIŞIĞINDA ŞAMATA**

E. Candan İri**

ÖZ

Haldun Taner, 1940'lı yıllardan 1980'li yıllara uzanan süreçte öykü ve oyun yazarlığını eş zamanlı olarak sürdürür. Her iki edebî türde de onlarca yapıt ortaya koyar. Taner'in keskin zekâsının ve gözlem gücünün çıktısı olan bu yapıtlar, gerek içerdiği izlekler gerek bunların ifadesindeki deneysel tavır, eleştirel bakış ve mizahi üslup bakımından benzeşir. Bu benzeşme, yazarın kimi öyküleri ve oyunları arasında daha belirgindir. Taner, 1954'te aynı adla kitaplaşan uzun öyküsü *Ayışığında "Çalışkur"*u 1977'de *Ayışığında Şamata* adıyla oyunlaştırır. Yazarın uyarlama yoluyla metinlerarası bir sürece dâhil ettiği bu iki yapıt, sıra dışı kurguları ve anlatım biçimleriyle deneysel yazın çizgisindedir. Uyarlanan metin *Ayışığında "Çalışkur"*, klasik kurgulama kurallarından uzaklaşarak çeşitli başlıklar altında oluşturulmuş bir öyküdür. Öyküye adını veren ilk bölümde okur, klasik bir metinle karşı karşıya getirilir. Yapıtı sıra dışı kılan ve kurgusal da olsa alımlayıcıyı da anlatıya dâhil eden düzlemler, bu aşamadan sonra diğer başlıklar altında devreye girer. "Hikâyenin Tepkileri" bölümünde kurgusal okurun öyküyü okuduktan sonra geliştirdiği tepkiler; çeşitli mektuplar, eleştiri yazıları ve raporlar aracılığıyla gerçek okura sunulur. "Sonuç" bölümünde yazar, kurgusal okurun tepkilerini dikkate alarak öyküsünü yeniden yazma yoluna gider. Öykünün okur tepkilerinden önceki ve sonraki hâlinin yan yana verildiği bu bölümü, yine okuru tatmin etmek için yazılan "Epilog" takip eder. Öyküye son noktayı koyan bu bölümün ardından, istekleri karşılanan okurun memnuniyet içeren yorumları bir araya getirilir. Taner, yıllar sonra aynı deneysel tavrı tiyatrodâ da sürdürerek bir de seyirciyi sarsmak istemiş olacak ki pembe düşler âlemine sığınan gerçek okuru alaycı bir yaklaşımla sarstığı bu avangart öyküden epik bir oyun çıkarır. Yazarın, kaynak metne büyük ölçüde sadık kalarak yaptığı bu

* Bu makale, 10-12 Haziran 2022 tarihli bilimsel toplantıda (International Congress on Social Sciences, China to Adriatic-XIV) sunulan "Haldun Taner'in *Ayışığında 'Çalışkur'* Öyküsünden *Ayışığında Şamata* Oyununa Bir Uyarlama Yolculuğu" başlıklı özet bildiriden yola çıkılarak hazırlanmıştır.

** Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, candan.akcicekiri@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1238-5978.

uyarlama, özellikle edebî tür ve tarihî dönem değişiminden doğan farklılıklar dikkat çeker. Konuya metinlerarasılık çerçevesinde yaklaşmayı amaçlayan bu çalışmada, daha ziyade bu farklılıklara odaklanılacak ve avangart bir öykünün epik tiyatroya aktarımında anlamsal ve biçimsel bakımdan ortaya çıkan dönüşümler karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır.

Anahtar Sözcükler: Haldun Taner, uyarlama, oyunlaştırma, metinlerarasılık, *Ayışığında “Çalışkur”, Ayışığında Şamata*.

TRANSFORMATION OF AN AVANT-GARDE STORY INTO AN EPIC PLAY: *AYIŞIĞINDA ŞAMATA*

ABSTRACT

Haldun Taner continues to write stories and plays simultaneously from the 1940s to the 1980s. He produces dozens of works in both literary genres. These works, which are the output of Taner's sharp intelligence and observation power, are similar in terms of both the themes they contain and the experimental attitude, critical view and humorous style in their expression. This similarity is more evident among some of the author's stories and plays. Taner turned his long story *Ayışığında “Çalışkur”* which was first published as a book with the same name in 1954, into a play under the name *Ayışığında Şamata* in 1977. These works, which the author has included in an intertextual process through adaptation, are in the line of experimental literature with their extraordinary fictions and expression styles. The adapted text, *Ayışığında “Çalışkur”*, is a story created under various titles, moving away from classical fictionalizing rules. In the first chapter, which gives the story its name, the reader is confronted with a classic story text. The planes that make the work extraordinary and include the receiver in the narrative, albeit fictional, come into play under other headings after this stage. In the “Reactions of the Story” section, the reactions developed by the fictional reader after reading the story; presented to the real reader through various letters, reviews and reports. In the “Conclusion”, the author tries to rewrite his story by taking into account the reactions of the fictional reader. This part of the story, where the before and after the reader's reactions are given side by side, is followed by the “Epilogue”, which was written to satisfy the reader. After this part, which puts the final point on the story, the comments of the reader, whose wishes are fulfilled, are brought together in the “Reactions of the Conclusion”. Years later, Taner continued the same experimental attitude in the theater and probably wanted to shake the audience, so he created an epic play from this avant-garde story, in which he shook the real reader who took refuge in the world of pink dreams with a sarcastic approach. In this adaptation, which the author made by remaining largely faithful to his primary text, the differences arising from the change in literary genre and historical period attract attention. In this study, which aims to approach the subject within the framework of intertextuality, these differences will be focused on and transformations that occur in semantic and formal terms in the transfer of an avant-garde story to epic theater will be discussed comparatively.

Keywords: Haldun Taner, adaptation, dramatization, intertextuality, *Ayışığında “Çalışkur”, Ayışığında Şamata*.

1. GİRİŞ

Yetmiş bir yıllık ömrüne farklı türlerde çok sayıda yapıt sığdıran Haldun Taner (1915-1986), çağdaş Türk yazınının çok yönlü sanatçıları arasında yer alır. Özellikle öykü ve tiyatro türlerindeki atılımlarıyla Türk yazınında önemli bir yer tutan Taner, birçoğu gazetelerde yayımlanan gezi yazısı, deneme, sohbet, fıkra, makale gibi öğretici türlerde kimi yazılar da kaleme alır. Taner'in 1940'lı yıllarda öykü türünde başlayan yazarlık serüveni, kısa süre içinde oyun yazarlığının da eklenmesiyle geniş ve renkli bir yelpazede sürer. 1980'li yıllara uzanan bu serüvende hemen hemen eş zamanlı kaleme alınan onlarca öykü ve oyun, bütüncül bir görünüm sergiler.

Taner, 1945'te *Yedigün* dergisinde yayımlanan, kitaplarında yer almayan ilk öyküsü "Töhmət"ten son öykü kitabı *Yalıda Sabah* (1983)'a kadar sayısı elliyi aşan öyküye imza atar. Kimi kısa, kimi uzun farklı hacimlerdeki bu öykülerin ortak noktası, yazarın kuvvetli gözlemlerine dayanılarak sunulan çeşitli toplumsal meselelerin eleştirel, fakat bir o kadar da mizahi bir tavırla işlenmesidir. Taner öykücülüğünün bir başka ayırt edici yanı, yazarın öykülerindeki izleksel ve tavırsal ortaklığın denemeci ve üretken bir yaklaşımla kırılabilmesi, her yeni öyküde yeni bir kurgu ve anlatım biçimiyle okurun şaşırtılmasıdır. Taner'in bu yenilikçi yaklaşımı, onun oyun yazarlığında da öne çıkan bir özelliktir. Tiyatro sahasını hem oyun yazarı hem de tiyatro bilimcisi, kuramcısı ve uygulamacısı olarak etraflıca kuşatan Taner, tiyatrosunu "iç içe geçmiş üç evrede" biçimlendirir. *Günün Adamı* adlı oyunuyla başlayan ilk evre, yanılsamacı anlatımla, iyi kurulu oyunlar yazdığı 1949-1962 arasındaki evredir. 1960'ta *Lütfen Dokunmayın*'la ilk denemesini yaptığı, ama esas olarak 1962'de kaleme aldığı *Keşanlı Ali Destanı*'yla başlayan ikinci evrede epik-göstermecî biçimde oyunlar yer alır. 1967'de Devakuşu Kabare Tiyatrosu'nun kurulmasıyla başlayan ve 1980'lere değin süren üçüncü evrede ise yazarın kabare tiyatrosu ürünleri bulunur (Yüksel, 1986, s. 25). Bu üç evredeki yirmiyi aşkın oyunla Taner tiyatrosunun belirgin yanı, "özde insancı ve sevecen, ama alabildiğine eleştirel, biçimde ise, bıkıp usanmazcasına denemeci" (Yüksel, 1997, s. 74) oluşudur. Taner, özellikle ikinci evreden itibaren Türk halk tiyatrosu geleneğinin verilerini çağdaş tiyatronun verileriyle kaynaştırarak ortaya koyduğu oyunlarının hemen hepsinde üretken bir yaklaşım sergiler ve okurunu her yeni oyunda farklı bir anlatımla tanıştırır.

