

**T.C.**  
**BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**TEHLİKELİ OYUNLAR VE BABAMI KİM ÖLDÜRDÜ**  
**OYUN UYARLAMALARININ İNCELENMESİ VE BİR**  
**UYARLAMA DENEMESİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**İPEK SOBUTAY**

**İSTANBUL, 2021**



**T.C.  
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
İLERİ OYUNCULUK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**TEHLİKELİ OYUNLAR VE BABAMI KİM  
ÖLDÜRDÜ OYUN UYARLAMALARININ  
İNCELENMESİ VE BİR UYARLAMA DENEMESİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**İPEK SOBUTAY**

**Tez Danışmanı: DR. ÖĞR. ÜYESİ ELİF BAŞ**

**İSTANBUL, 2021**



**BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

3/02/2021

**YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU**

|                               |                                                                                                   |
|-------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Program Adı:</b>           | İleri Oyunculuk Yüksek Lisans Programı                                                            |
| <b>Öğrencinin Adı Soyadı:</b> | İpek Sobutay                                                                                      |
| <b>Tezin Adı:</b>             | Tehlikeli Oyunlar ve Babamı Kim Öldürdü Oyun Uyarlamalarının İncelenmesi ve Bir Uyarlama Denemesi |
| <b>Tez Savunma Tarihi:</b>    | 3 Şubat 2021                                                                                      |

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

**Doç. Dr. Burak KÜNTAY**  
**Enstitü Müdürü**

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

|                       | <b>Ünvanı, Adı Soyadı</b> | <b>İmza</b> |
|-----------------------|---------------------------|-------------|
| <b>Tez Danışmanı:</b> | Dr. Öğr. Üyesi Elif Baş   |             |
| <b>2. Üye :</b>       | Doç. Dr. Senem Cevher     |             |
| <b>3. Üye :</b>       | Dr. Öğr. Gör. Ferdi Çetin |             |

## TEŞEKKÜR

Sevgili hocam Ali Düşenkalkar'a bana güzel konuşmanın önemini öğrettiği ve şiir söylemeyi sevdirdiği için; sevgili hocam Gürol Tonbul'a hayal gücüyle en ufak bir kibrit çöpünü dahi nasıl yaratıcı şekillerde kullanabileceğimi fark ettirdiği ve özgün hissedebildiğim sahneler oynamamı sağladığı için; sevgili hocam Ayşegül Ünsal'a sahnelerde kimi zaman zorlansam da umutsuzluğa sürüklenmektense daha iyisini yapmaya cesaret edecek gücü kendimde bulmamı sağladığı için; sevgili hocam Uluç Esen'e entelektüel birikimiyle akademik bir kariyer izleme konusunda bana ilham olduğu için; sevgili hocam Buket Orhan Çelik'e tiyatronun bir oyun alanı olduğunu hatırlattığı, manevi olarak hep desteğini hissettirdiği ve hem fiziksel hem de manevi olarak nefesimi bulmama yardımcı olduğu için çok teşekkür ederim.

Gürol hocamla başladığımız danışmanlık sürecini daha sonrasında devralan sevgili hocam Dr. Elif Baş'a ne kadar teşekkür etsem az. Yazım süreci boyunca kendimden emin olmadığım kısımlarda güzel enerjisiyle bana yol göstermekle kalmayıp akademik kariyer yolculuğum için de cesaret verici önerilerini benden esirgemedi. Bu tezi sağ salim teslim edebiliyorsam kendisinin güzel kalbi ve bana ilham olması sayesinde.

Güzel akıllarıyla destek olan Can Kılıcıoğlu ve Sena Taşkapılıoğlu'na, her türlü yardımına koşan canım oyun arkadaşım Berk Bergiten'e, 2002'den beri süren dostluğumuzda oyunlar oynama konusunda bana ilham olan İrem Atçakarlar'a, manevi destekleri için Busenur Aslanoğlu'na ve Faruk Demir Tugayoğlu'na teşekkür ederim.

En büyük teşekkür de bugünlere gelmemi sağlayan, çocukluğumdan beri bana hep arka çıkan, sevgileriyle her an yanımda ve kalbimde olan annem Fatoş Sobutay, babam Cengiz Sobutay, abilerim Erman Sobutay ve Eray Sobutay, oyun arkadaşlarım Can Sobutay, Mila Sobutay ve abimle birlikte onlara sevgi dolu bir çocukluk veren Özlem Sobutay'a sonsuz teşekkürler. Onlar olmadan bunların hiçbirini başaramazdım. Şu ana kadarki oyunculuk serüvenimde yolumun kesiştiği herkese ve sanatsal olarak var olduğum ilk evim olan Boğaziçi Üniversitesi Müzik Kulübü'ne de selam olsun!

İstanbul, 2021

İpek Sobutay

## ÖZET

### TEHLİKELİ OYUNLAR VE BABAMI KİM ÖLDÜRDÜ OYUN UYARLAMALARININ İNCELENMESİ VE BİR UYARLAMA DENEMESİ

İpek Sobutay

İleri Oyunculuk Bölümü Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Elif Baş

Ocak 2021, 67 Sayfa

Uyarlama çalışmaları uzun zamandır ilgiyle yaklaşılan bir alan olmasına rağmen çalışmaların yeterli görülecek bir çizgiye oturtulamadığı görülmüştür. Uyarlama çalışmalarındaki temel tartışma konularının ele alındığı ve süreç olarak uyarlama konusunda bazı alternatif kategorilerin önerildiği bu tezde, romandan uyarlanan iki oyun incelemesi ve uyarlama sürecine dair bir ön görüş edinmek adına gerçekleştirilen bir öykü uyarlaması yer alıyor.

**Anahtar Kelimeler:** Uyarlama, Sahne Uyarlaması, Roman Uyarlaması.

## ABSTRACT

### ANALYSING STAGE ADAPTATIONS OF TEHLİKELİ OYUNLAR AND BABAMI KİM ÖLDÜRDÜ AND AN ATTEMPT FOR AN ADAPTATION

İpek Sobutay

Advanced Acting Master Program

Thesis Supervisor: Dr. Lecturer Elif Baş

January 2021, 67 pages.

Adaptation studies has long been an area of interest yet there had been insufficient studies about this topic. Trying to point out the main arguments on adaptation studies and suggesting some categorization alternatives for adaptation as a process, two plays which are adapted from different novels are examined