Taner'in gerek bu farklı evrelerde biçimlenen oyunları gerek öyküleri, insanı ve insan ilişkilerini merkeze alan temaları ve bunların işlenişindeki deneysel tavır, mizahi üslup, eleştirel ve düşünsel yapı bakımından benzerlik taşır. Bu benzerlik, yazarın bazı yapıtları arasında daha belirgin olmakla birlikte özellikle "öyküden oyuna" doğru bir akışın gerçekleştiği görülür. Öyküde tiyatroya göre biraz daha erken yol alan Taner'in bu türdeki metinleri, hemen hemen aynı yıllarda sürdürdüğü oyun yazarlığına katkı sağlar ve ortaya

koyduğu oyunları besler. Bu konuya ilişkin dikkate değer ilk değerlendirme, A. Yüksel'in *Haldun Taner Tiyatrosu* adlı çalışmasında yer alır. Bu çalışmada, “yazarın, temelde ‘kurmaca’ nitelikli olan öykü ve oyun türlerine aynı zamanda eğilmiş olması, öykü yazarı Taner’le, oyun yazarı Taner arasındaki ilişkinin ve iki ayrı türde verilen ürünler arasındaki etkileşimin araştırılmasını da çekici kılmaktadır” diyen Yüksel (1986, s. 172), Taner’in bazı öyküleri ve oyunları arasındaki bağlantıya dikkat çeker. Bu çalışmadan yaklaşık on yıl sonra Taner’in yazarlığını bu kez öykü cephesinden değerlendiren bir başka araştırmacı S. D. Yalçın, *Haldun Taner’in Hikâyeleri ve Hikayeciliği*’nde konuyu derinleştirerek yazarın dört oyunu ve öyküsü arasındaki koşutluğu karşılaştırmalı olarak ortaya koyar. Yalçın’a göre (1995), Taner’in *Fazilet Eczanesi* oyunuyla “Eczanenin Akşam Müşterileri” öyküsü kurgusal öğeler bakımından, *Keşanlı Ali Destanı*’yla “Bayanlar 00” tiplendirme bakımından, *Dışardakiler*’le “Sahib-i Seyf ü Kalem” tema bakımından benzerlik gösterirken *Ayışığında Şamata*, *Ayışığında “Çalışkur”* adlı öyküsünden aynen uyarlamadır (s. 250). *Ayışığında Şamata*’yla ilgili sözü edilen bu son koşutluk, Yüksel’in çalışmasında da “*Ayışığında ‘Çalışkur’* öyküsünün sahneye doğrudan bir aktarımı” (1986, s. 180) olarak sunulur. Bu tespitlere de dayanılarak denilebilir ki, Taner’in yazı evreninde öyküden oyuna en belirgin akış, bu iki yapıt arasındadır.

Yazarın 1954’te yayımlanan uzun öyküsü *Ayışığında “Çalışkur”*’u yaklaşık yirmi yıl sonra oyun formunda yeniden yazdığı *Ayışığında Şamata* (1977), bu makalenin hareket noktasını oluşturur. Çalışmada konuya metinlerarasılık çerçevesinde bir bakış getirilecek, öncelikle uyarlama, yeniden yazma, oyunlaştırma gibi kavramlara dair belirlemelerde bulunulacaktır. Ardından avangart/deneysel bir öykü niteliği taşıyan *Ayışığında “Çalışkur”*’un epik-göstermecî yaklaşımla tiyatroya aktarımı değerlendirilecek, uyarlanan ve uyarlayan yapıt arasında anlamsal ve biçimsel bakımdan ortaya çıkan ayrımlar karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır.

2. Öyküden Sahneye Uyarlama Olgusu Üzerine

Uyarlama, sözlükte *uyarlamak işi*, *adaptasyon* olarak tanımlanan bir olgudur (Türk Dil Kurumu, t.y.). Fransızca *adaptation* sözcüğünden Türkçeye *adaptasyon* olarak aktarılan, günümüzde sıklıkla *uyarlama* sözcüğüyle karşılanan terimin kökeni Latince *adaptare* (bir şeye uydurmak, tatbik etmek), Fransızca *adapter* (uyarlamak) sözcüklerine uzanır (Online Etymology Dictionary, t.y.). Bu kök anlamlara dayanarak metinlerarasılık-göstergelerarasılık düzleminde farklı sanatsal biçimler arasında bir tür alışveriş olarak düşünülen uyarlama, “bir türe ait kaynak bir metni yeni bir türde yeniden yazmak işlemine dayanan dönüştürme işlemine verilen ad”dır (Aktulum, 2011, ss. 475-476). Burada sözü edilen yeniden yazma (Fr. *réécriture*) işlemi, “hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka

metinde yinelenmesi” anlamına gelir (Aktulum, 1999, s. 236). Bir yazar, bu işlemi başka yazarlara ait önceki metinlerden yola çıkarak gerçekleştirebileceği gibi, kendi metinlerini de yenidenyazma yoluna gidebilir. Bu durumda, özyenidenyazma (Fr. autoréécriture) olarak adlandırılan bir süreç işlemeye başlar (Aktulum, 2011, s. 482). Metinlerarasılığın sıklıkla başvurulan yöntemlerinden biri olan yenidenyazmanın ardında, bir metni düzeltmek, iyileştirmek, derinleştirmek, güncelleştirmek, yeni bir bağlama yerleştirmek ya da biçime dönüştürmek gibi amaçlar gizlidir. Bu bağlamda, yenidenyazmanın bir alt türü olan uyarlama, yazınsal metinler arasındaki etkileşimden çok, bir şarkının resim sanatında ifadesinden bir şiirin, öykünün, romanın tiyatroya ya da sinemaya aktarımına kadar çeşitli sanatsal biçimler arasında gerçekleştirilebilecek bir dönüştürüm işlemine karşılık gelir.

Uyarlama olgusunu metinlerarasılık penceresinden yorumlayan Hutcheon (2006), *A Theory of Adaptation* adlı çalışmasında, uyarlama sürecinde işleyen üç tür etkileşim modundan söz eder. Bunlardan ilki ve en çok uygulananı, anlatısal olanla dramatik olan arasında gerçekleştirilen uyarlamadır (telling ← → showing). Kipsel dönüşüme işaret eden bu mod, başta roman olmak üzere, öykü ve şiir gibi yazınsal metinlerden film, tiyatro, opera, radyo oyunu, müzikal ve balo gibi performansla dayalı sanatsal biçimlere aktarımı belirtir. İkincisi, çeşitli performans araçları arasındaki etkileşime dayalı olan moddur (showing ← → showing). Bu, bir filmin müzikale, sonra tekrar filme dönüştürülmesi gibi, bir performans ortamında anlatılan öykünün diğer performans ortamlarına uyarlanmasıdır. Sonuncusu ise bilgisayar oyunu, video oyunu gibi karşılıklı etkileşime dayalı araçlarla anlatısal ya da dramatik yapıtlar arasında gerçekleşen uyarlamayı belirten moddur (interacting ← → telling or showing) (ss. 38-50).¹ Hutcheon’ın bu çalışmada uyarlama sürecine dair sözünü ettiği ilk etkileşim modu (anlatısal ← → dramatik), tiyatro sanatı özelinde düşünüldüğünde oyunlaştırma adı verilen kavram da devreye girer. Çalışlar (1995), *Tiyatro Ansiklopedisi*’nde kavrama şu açıklamayı getirir:

Genellikle roman, öykü, anlatı gibi düzyazı yapıtların, ender olarak da koşuklu yapıtların sahnede oynanabilir biçime sokulması; dramatikleştirme. Oyunlaştırma, belli bir düşünce, konu ya da genel olarak bir düzyazı edebiyat yapıtını, sahne üstüne çıkararak daha etkili kılmak, tiyatrolaştırmak için yapıldığı gibi, belli bir sahneleme anlayışını ya da deneysel çalışmayı gerçekleştirmek için de yapılabilir. Oyunlaştırmalar için şu örnekler verilebilir: *Ecinniler* (Dostoyevski-Camus), *Ana* (Gorki-Brecht), *Savaş ve Barış* (Tolstoy-Piscator),

¹ Çeviriler, çalışmanın yazarına aittir.

Sevdalı Bulut (Nazım Hikmet-Mehmet Ulusoy),
Abdülcambaz (Turhan Selçuk-Dostlar Tiyatrosu). (s. 483)

Bu anlamda oyunlaştırma, uyarlama (adaptasyon) olgusunun alt başlıklarından biridir. Tiyatro yapıtları söz konusu olduğunda uyarlamanın anlamsal karşılığı, hem “[y]abancı dilde bir tiyatro yapıtını yerli dile uygularken oyunun dramatik yapısına ve eyleme dokunmadan, içerik, konu, oyun kişileri, olay ve dil özelliklerini yerlileştirme, yerli ortama aktarma (Ahmet Vefik Paşa’nın Molière uyarlamaları gibi)” hem de “belli türde bir yapıtı (örneğin, şiir, öykü, roman, film vb.) drama diline (ya da sahne diline) çevirme” olarak belirtilir (Çalışlar, 1995, ss. 660-661). Oyunlaştırmaya karşılık gelen ikinci tanım, sahne diline çevrilen yapıtın hangi türde olduğunu da düşünmeyi gerektirir. Kipsel bakımdan tiyatroyla benzer nitelikler taşıyan sinemadan tiyatroya aktarımla bir romanın, öykünün ya da şiirin aktarımı arasında büyük farklar vardır. Bununla birlikte, her ne kadar yazınsallık paydasında birleşseler de türsel ayrımları dolayısıyla roman, öykü ya da şiirin de tiyatroyla etkileşimleri birbirinden farklılık gösterir. Bu türler arasında uyarlama açısından tiyatro sanatıyla bağı en güçlü olanı şüphesiz romandır. Romanlar, sahnede hızla eyleme veya jسته dönüştürülebilecek çokça veri içerdiğinden (Hutcheon, 2006, s. 39) geçmişten günümüze romandan tiyatroya aktarım, diğer türlere kıyasla daha sık gerçekleşmiştir. And (1964), dünya ve Türk edebiyatında oyunlaştırılan kimi romanlardan örnekler sunduğu “Romandan Tiyatroya” başlıklı yazısında, etkileşimdeki bu iki türün ayrımlarından söz ederken romancılığının yanı sıra oyun yazarlığı yönü de bulunan Zola’nın şu sözlerine yer verir:

Her edebiyat türünün kendine özgü varoluş koşulları vardır. Bir odanın rahatlığında tek başına okunan roman, iki bin seyircinin önünde oynanan oyun değildir. Romancının önünde alabildiğine zaman ve uzay bulunur. Her çeşit özgürlük ona tanınmıştır; isterse bazı kişileri çözümlemek için rahatça birkaç yüz yaprak kullanabilir; onların çevresini canı istediği gibi betimleyebilir, öyküyü kısa kesebilir, geriye dönebilir, olayların geçtiği yerleri yirmi kez değiştirebilir; sözün kısası elindeki aracın tam efendisidir. Oyun yazarı tersine sıkı bir çerçeve içinde sıkıştırılmıştır, her türlü zorunluluklara boyun eğecektir. O ancak tökezlerin arasında ilerleyebilir. Sonra tek bir başına okur ile seyirci topluluğu sorunu vardır; tek bir başına okur her şeyi hoşgörüyü karşılar, canı sıkılsa bile yöneltildiği yere uysallıkla gider, oysa seyirci daha fazla ahlâkçılık taslayan, kolayca yılan, alıngan, duygun olur, yazarın bu özellikleri göz önünde tutması gerekir ve ne yazık ki bunlarla baş etmek zorundadır. (s. 793)

Zola'nın roman türü karşısında tiyatro sanatının sınırlılıklarını ortaya koyduğu bu ifadeler, kısmen de olsa öykü türüyle tiyatro arasında yapılacak karşılaştırmada da geçerli sayılabilir. Fakat öykü, her ne kadar anlatısallığı bakımından romanla benzeşse de kısa, yoğun, sıkıştırılmış anlatımı bakımından bu türden ayrılır. Bu anlamda romana kıyasla tiyatro sanatına daha yakın bir tür olan öykünün oyunlaştırılması ya da filmleştirilmesi daha kolay gerçekleşir (Yalçın, 1995, s. 251). Bu çalışmanın odağındaki iki yapıtın yazarı Haldun Taner de yazarlığını “anlatımda tutumluluk” ilkesinde buluşan ve “özü azla verme” zorunluluğunda olan söz konusu bu iki benzeş tür üzerinden kurar (Yüksel, 1986, s. 174). *Ayışığında “Çalışkur”* ve *Ayışığında Şamata*, aralarındaki sıkı metinlerarası ilişkiyle, yazarın öykü ve tiyatro türlerinde yazdığı, kimileri birbirine koşut görünümde olan onlarca yapıt arasından sıyrılır. Her ikisi de kurgusal yapıları ve anlatım biçimleri bakımından “olağan”ın dışında ilerleyen, karmaşık bir görünüm sergileyen, deneysel nitelikli yapıtlardır. Bu nedenle, uyarlama yapıt *Ayışığında Şamata*'ya yoğunlaşan bir incelemeyle yazarın gerçekleştirdiği uyarlama/oyunlaştırma işleminin değerlendirilmesine geçilmeden önce bu iki yapıtla ilgili kısaca, fakat ayrı ayrı bilgi verilecektir.

2.1. Uyarlanan Yapıt: *Ayışığında “Çalışkur”*

İkinci öykü kitabı *Tuş* (1951)'tan itibaren klasik kurgunun dışına çıkarak modern tarzda öyküler de kaleme almaya başlayan Taner'in bu tarz yapıtları içinde önemli bir yeri olan *Ayışığında “Çalışkur”*, 1954'te aynı adla kitaplaşan bir uzun öyküdür. Taner'i modernist edebiyatın Türkiye'deki temsilcileri arasında sayan Murat Gülsoy'un “deneysellik açısından çölde bir vaha gibi” (2021, s. 58) gördüğü bu sıra dışı metin, anlattıklarından çok okuru âdeta bir oyunun içine çeken çok parçalı kurgusal düzeni ve anlatım tarzıyla öne çıkar. Ne de olsa “20. yüzyıl avangardist sanatı, içeriğin değil kurgunun sanatıdır” (Ecevit, 2021, s. 79). “*Ayışığında ‘Çalışkur’*”, “*Hikâyenin Tepkileri*”, “*Sonuç*”, “*Epilog*” ve “*Sonucun Tepkileri*” başlıkları altında beş bölümden oluşan metnin “mimari bir kurguyu andıran bir yapısı vardır” (İpşiroğlu, 1998, s. 98). Bu kurguda öykü metnine birincisi yazarın, ikincisi okurun bakış açısıyla üretilmiş olarak iki kez yer verilir. Bunlara okurdan gelen tepkiler de eklenince ortaya çok parçalı bir metin çıkar. Metnin ana iletisi, tek tek bu parçalarda değil, bunların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan yapıda saklıdır.

“*Ayışığında ‘Çalışkur’*” başlıklı ilk bölüm, geleneksel tarzda oluşturulmuş sıradan bir öykü metnidir. Çoğunluğu varlıklı insanlardan oluşan bir muhitin sakinlerinin yaşamlarından kesitlerin sunulduğu bu ilk metinde, yazar-anlatıcının eleştirel bakışı devrededir. Yazar-anlatıcı, 1950'ler İstanbul'unda, *Çalışkur* Apartmanı sakinleri ve çevresindekiler üzerinden “gerçekçi bir anlatımla yalan dolan ve rüşvet üstüne kurulu çarpık ilişkiler[i]” (İpşiroğlu, 2017, s. 35) gözler önüne serer. Öykünün sıradanlığı, bu metni

takip eden “Hikâyenin Tepkileri” bölümüyle kırılmaya başlar. Bu bölümde öykünün gerçek okurlarını bekleyen sürpriz, yazarın sunduğu ilk metinle ilgili kurgusal okurun tepkilerine yer verilmiş olmasıdır. Bu okurun geliştirdiği tepkiler; çeşitli mektuplar, eleştiri yazıları ve raporlar üzerinden sunulur. Her biri farklı bir dil ve üslupta yazılmış olan bu metinler, az evvel okunan öykünün bir kurmacadan ibaret olduğunu düşündürerek metni büyübozumuna uğratar (Gülsoy, 2021, s. 59). Taner’in gerçekte yazarlığına yöneltilen eleştirilerin bir tür parodisini yaptığı bu bölümde, öykü yazarı konu ve kişi seçiminden kurduğu yapıya, kullandığı dilden kişilerin anlatımında takındığı tavra kadar çeşitli bakımlardan tepki alır. “Sonuç” başlıklı bir sonraki bölümde yazar, kurgusal okurdan gelen bu tepkilere dayanarak öykü metnini yeniden oluşturur. Bu yenidenyazımda sunulan, “idealize edilmiş, yapay bir dünya”dır (İpşiroğlu, 2017, s. 35). Yazarın eleştirel bir tavırla “kendi gördükleri” üzerine kurguladığı ilk metinle yan yana verilen ve kurgusal okurun “görmek istediklerini” yine onların “istediği biçimde” aktaran bu ikinci metinde hemen her şey tersine döner. İpşiroğlu (1999), bu dönüşümle ilgili şu tespitite bulunur:

Öykünün ilk çeşitlemesiyle ikincisi yan yana basılmıştır, öyle ki okuyucu öyküde yapılan değişiklikleri cümle cümle karşılaştırarak okuyabilir. Bu değişiklikler tersine dönmüş bir dünyayı dile getirir, tipler, ilişkiler, biçem; her şey değişerek ilk çeşitlemeyle ikinci çeşitleme arasında yer yer groteske ya da saçmalığa varan bir karşıtlık çizilir. Bu kez kurgusal okuyuculardan gelen mektuplar olumludur, çünkü yazar onların beklentilerine uygun düşen bir dünya yaratmıştır. (s. 110)

İpşiroğlu’nun son cümlede sözünü ettiği mektuplar, yazarın kurgusal okuru tatmin etmek için yazdığı “Epilog” bölümünü takip eden “Sonucun Tepkileri”nde “Birkaç Mektup” başlığı altında sunulur. Bu mektuplarda devede kuyruğu misali başını kuma gömüp gerçekleri görmezden gelen okur, -birkaç olumsuz yorum dışında- isteklerini yerine getiren yazara minnet ve memnuniyetini iletir. Bu son bölümle, son taş da yerine konmuş, öykünün ana iletisini taşıyan söz konusu mimari yapı da kurulmuş olur. “Yanlış koşullandırmalar oldum olası beni en çeken tema” diyen Taner (2015, s. 7), bu yapıyla otoriter bakışı içselleştirmiş olan, dolayısıyla sansürü doğal karşılayan okurun koşullanmışlığını gözler önüne sererek mizahi bir yaklaşımla gerçekleri görmezden gelen ve çarpıtan zihniyetin eleştirisini sunar (İpşiroğlu, 2017, ss. 35-36). 1950’li yılların klasik öykü anlayışının dışında biçimlenen *Ayışığında* “Çalışkur”u avangart bir çizgiye yerleştiren de bu eleştirinin sunuluş biçimidir, yani metnin gerçek okuru sarsarak düşünsel bir sürece iten bu sıra dışı kurgusal düzenidir.

2.2. Uyarlama Yapıt: *Ayıışığında Şamata*

Haldun Taner'in ikinci evre oyunları arasında yer alan *Ayıışığında Şamata*, ilk kez 1977'de İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından Zihni Küçümen'in sahne düzeni ve Mehmet Abut'un müziğiyle sahnelenir (Yüksel, 1986, s. 115). Oyunun ilk baskısı ise bu ilk sahne yapımından yıllar sonra, 1996'da Bilgi Yayınevi'nce gerçekleştirilir. Taner'in 1954'te yayımlanan öyküsünü sahne dilinde yeniden yazması sonucunda oluşan *Ayıışığında Şamata*, aynı konuyu iki ayrı perdede ilkin yazarın, ikincisi seyircinin bakış açısından ele alarak bu kez okur yerine seyirciyi sarsan, alışılmışın dışında bir oyundur.

Oyunla ilgili açıklamaları bir sonraki bölüme bırakarak burada Taner'in bu uyarlama/oyunlaştırma işlemine neden başvurduğu üzerinde düşünmek yerinde olacaktır. Yalçın (1995), Taner'i bu işleme iten nedeni, onun "gerçek dünya ve idealize edilmiş dünya ikilemini vermedeki ısrarı ile gerçekleri sorgulamak istemesi ve eleştirel düşüncenin hikâyesinin yazımından yıllar sonra da hâlâ yerleşmemiş olması gerçeği" (s. 284) olarak belirtir. Sahiden de Taner, tüm yapıtlarında idealizmin maskesini düşürmeyi (Kaplan, 1998, s. 275), gerçekliği olanca açıklığıyla gözler önüne sermeyi ve toplumun görmemekte ısrarcı olan büyük kesimine eleştirel düşünmeyi ve sorgulamayı öğretebilmeyi dert edinmiştir. Aynı Taner, gerek öykülerinde gerekse oyunlarında biçim bakımından alabildiğine denemeci, yenilikçi ve yaratıcıdır. *Ayıışığında* "Çalışkur"un yayımlanmasından yirmi üç yıl sonra onu tiyatro için yeniden yazma yoluna gitmesinde, bütün yazarlığına sirayet eden bu modernist tavrının ve o yıllarda etkisinde kaldığı tiyatro anlayışının da payı vardır. Tıpkı kaynak metin gibi sıra dışı bir biçimde oluşturulmuş olan *Ayıışığında Şamata*, Bertolt Brecht'in epik tiyatro estetiğinin etkilerini taşır. "Brecht'in göstermeci nitelikler taşıyan tiyatrosunun geleneksel Türk tiyatrosunun göstermeci yanıyla büyük benzerlikte olduğunu keşfeden Taner, [1950'li] yıllarda Brecht estetiğiyle yakından ilgilenmeye başlar" (İri, 2020, s. 152). Bu estetiğin Türkiye'deki ilk özgün örneğini 1962'de yazdığı *Keşanlı Ali Destanı* ile verir. Yalnızca Taner tiyatrosunda değil, Türk tiyatrosunda da epik tiyatro estetiğinin yol açıcısı olan bu yapıtla oyun yazarlığında yeni bir evreye girmiş olur. Bu evrede Taner, "çıkış noktası ve amacı tamamen başka olmakla birlikte" (And, 1970, s. 30) hem Brecht tiyatrosunun hem de geleneksel seyirlik oyunların temelinde yatan göstermeci tiyatro üslubuna ve buna paralel işleyen açık biçime dayalı oyunlara imza atar. *Ayıışığında Şamata*, yazarın bu tarzdaki oyunlarının sonuncusudur ve Ayşegül Yüksel'in ifadesiyle (1986) "Taner tiyatrosunun, 'açık biçim' olanaklarını en uç düzeyde değerlendiren ürünlerinden biridir" (s. 119). Dolayısıyla, Taner'in benimsediği epik tiyatro estetiği ve buna koşut olarak devreye giren göstermeci üslup, özellikle de açık biçim, öyküden sahneye gerçekleştirdiği bu uyarlama işlemi için uygun zemin oluşturmuştur, denilebilir. Çeşitli oyunlarında seyircisinden gelen tepkileri de dikkate alarak aynı konuyu farklı

bakış açılarıyla ele alıp ulaşılabilecek farklı sonları sergileyen Brecht'in yöntemine benzer şekilde Taner, hem *Ayışığında "Çalışkur"*da hem de ondan türettiği bambaşka bir yapıt olarak *Ayışığında Şamata*'da aynı konuya farklı bakış açılarından yaklaşan yaratıcı bir kurgu geliştirir.²

3. İki Yapıt Arasında Metinlerarasılık Bağlamında Bir Karşılaştırma³

Gérard Genette'in tanımıyla metinlerarası (intertextualité), "iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı"dır (Aktulum, 1999, s. 83). Bir yazarın buna başvurması, farklı metinler arasında bir söyleşim/ilişki⁴ başlatması ve önceki metni dönüştürme tabi tutarak yeni koşullar paralelinde yeniden üretmesi anlamına gelir. Bu doğrultuda düşünüldüğünde yaratıcı bir sürece işaret eden metinlerarasılık, bir kopyaya değil, yeni bir yapıta kapı aralayan bir işlemdir. Aktulum'a göre (2011) bu işlem, bir yer ya da bağlam değiştirme (Fr. transposition)dir:

Bağlam değiştirme, bir gösteren dizgesinden başka bir gösteren dizgesine geçişin, "varlıksal olanın (yani eskinin yıkılıp yeninin kurulması) yeni bir eklemlenmesini gerektirdiğini" daha iyi belirtir. "Her metin kılıfı farklı gösteren dizgelerinin bir bağlam değiştirim alanı" yani bir metinlerarası olduğuna göre metin "çoksesli" bir yapıdadır. Bağlam değiştirme alaycı düzende olduğu gibi ciddi düzende de gerçekleştirilebilir. Her iki durumda da biçimsel ya da içeriksel dönüştürüm işlemleri gerçekleştirilebilir. Tüm metinlerarası yöntemlere göre, şu ya da bu amaçla, gerçekleştirilen her türden alışveriş işlemiyle bağlam değiştirme (ya da bir dönüştürme) süreci başlatılır. Anametin düzleminde altmetin (ya da gönderge metin) bir oyun düzeninde, daha çok eğlendirmek ve/ya yermek amacıyla dönüştürülür. Ancak dönüşüm hep bir oyun düzeninde yapılmaz. Onun karşısında ciddi düzende yer alan dönüşüm

² Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. *Modern Türk Tiyatrosunda Epik'in Görünümü (1960-1980)*. (İri, 2020, ss. 252-256)

³ Tiyatro, hem yazınsal bir tür olarak edebiyatın hem de *özünde sözle birlikte hareketi de barındırması* (Nutku, 2001, s. 19), *dil sanatı olduğu kadar göz sanatı da olması* (Akı, 1989, s. 10) bakımından sahne sanatlarının bir dalıdır. Dolayısıyla, hem sözselsel hem de sözselsel-olmayan sanat ulamında yer alan tiyatronun öyküyle arasındaki alışveriş işlemi, göstergelerarasılık düzleminde değerlendirilebileceği gibi genel bir ifadeyle, metinlerarasılık düzleminde de değerlendirilebilir. Bu nedenle, sahne yapımının değil, yazınsal metnin ön plana alındığı bu çalışmada metinlerarasılık ifadesi tercih edilmiştir.

⁴ "Bir sözcenin bir metinden (Metin 1) öteki metne (Metin 2) yer değiştirmesi iki metin arasında bir köprü kurar, bağ oluşturur. Baktin'in 'söyleşim' adını verdiği bu olguya Compagnon 'ilişki' der" (Aktulum, 1999, s. 97).

ve taklitleri yerleştirmek gerekir. (Genette, daha yansız ve geniş bir alanı kapsadığı için ciddi dönüşüm yerine değiştirim (transposition) sözcüğünü kullanmayı yeğler). Ciddi dönüşümler ya da değiştirim, öteki anametin yöntemlerinin tersine daha çok geniş boyutlu yapılara uygulanan çok sayıda ve çeşitli değiştirim yöntemini kapsayan ana-metinsellik kılıgılarının en önemlileridir. Genette, gönderge metnin anlamı üzerinde oynama derecesine göre değiştirimi iki ulama ayırır: 1- *Biçimsel değiştirimler* (dönüştürümler): Burada anlam ile oynamaktan çok biçimsel dönüştürümler yaptırılır. Anlama rastlantısal olarak el atılır. Çeviri, koşuklaştırma, düzyazılaştırma, vezin dönüşümü, biçem dönüşümü, indirgeme, genişletme, kipsel dönüşüm bu başlık altında yer alırlar. 2- *İzleksel ya da anlamsal değiştirimler* (dönüştürümler): Burada anlam açıkça ve bilerek dönüştürülür. Anlam dönüşümü çözümlemenin odağı olur. (ss. 424-425)

Bu bağlamda, Taner'in gönderge/alt metin *Ayışığında* "Çalışkur" üzerinde gerçekleştirdiği işlem, biçimsel değiştirim/dönüştürümdür. Alıntıda sözü edilen bu işlemin gerçekleştiriliş biçimlerinden biri, biçem dönüşümüdür. İndirgeme, genişletme ve kipsel dönüşüm ise bu tarz dönüşümün altında yer alan değiştirim biçimleridir. Bunlardan kipsel dönüşüm (Fr. la transmodalisation), "alt-metnin belirgin gösterim kipinde yapılan değişikliklerdir. Kipsel-dönüşüm kurgusal bir yapıtın gösterim biçimine – anlatsal ya da dramatik- ve kipte yapılan değişikliğe verilen addır. Burada bir kipten başka bir kipe geçilirken oluşan değişiklikler ele alınır. Örneğin bir romanın sahneye aktarılması ya da sinemaya uyarlanması'nın ardından ortaya çıkan biçimsel, uzamsal, söylemsel, izleksel vb. değişiklikler araştırılır" (Aktulum, 1999, s. 146). Taner'in *Ayışığında Şamata*'sı kipsel bir değişiklik sonucunda, daha açık ifadeyle, anlatsal bir kip taşıyan öykü türünden dramatik bir kip taşıyan tiyatro türüne geçiş sonucunda ortaya çıkmış bir yapıttır. Dolayısıyla, her ne kadar Taner kaynak metne önemli ölçüde sadık kalmış olsa da, öyküden sahneye aktarımda birtakım biçimsel ve anlamsal dönüşümler gerçekleşmiştir.

Gönderge metin, içerdiği beş anlatım düzlemiyle (*Ayışığında* "Çalışkur", Hikâyenin Tepkileri, Sonuç, Epilog ve Sonucun Tepkileri) çok parçalı bir kurgusal yapı sergileyen, 96 sayfalık hacimli bir öyküdür.⁵ Bu düzlemlerin ilkinde, Çalışkur Apartmanı sakinlerinin mehtaplı bir gecede yaşadığı olaylar, kısa kesitler hâlinde okura sunulur. "Birbirinden bağımsız ve

⁵ Yapıtın çeşitli baskıları arasında sayfa sayısı bakımından ufak farklılıklar oluşabilir. Bu çalışmada, Yapı Kredi Yayınları 2019 baskısı dikkate alınarak bu tespitite bulunulmuştur.

farklı olan insanlardan seçilen yaşam kesitleri anlatılırken, ayrıntı esastır. [Yazar-anlatıcı] gözlemlerine kapıcı dairesinden başlar ve her katta biraz durur. Dış gözlemden sonra iç gözleme geçen [anlatıcı], bu kez, insanların zaaflarını görür, onların zayıflıklarını, snobluklarını sergiler” (Yalçın, 1995, s. 280). Âdeta elinde bir kamerayla apartmanın içinde dolaşan anlatıcının kadrasına önce kapıcı Saime ile bekçi Zülfikar’ın ahlak dışı ilişkisi girer. Ardından anlatıcı, apartmanın en üst katına çıkarak Gülseren-Dündar Çalışkur çiftine odaklanır. Burada Dündar Çalışkur’un düzenbazlığının yanı sıra çiftin yapay ve özentili tavırları alaycı bir yaklaşımla hicvedilir. Anlatıcının bir sonraki durağı, apartmanın birinci katıdır. Bu katta basketçi Erdal’la anne babasının yokluğunu fırsat bilip eve topladığı arkadaşlarının sekse ve kızlara dayalı gürültülü sohbetleri kadar Erdal’ın bir başka odadaki büyükbabasının kadınlara ve özellikle de çocuklara yönelen röntgencilik dikkatlere sunulur. Apartmanın ikinci katındaki Mambo Cemil’le baldızı Sevim, ahlak dışı ilişkileri kadar yozlaşmış tavırlarıyla da yazar-anlatıcının odağında yer alır. Anlatıcı son olarak üçüncü katta, üç numaralı dairede durur ve okuru evin kızı Beyhan’ın doğum günü partisinde yaşananlara tanık eder. Burada okuru karşılayan kalabalık kişi kadrosu aracılığıyla yine “varlıklı bir burjuva kesimin yoz ilişkileri” (İpşiroğlu, 1998, s. 97) sergilenir. Bundan sonra apartmanın dışına çıkılır ve kadraya bahçedeki ek bina inşaatında el ele oturan Melahat ve Nuri girer. Ay ışığının altında güzel bir geleceğin hayallerini kuran bu iki yoksul genç, mahallenin işgüzar bekçisi Zülfikar tarafından yakalanıp apartman sakinlerinin çoğunluğunca “uygunsuz bir çift” olarak yaftalanır. Melahat ve Nuri, bekçilerin arasında karakola götürülürken bu klasik örüntüdeki anlatım düzlemi sona erer.

Gönderge metnin modernist/avangardist yanı bu düzlemden sonra devreye girer ve kurgusal okurun öyküye verdiği tepkiler de metne dâhil edilir. Böylelikle anlatımdaki klasik çizgi kırılmış, yazar-anlatıcının dışında pek çok anlatıcı ve anlatım tutumuyla öykü yeni bir biçim kazanmıştır (Yalçın, 1995, s. 280). Öykü yazarını eleştiri yağmuruna tutan bu anlatıcılar, onu “varlıklı sınıflara karşı içinde birikmiş kini”, “sade kafası ve yıkıcı hümoru” (Taner, 2019a, s. 31), “daima şerri olanca çıplaklığı ile teşhir hususundaki ısrar ve inadı” (Taner, 2019a, s. 33), “her şeyi kötü görme hastalığı” (Taner, 2019a, s. 35) bakımından eleştirir. Bununla birlikte, devrik cümle kullanması ya da yeterince kullanmaması, öz Türkçeden uzaklaşıp Osmanlıca, Frenkçe sözcüklere ve ağız özelliklerine yer vermesi de yazara yöneltilen eleştiriler arasındadır. Yazar, bu eleştirileri değerlendirerek “Sonuç” başlığı altında ilk anlatım düzlemindeki öykü metnini yeniden kurgular. Yeni metnin tüm kişileri, önceki metne göre bambaşka bir karakter ve tavırdadır. Örneğin Zülfikar, şefkatli, kültürlü, namuslu ve vazifeşinas bir bekçiye; Dündar Çalışkur, yine namuslu, çalışkan, dürüst, vicdanlı bir iş adamına; Basketçi Erdal ve arkadaşları, başını dersten kaldırmayan, bilime meraklı, terbiyeli ve kültürlü gençlere; Mambo Cemil, düzeltilmiş adıyla Baba Cemil, merhametli

bir aile babasına dönüşürken ilk metnin frezeci Nuri'si ahlaksız bir yankesiciye, Melahat ise bir genelev kadınına dönüşür. Kişiler dışında dil ve üslubun da yeniden kurulduğu yeni metin, önceki metnin tam karşısına yerleştirildiği ve üstüne üstlük yapılan eklemeler kalın yazı tipiyle vurgulandığı için okur değişiklikleri rahatlıkla takip edebilmiştir:

Ayışığında “Çalışkur” - 1

Kunduruları yeni
olduğundan Saime onun
ayak sesini tanıyamamıştı.
Düdüğü duyunca, başını yer
katından uzattı.

“Al gütür şu yumurcağı
Bekçi emcesi,” dedi, “gene
bana gahir veriy, uyumiy.”

Bekçi, başparmağı yeni
kayışının tokasına takılı, eli
göbeğinin üstünde, karşı
kaldırımında öyle heykel gibi
duruyor.

“Alacan değel mi? Ha
alacan?”

“Alacam,” dedi bekçi,
“susmazsa garagola
götürecem.”

Çocuk sinmiş, korkulu
gözlerle bir bekçiye bir
anasına bakıyor. Birden
yumuk ellerini kadının
boynuna dolayıp göğsüne
büzüldü.

Anası yumuşayıvermişti:
“Get Zülfikar emcesi get”
dedi. “Get de sen ırsızları
gatilleri götür garagola. Ben
paşa oğlumu virmem sağa.”

Ayışığında “Çalışkur” – 2

Kunduruları yeni **de olsa**, eski
de olsa Saime onun ayak
sesini tanıyamazdı. Düdüğü
duyunca, başını yer katından
uzattı.

“Alın götürün şu **yaramazı**
Bekçi **Bey amcası**,” dedi,
“**yine beni üzüyor,**
uyumuyor.”

Bekçi, başparmağını yeni
kayışının tokasından **çekmiş**,
eli göbeğinin üstünde, karşı
kaldırımında öyle heykel gibi
duruyor.

“Alacaksınız **değil** mi?
Söyleyin kuzum, alacağım
deyin.”

“Almayacağım,” dedi
şefkatli bekçi, “**ama** susmazsa
onu çocuk parkına
bırakmayacağım.”

Çocuk sinmiş, korkulu
gözlerle bir bekçiye bir
anneciğine bakıyor. Birden
yumuk ellerini kadının
boynuna dolayıp göğsüne
büzüldü.

Anneciği
yumuşayıvermişti: “**Gidiniz**
Zülfikar **Bey amcası, gidiniz**”
dedi. “**Gidiniz de siz kaka**
bebekleri, yaramaz
bebekleri alınız. Ben paşa
oğlumu vermem **size. Biz**
mamamızı yedik, et
suyumuzu içtik, şimdi cici
cici e-e yapacağız”. (Taner,
2019a, ss. 40-43)

Bu satırlar, yazarın metnini yeniden kurgularken büründüğü alaycı tavrı gözler önüne serer. Bu tavır, “Epilog” başlıklı son söz kısmında da devam eder ve olaylar Yeşilçam filmlerindeki gibi romantik bir bakışla mutlu sona bağlanır. Öykünün son anlatım düzleminde bir kez daha kurgusal okurdan gelen tepkilere yer vererek gerçek okura âdeta ayna tutan yazar, “gerçekleri bile bile ya da bilinçsizce görmezden gelen sansürcü bakış, başka bir deyişle içimizdeki gizli polis üstüne çarpıcı bir taşlama” (İpşiroğlu, 2017, s. 36) gerçekleştirmiş olur. *Ayışığında “Çalışkur”*, okurun gerçeklik algısıyla oynayan ve onu kurmacanın inşasına ortak eden bu oyunsu kurgusuyla, üstkurmaca (metafiction) düzleminde bir öyküdür. Burada yazar-anlatıcı, “metni *nasil kurguladığı* konusunu *malzeme* olarak ele alıp onu ikinci bir düzlemde yeniden kurgul[ar]” (Ecevit, 2021, s. 102). Başka bir ifadeyle, *Ayışığında “Çalışkur”*, içerisinde bu anlatının kendisinden söz eden, onun kurgulanış sürecine okuru da dâhil eden bir başka anlatı barındırır. “Yaratma sürecinin farkında olarak yapılan okuma sanat, sanatçı ve okur arasındaki ilişkinin sorgulanmasına olanak tanır” (Gülsoy, 2021, s. 80). Dolayısıyla, anlatının içinde anlatının kendisini konu edinerek yazar, yapıt ve okur arasındaki ilişkiyi de yeniden kuran *Ayışığında “Çalışkur”*, bu yönüyle modernist, daha ziyade postmodernist anlatıların ayırt edici özelliklerinden biri olan üstkurmacanın erken örneklerinden biridir.

Metnin sahne diline aktarımıyla, bu *anlatı içinde anlatı* kurgusu, yerini *oyun içinde oyun* kurgusuna bırakır. Uyarlama metin, Birinci Perde, Ara Oyun, İkinci Perde ve Epilog başlıkları altında dört ana bölümden oluşan, 73 sayfalık bir oyundur.⁶ Uyarlanan metnin sonundaki “Sonucun Tepkileri”, bu yeni metne dâhil edilmemiştir. Epik tiyatro anlayışına uygun olarak epizodik yapıda gelişen oyunun ilk perdesi, açılış sahnesinin yanı sıra I, II, III, IV, V, VI (a), VI (b), VI (c), VI (d), VI (e), VI (f), VI (g), VI (h), VI (i), VI (i), VII başlıkları altında sunulan uzunlu kısalı on altı epizottan oluşur. Metnin bu çok parçalı dokusunda, “[s]eyircinin de işe karıştırıldığı, baştan sona ‘oyunsuluk’ örüntüsüyle oluşmuş bir toplumsal taşlama” (Yüksel, 2017, s. 22) gerçekleştirilir. Seyirci, bir oyun karşısında bulunduğu bilincindedir, dahası -kurmaca da olsa- bir bilirkşi tavrıyla oyunun kurgusunu ve oynanış biçimini yönlendiren bir konumdadır. *Bir prova havası laubaliliğinde* başlayan oyunun açılış sahnesinde, “*Anlatan*, oyuncular ve teknisyenler, oyun başlamadan önceki son hazırlıklarını seyircinin gözü önünde yaparlar” (İri, 2020, s. 354). Ardından *anlatan* seyirciye dönerek “Sizlere bu akşam Haldun Taner’in *Ayışığında Şamata* adlı oyununu sunmakla gurur duyuyoruz” (Taner, 2019b, s. 16) der ve oyunu başlatır. Böylece, *oyun içinde oyun* kurgusu da işlemeye başlar.

<i>Ayışığında “Çalışkur”</i>	<i>Ayışığında Şamata</i>
1. <i>Ayışığında “Çalışkur”</i>	1. Birinci Perde

⁶ Yapı Kredi Yayınları 2019 baskısı dikkate alınarak bu tespitte bulunulmuştur.

2. Hikâyenin Tepkileri	2. Ara Oyun
3. Sonuç	3. İkinci Perde
4. Epilog	4. Epilog
5. Sonucun Tepkileri	-----

Gönderge metindeki “Ayışığında ‘Çalışkur’” başlıklı anlatım düzlemine karşılık gelen birinci perdede, oyunun başında *altı katlı lüks bir apartman* olarak tanıtılan Çalışkur Apartmanı sakinlerinin ve çevresindekilerin yaşamlarından kesitler sunulur. Bu kesitlerde çıkarıcılık, ikiyüzlülük, özentilik, yüzeysellik ve yoz ilişkiler, eleştirel gerçekçi bir tavırla gözler önüne serilir. I numaralı epizotta bekçi Zülfikar ve kapıcı Saim (Kat 1), II’de Suzan ve Cemil Çalışkur çifti (Kat 6), III’te Ömer, Özcan ve Özer (Kat 2), IV’te Pop İsmet ve baldızı Sevim (Kat 4), V’te Dürbünlü Hicabi Bey (Kat 3), VI (a)’da Çalışkur’un kızı Beyhan’ın doğum günü partisine katılan Jale, Epkem, Hidayet, Erol, Aygen, Müntekim, Paşa gibi diğer kişiler (Kat 5) tanıtılırken bundan sonraki epizotlarda [VI (b), VI (c), VI (d), VI (e), VI (f), VI (g), VI (h), VI (ı), VI (i), VII], bu kişilerin doğum günü partisindeki diyaloglarına yer verilir.⁷ Tek perdelik bir oyunun sergilendiği bu bölümün bitiminde, “Ara Oyun” başlar. Bu bölümde, gönderge metindeki kurgusal okurun mektuplar aracılığıyla ilettiği tepkiler, kurgusal seyircinin tepkileri olarak belirir. Gönderge metinde öyküye getirilen eleştirilerin çoğu, bu metinde yer almaz (Yalçın, 1995, s. 285). Fakat yine de oyunun bitmiş olmasına inanamayan seyirci, biçimden içeriğe, tiplerden bu tiplerin çizimindeki tavra kadar çeşitli eleştirilerle metinden duyduğu memnuniyetsizliği dile getirir. Gönderge metinde yer alan kimi eleştiriler, ana metnin kişilerince sahne diline uygun biçimde aktarılır:

Ayışığında “Çalışkur”

“... kalem sürçmeleri ile tahteşsuurdaki refoulementları faş etme processusunu, Freud, Lapsüs’lere ayırdığı bahiste uzun uzadıya izah eder. Bu çeşit yazarlar varlıklı sınıflara karşı içlerinde birikmiş kini zehirli istihza ve hiciv kılığında böyle kağıda dökmüş olurlar. Yalnız, bunu sadece ruhi bir katarsis saymak da gafletin büyüğü olur. Ayışığı

Ayışığında Şamata

ARZU: Oyunu dikkatle izledim. Freud, dil ve kalem sürçmelerinin bilinç altını ele verdiğini kaydeder; yazarın bu oyunda boş bulunup ele verdiği ipuçlarına dayanarak varlıklı sınıflara karşı bir öç duygusunu gizleyemediğini sezdim. Ayışığı Sonatı, pardon *Ayışığında Şamata* yazarı belli bir apartmanın her katını bir sürü dejenere, yozlaşmış

⁷ Her iki metinde de anlatım sırasında apartmandaki kat sıralamasına dikkat edilmediği, metnin takibini güçleştiren karışık bir sıralama kurgulandığı görülür.

sonatını -pardon- Ayışığı yazarını gerçi henüz bu kategorinin propaganda sanatçıları arasında saymaya gönlümüz razı olmuyor ama, tuttuğu yolun kendisi için tehlikeli olduğunu da dostça hatırlatmaktan kendimizi alamıyoruz...” (Taner, 2019a, s. 28)

insanlarla dolu göstermekle neyi amaçlıyor, o da açık. Bu düzen yozlaşmış bir düzen, herkes bencil, kendi avantajında, yalnız frezeci Nuri ile Melahat namuslu demeye getiriyor. Yukarda olanca rezalet sergilenirken aşağıda öpüşen iki nişanlıya çullanıyor bekçi. Nedir? Mevcut düzenin koruyucusu. O da kapıcı kadınla zina peşinde. Al onu ver ona. Bir işçiler temiz, anlıyorsunuz değil mi maksadını?” (Taner, 2019b, s. 46)

Ara Oyun’un sonunda metnin bir *deneme tiyatrosu ürünü* olduğu imasıyla Brecht’in yeni biçimlere kapı aralayan deneysel tiyatro anlayışını anımsatan anlatan, seyirciden on beş dakikalık müsaade isteyerek sürenin sonunda oyunu bir de onların istediği gibi oynayacaklarının sözünü verir. Gönderge metnin “Sonuç” başlıklı anlatım düzlemine karşılık gelen ikinci perdede, oyun metni bu kez kurgusal seyircinin tepkileri doğrultusunda dönüştürülerek yeniden oynanır. Seyircinin âdeta bir rejisör edasıyla metne müdahalesinin sürdüğü bu bölümde, “insanlar arası ilişkiler ve olaylar öyle bir tersyüz edilir ki, oyun bütünüyle bir saçma-tiyatroya dönüşür” (İpşiroğlu, 1998, s. 98). İlk perdedeki gerçek, ama can sıkıcı olayların ve tiplerin yerini, mübalağalı bir biçimde idealize edilmiş tiplerle onların çevresinde gelişen absürd olaylar alır. Örneğin Zülfikar ve Saime, temiz, dürüst ve aydın tiplere; Cemil Çalışkur, görev aşkıyla yanıp tutuşan yurtsever bir müteahhide; Ömer, Özcan ve Özer, bilim sevdalı, terbiyeli gençlere; Pop İsmet, müşfik bir aile babasına; Doğu’da gönüllü hastabakıcılık yapan baldızı Sevim, namuslu ve hayırsever bir genç kadına; yirmi yıldır Amerika’da yaşayan Erol-Aygen çifti, en ufak bir değer yitimine uğramamış yurtsever kişilere dönüşür. Tiplerin ve ilişkilerin dönüşümünün yanı sıra, dil ve üslubun da tersine döndüğü ikinci perdedeki ironik anlatım, bu perdeyi takip eden “Epilog” bölümüyle perçinlenir. “Böylece *Ayışığında Şamata*’nın ilk perdesinde, tüm sorunların çözümsüz kaldığı ‘istenmeyen’ ‘gerçekler’, ikinci perdesinde ise seyircinin yürekten benimsediği ‘yalanlar’ sergilenir” (Yüksel, 1986, s. 119). Daha önce gönderge metin için sözü edilen mimari kurgu benzetmesi, burada da geçerlidir. “Metnin çeşitlemeleri ve alımlayanların tepkileriyle oluşan tek tek parçalar bütünleşerek sansürcü bakış açısına eleştirel bir yaklaşım getirilir” (İpşiroğlu, 1998, s. 98).

Gönderge metinle ana metin arasındaki temel farklardan biri, yenidenyazmanın gerçekleştiği bölümün (öyküde “Sonuç”, oyunda “İkinci Perde”), ilkinde öykünün iki çeşitlemesinin de görülüp karşılaştırılabileceği biçimde dizayn edilmesine rağmen ikincisinde tiyatrunun doğası gereği karşılaştırmaya olanak vermeyecek biçimde sunulmuş olmasıdır. Öykünün oyuna göre daha hacimli olmasının ana nedenlerinden biri olan karşılaştırmalı dizaynın oyunda bulunmaması, uyarlama açısından bir eksikliktir. İpşiroğlu (1998), bu eksikliğin, özellikle sahneleme sırasında yaratacağı olumsuzluğu aşabilmek için dramaturglara,

[o]yunun ilk bölümündeki çeşitli tipler ve davranış biçimleri izleyicinin belleğine iyice yerleşebilmeli ki, ikinci bölümde absürd boyutlara uzanan parodinin gerçekten tadına varabilsin (s. 101)

uyarısında bulunur. Oyundaki bu yapısal boşluk, ikinci perdede yapılan değişikliklerin seyirci tarafından takibindeki güçlük bir yana, metinsel düzlemde okur tarafından takibini dahi güçleştirir.

Ana metnin, kipsel dönüşümün beraberinde getirdiği bu olumsuzluğu geri planda bırakan bir özelliği daha vardır ki, o da uyarlamada tarihî dönem değişikliği göz önünde bulundurularak güncelleştirmeye gidilmiş olmasıdır. Bastin (2011), uyarlama sırasında uygulanan işlemler arasında yer verdiği güncelleştirmeyi, “kaynak metinde güncelliğini yitirmiş ya da belirsiz hâlde bulunan kısımların modern eşdeğerleriyle yer değiştirmesi” (s. 4) olarak tanımlar. Taner’in de *Ayışığında* “Çalışkur”u oyunlaştırırken yaptığı en belirgin değişiklik, zamana ilişkindir. Öyküden sahneye geçiş, aynı zamanda 1950’ler İstanbul’undan 1970’ler İstanbul’una geçiş anlamına gelir. Uyarlama metin *Ayışığında Şamata*, kişi, yer ve olay örgüsü gibi unsurlar bakımından gönderge metinle temelde aynı olmakla birlikte bu güncelleştirmeye bağlı olarak birtakım değişikliklere uğrar ve eklemelerle genişletilir. Oyunda Erol-Aygen çiftinin dâhil edildiği VI (c) sahnesinden Melahat ve Nuri kesitinin verildiği VII’ye kadar olan tüm sahneler [VI (c), VI (d), VI (e), VI (f), VI (g), VI (h), VI (ı), VI (i)], öykünün yenidenyazımı sırasında eklenmiştir. Bunlar, bir yandan Çalışkurların kızı Beyhan’ın doğum günü partisinde bir araya gelen burjuva kesiminden kişilerin yozluğunu ve yüzeyselliğini ortaya koyarken bir yandan da 1970’ler Türkiye’sinin siyasal ve toplumsal olaylarına açık göndermeler içerir. Örneğin, VI (h) epizotunda öğrenci-polis olaylarına; VI (ı) epizotunda sağ-sol çatışmasına; IV (i) epizotunda ise işçi ayaklanmalarına gönderme yapılır. Gönderge metinde Zülfikar’ın “Demokratlar iyi çalışıyor” (Taner, 2019a, s. 11) sözü ve birkaç yerde tekrarlanan “Amerika(n)” vurgusu dışında 1950’ler Türkiye’sine belirgin bir gönderme bulunmazken uyarlama metinde 1970’lerin siyasal ve toplumsal atmosferi açıkça hissedilir. “Böylece Çalışkur sakinlerinin deveduğu yaşamlarıyla toplumsal olaylar gülünç bir çelişki oluşturur” (İpşiroğlu, 1998,

s. 98). Ayrıca, uyarlamada zamanın değişimine paralel olarak metinde bahsi geçen nesneler ve bunların parasal karşılığı bakımından da güncelleştirme işlemi doğal olarak devreye girer.

Uyarlama metne kişi düzleminde bakıldığında, metnin, öykünün başlıca kişilerini -kimi isim değişiklikleriyle de olsa- muhafaza etmekle birlikte apartman yöneticisi Paşa ve Erol-Aygen çifti gibi yeni kişilerle zenginleştirildiği görülür. Bu, hem kaynak metne uygulanan güncelleştirme işleminin hem de kaynak metni epik-göstermecî bir oyuna dönüştürümün sonucudur.

<i>Ayışığında “Çalışkur”</i> Kişiler	<i>Ayışığında Şamata</i> Kişiler
-	Anlatan
-	Teknisyen
Zülfikar	Zülfikar
Saime	Saime
Gülseren	Suzan
Dündar	Cemil
Mufahham (sonradan Müstakim)	Mufahham
Erdal, Vural, Cengiz, Erdem, Özgür	Ömer, Özcan, Özer
Erdal’ın büyükbabası	Hicabi
Mambo Cemil (sonradan Baba Cemil)	Pop İsmet
Sevim	Sevim
Beyhan	Beyhan
Beyhan’ın annesi	- (Bu metinde Beyhan, Çalışkur çiftinin kızıdır.)
Bahtiyar Babcan	-
Epkem Cangetir	Epkem Cangötür (sonradan Cangetir)
Kâmil Erciyaş	-
Kadın terzisi Ceylan Hanım	-
Roman yazarı Suzan Hanım	-
Gazeteci geçinen delikanlı	Müntekim (sonradan Müştak)
İşin öncesini bilmeyen müteahhit ve karısı	Hidayet ve karısı Jale
Öbür mahallenin bekçisi	Recep
Melihat ve Nuri	Melihat ve Nuri
-	Paşa
-	Erol ve Aygen
-	Ara Oyundakiler: Yer Gösteren, Levent, Erhan, Kâmile, Arzu, Ceylan
-	Abidin ⁸
-	(Sonradan eklenen) Mülâyim

⁸ Kurmaca seyircilerden biri olan Abidin dışında bu tablodaki oyun kişilerinin tümü metnin başındaki kişiler listesinde yer alır (Taner, 2019b, s. 12).

And (1964), “romandan iyi, sağlam tiyatroya varmak için genel olarak romandaki başlıca kişileri ve durumları seçip, ilgiyi bunlara toplandırmak, daha az önemli kişileri ve olayları kaldırmak gerek[tiğini]” (s. 795) söyler. And’ın roman özelinde ortaya koyduğu bu tespit, kalabalık bir kişi kadrosuna sahip, uzun bir öykü olan *Ayışığında* “*Çalışkur*” için de geçerlilik taşır.⁹ Fakat Taner, öyküden oyuna geçişte, kişi sayısını azaltmak bir yana, artırır. Öykünün epik tiyatro anlayışıyla oyunlaştırılmış olması, bu anlayışın beraberinde getirdiği açık biçim, gevşek oyun dokusu ve epizodik yapı, bu artırımına uygun zemin oluşturur. Oyunun aralarında belirgin bir neden-sonuç bağı bulunmayan kısa epizotları, istenirse rahatlıkla yer değiştirebilecek esneklikte kurgulanmış (İri, 2020, s. 321) ve bu yapı, yeni epizotlarla yeni kişi ve olayların kurguya eklenmesini de kolaylaştırmıştır. Uyarlama metnin kişi bakımından zengin oluşu, anlatısal olandan dramatik olana geçişte, anlatıcının üzerindeki yükün kişiler arasında paylaştırılması açısından da önem taşır. Çünkü, anlatısal olan dramatize edilirken açıklamaların, anlatımın ve temsil edilen düşüncelerin konuşmaya, eyleme, seslere ve görsel imgelere dönüştürülmesi gerekir (Hutcheon, 2006, s. 40). *Ayışığında* “*Çalışkur*”un ilk anlatım düzleminin girişinde, ilkin zamanı ve yeri bildiren anlatıcı anlatımı şöyle sürdürür:

Bekçi Zülfikar ayın doğduğunu görünce paketi çıkarıp bir sigara yaktı. Güneşin batışında bir, ayın çıkışında iki, su kenarında üç, mangal başında dört, *illa cıgara içmek iktizadır* sanıyordu. Yola vuran gölgesine baktı. Boyu kısa olduğu halde gölgesi yerde uzuyor, boyun kısmı karşı kaldırımda acayip bir çıkıntı yaptıktan sonra duvarın dibine kadar varıyordu. (...) Zülfikar yürüdü. Altı çivili yeni kunduralarının asfalt üstünde çıkardığı erkekçe sestten hoşlanıyordu. (...) “*Çalışkur*” apartmanının önüne gelince yavaşladı. (...) Kapıcı katından bir çocuk ağlaması geliyor. Yine Saime’nin piçi olacak. (Taner, 2019a, s. 9)

Aynı bölüm uyarlama metnin I numaralı epizotunda, yine *anlatanın* zamanı ve yeri bildirmesinin ardından şöyle verilir:

... (*İki bekçi yürürler.*)

RECEP: Ay mehtabı çıkmış Zülfikar.

ANLATAN: Bekçi Zülfikar paketini çıkardı. Güneşin batışında bir, ayın çıkışında iki, su kenarında üç, sandal başında dört, *ille cıgara içmek gerekir* sanıyordu.

⁹ *Hikâyenin Tepkileri* ve *Sonucun Tepkileri* bölümlerindeki mektup yazarları da kişi kadrosuna dâhil edilecek olursa bu kadro daha da genişleyecektir.

ZÜLFİKAR: Yak sen de bir cigara. (*İkisi de birer sigara yakarlar. Adımlarıyla övünür gibi kasıla kasıla yürürler. Uzaktan bir küçük çocuk ağlaması.*) Sayme'nin piçi olacak.

RECEP: Hoşça kal. Ben Küçük Moda'da bir tur atayım bakayım. Sonra Muhtar'ın çayhanesinin orda buluşuruz. (Taner, 2019b, s. 16)

Bu iki alıntı, uyarlama sürecinde anlatımın yükünü anlatıcının çoğunlukla tek başına üstlendiği diegetik kipten diyaloga dayalı mimetik kipe dönüştürme örnek teşkil eder. Uyarlama metne eklenen Recep'in uyarlanan metinde anlatıcıya düşen sözü üstlenmesiyle metin, sahne diline uygun hâle getirilmiş olur. Bununla birlikte, uyarlanan metindeki anlatıcı unsurunun uyarlama metinde varlığını sürdürmesinin de oyunlaştırmayı kolaylaştırıcı bir etkiye sahip olduğu belirtilmelidir. Epik tiyatro anlayışına dayalı oyunların asal unsurlarından biri olan ve Taner'in bu anlayışla kaleme aldığı altı oyunda da kullanımına yer verilen “anlatıcı”, *Ayışığında Şamata*'da oyuna sağladığı çok yönlü katkıyla dikkat çeker.

Ayışığında Şamata'da perde açıldığında Anlatıcı'nın son hazırlıklıkları denetlediğini görürüz, ardından oyunu başlatır, tek tek kişileri tanıtır. Bir süre daha kendini gösterir Anlatıcı, kimi yerlerde devreye girerek oyunu eleştirir, düzeltmelere gider veya seyirciye açıklama yapar. Ardından ilk perdenin sonuna dek yok olur. Araoyunda bütünüyle sahnededir artık, seyirciyle doğrudan ilişki kurar, eleştirilerin notunu tutar. İkinci perdede de –ilkinde olduğu gibi- yine aynı işlevi üstlenecektir; atmosfer yaratacak, seyirciyi sahneyle ilgili bilgilendirecektir. Görüldüğü gibi, Haldun Taner Anlatıcı'sına “Anlatan” rolünü verir; ama aynı zamanda onun sahnede yazar ve yönetmen gibi davranmasını ister. (Çamurdan, 2006, s. 56)

Oyun boyunca yazar, yönetmen, dramaturg gibi çeşitli rollere bürünen *anlatan*, aynı zamanda *Ayışığında “Çalışkur”*daki anlatıcının işlevini sürdürür. Oyunda, özellikle birinci perdenin VI (b) epizotuna kadar öyküyü anımsatan bir *anlatımla gösterme* birlikte yürür (İri, 2020, s. 338). Bu epizottan sonra *anlatan* bir süreliğine aradan çekilir. Ama bu çekilmeye değin öyküdeki anlatıcının sözleri, çoğunlukla ona söylenir. Bu sözler, kimi zaman da parantez içindeki sahne yönlendirmeleri arasında verilir ya da oyun kişileri arasında paylaşılır. Öyküde tiyatrodan devşirilen diyalog tekniğinin sıklıkla kullanılmış olması, bu paylaşırma sürecini kolaylaştırır.

Ayışığında Şamata - 1

(*Recep kaybolur. Zülfikar yürür. Laf olsun diye düdüğü ağzına götürüp iki kere*

Ayışığında Şamata - 2

(*Recep uzaklaşır. Zülfikar önemli önemli iki kere düdüğü çalar, kapıcı dairesinin*

öttürür. Kapıcı dairesinin
aşağı doğru giden
merdivenleri aydınlanır. Bu
kat zemin katıdır. Ve basık
penceresinden bunun yer
altında olduğu
görölmektedir. Saime,
kucagında çocuğu, sol
lokalitede ışıklanır.)

SAİME: Al götür şu
yumurcağı bekçi emcesi.
Gene bana kahr veriy.
Uyumiy. (Bekçi, başparmağı
yeni kayışının tokasına takılı,
eli göbeğinin üstünde karşı
kaldırımında öyle heykel gibi
durur.) Alacan değil mi? Haa
alacan?

ZÜLFİKAR: Alacam.
Susmazsa karakola götürecem.
(Çocuğun ağlaması birden
diner.)

SAİME: (Yumuşamış) Get
Zülfikar emcesi get. Get de
sen hırsızları katilleri götür
karakola. Ben paşa oğlumu
virmem sağa. (Kadın götürür
çocuğu yatağına yatırır.
Sonra pencerenin önüne
gelir.) Bir cigara ver Zülfikar.

ANLATAN: Bekçi ile
memleketli oluyorlardı.
Kocası İlyas bir alacak
yüzünden, yanında çalıştığı
bir ciğerciye vurup hapse
girince, onu bu kapıcılığa
Zülfikar kayırmıştı.

(Taner, 2019b, s. 16-17)

merdiveni aydınlanır.
Kucagında çocukla Saime
görünür.)

SAİME: Alın götürün şu
yaramazı bekçi beyamcası,
yine beni üzüm üzüm
üzüyor. Uyumuyor. (Bekçi
tatlı tatlı gülümser, çocuğa
gıdı gıdı yapar gibi işaret
eder.) Alacaksınız değil mi,
söyleyin Zülfikar Bey,
alacağım deyin lütfen.

ZÜLFİKAR: Almayacağım
Saime Hanım, o kaka bebek
değil ki. Neden alayım?
Cici bebek o. (Yine içi
kaynamıştır çocuğa,, büyük
bir sevgi gösterisi.)

SAİME: (Çocuk susar.)
Gidin bekçi beyamcası
gidin. Ben paşa oğlumu
vermem zaten kimseye.
(Götürür çocuğu yatağına
yatırır, sonra gelir
pencerenin önüne bir kent
paketi çıkarır. Uzun bir
ağızlığı geçirir. Zülfikar
hemen gülen bir jestle
çakmağına davranır.)
Mersi. (Bir diplomat karısı
pozu ile elini yana açıp
dumanı havaya üfler.)

ANLATAN: Zülfikar
Bey’le Saime Hanım
memleketli oluyorlardı.
Saime Hanım’ın eşi İlyas
Bey, aylık ücretli iznini
kullanmak için Yalova
kaplıcalarına gittiğinden
şimdi her gece onu yoklayıp
sormak centilmenlik borcu
oluyordu.” (Taner, 2019b,
ss. 51-52)

Oyunun *anlatanı*, öyküdeki anlatıcının sözleriyle birlikte tavrını da üstlenir. Her iki metinde de anlatıcının *alımlayıcıyı yazarın istediği şekilde koşullandırdığı* (Dicle Başbuğ, 2017, s. 56) otoriter bir tavrı vardır. Ayrıca, bu anlatıcılar iki metinde de ortak bir nitelik olarak beliren mizaha katkı sağlayan oyunbaz ve alaycı bir tavır sergiler. Bununla birlikte, epik tiyatro anlayışının bir ürünü olarak *Ayışığında Şamata*, fazlaca söz hakkı sunduğu *anlatana* oyunbazlık konusunda daha fazla serbestlik tanır. *Oyun içinde oyun* kurgusuyla oluşturulan yapıtta *anlatan*, gerek teknisyeni, ışıkçısı, efektçisi ve oyuncularını yönlendiren tavrı gerek seyircisiyle kurduğu samimi iletişim gerek yabancılaştırma yaratan söz ve hareketleri aracılığıyla oyunun *oyun* niteliğini ön plana çıkarır. Buna bağlı olarak, *Ayışığında Şamata*'da oyunsuluk, mizah ve eğlence de kaynak metne kıyasla daha yüksek bir dozda seyredir. Bu durum, Taner'in epik tiyatro anlayışıyla geleneksel Türk seyirlik oyunlarının benzer yanlarını bir potada eritmeye yöneldiği ikinci evre oyunlarının tipik bir özelliğidir.

4. SONUÇ

Haldun Taner, 1954'te yayımlanan uzun öyküsü *Ayışığında "Çalışkur"*'u 1977'de sahne dilinde yeniden ele alarak *Ayışığında Şamata* adlı yapıtını ortaya koyar. Bu yenidenyazma sürecinde, avangart/deneysel bir nitelik taşıyan kaynak metni *Ayışığında "Çalışkur"*'a önemli ölçüde sadık kalır. Bununla birlikte, metnin gösterim kipi bakımından değişikliğe uğratılmasıyla öyküden tiyatroya aktarımın gerçekleşmesi, biçimsel, izleksel ve söylemsel anlamda birtakım zorunlu değişiklikleri beraberinde getirir. Uyarlama işleminin kaynak metnin yazımından yirmi üç yıl sonra yapılmış olmasına dayalı olarak, biçimsel/kipsel dönüştürümün yanına tarihî dönem değiştirimi de eklenir. Bu durumda kaynak metne güncelleştirme işlemi de uygulanır. Uyarlama sürecine dâhil edilen iki metin, içerik bakımından temelde aynı olmakla birlikte uyarlama metinde biçimsel ve tarihsel değişikliğin doğurduğu ayrışmalar mevcuttur. *Ayışığında Şamata*'da kaynak metinde görülen öykü türüne özgü ayrıntılar ve betimlemeler yönünden eksiltmeye gidilmesi, bununla birlikte yeni bir zamanı anlatan, yeni kişi ve olayları içeren yeni sahnelerin eklenmesi, bu ayrışmaların başında gelir. Öte yandan, epik-göstermecî tiyatro anlayışıyla ortaya konulan uyarlama metinde, kaynak metindeki oyunsu, alaycı, mizahi yaklaşım katlanarak sürerken anlatıcı unsuru da varlığını korur. Öyküde olduğu gibi oyunda da alımlayıcı *anlatanın* yardımıyla kurmaca bir metnin inşasına tanık, hatta ortak edilir. Taner'in avangart öyküsü *Ayışığında "Çalışkur"*'u ikinci evre oyunlarını yazdığı dönemde oyunlaştırmaya yönelmesi bilinçli bir tercih olmalıdır. Çünkü kaynak metnin karmaşık kurgusal yapısı, yazarın göstermecî üslubun ve açık biçimin olanaklarından geniş ölçüde yararlanabildiği epik tiyatro anlayışıyla uyarlama metinde de kurulabilmiş, öyküden sahneye aktarımda tiyatro sanatı için geçerli olan sınırlılıklar bu anlayışın yardımıyla aşılabilmıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI

Yazarın herhangi bir çıkara dayalı ilişkisi bulunmamaktadır.

ETİK ONAY/KATILIMCI ONAMI

Makale kapsamında katılımcı kullanılmadığı için ilgili onaya yer verilmemiştir.

MADDİ DESTEK

Çalışma için herhangi bir maddi destek alınmamıştır.

YAZAR KATKILARI

Bu araştırma ve araştırma ile ilgili tüm aşamalar tek yazar tarafından yürütülmüştür.

KAYNAKÇA

- And, M. (1964). Romandan tiyatroya. *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, 154, 793-797.
- And, M. (1970). Tiyatroda “açık biçim” ve Türk tiyatrosu bakımından önemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 19-31. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000119.
- Akı, N. (1989). *Türk tiyaro edebiyatı tarihi I*. Dergâh Yayınları.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/göstergelerarasılık*. Kanguru Yayınları.
- Bastin, G. L. (2011). Adaptation. M. Baker, G. Saldanha (Ed.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (ss. 3-6). Routledge.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro ansiklopedisi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Çamurdan, E. (2006). *Haldun Taner seyir defteri*. Bilgi Yayınevi.
- Dicle Başbuğ, E. (2017). Haldun Taner’in tiyatro oyunlarında söylemin kuruluşunun anlatıbilimsel incelemesi. K. Karaboğa (Haz.), *Haldun Taner’le yaşamak - 100. doğum yılında Haldun Taner* (ss. 39-56). Yapı Kredi Yayınları.
- Ecevit, Y. (2021). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. Everest Yayınları.
- Gülsoy, M. (2021). *602. gece kendini fark eden hikâye*. Can Yayınları.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge Press.
- İpşiroğlu, Z. (1998). *2000’li yıllara doğru tiyatro*. Mitos Boyut Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (1999). Haldun Taner’in “Ayışığında Çalışkur” öyküsünde okuyucu-yapıt-yazar diyalogu. *Adam Öykü*, 22, 110-113.
- İpşiroğlu, Z. (2017). Haldun Taner’de gülmece ve taşlama. K. Karaboğa (Haz.), *Haldun Taner’le yaşamak - 100. doğum yılında Haldun Taner* (ss. 31-36). Yapı Kredi Yayınları.
- İri, E. C. (2020). *Modern Türk tiyatrosunda epik’in görünümü (1960-1980)*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Kaplan, M. (1998). On İkiye Bir Var ve Ayışığında Çalışkur. *Edebiyatımızın içinden* (ss. 272-275). Dergâh Yayınları.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram sanatı*. Kabalcı Yayınları.
- Online Etymology Dictionary. (t.y.). Adaptation. Erişim tarihi: Temmuz 25, 2024, <https://www.etymonline.com/>.
- Taner, H. (2015). *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*. Yapı Kredi Yayınları.
- Taner, H. (2019a). *Ayışığında “Çalışkur”*. Yapı Kredi Yayınları.
- Taner, H. (2019b). *Ayışığında Şamata*. Yapı Kredi Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). Uyarlama. *Güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim tarihi: Temmuz 25, 2024, <https://sozluk.gov.tr/>.

- Yalçın, S. D. (1995). *Haldun Taner'in hikâyeleri ve hikâyeciliği*. Bilgi Yayınevi.
- Yüksel, A. (1986). *Haldun Taner tiyatrosu*. Bilgi Yayınevi.
- Yüksel, A. (1997). *Çağdaş Türk tiyatrosundan on yazar*. Mitos Boyut Yayınları.
- Yüksel, A. (2017). Gelenekten bugüne: Tiyatrodaki Haldun Taner. K. Karaboğa (Haz.), *Haldun Taner'le yaşamak - 100. doğum yılında Haldun Taner* (ss. 13-24). Yapı Kredi Yayınları.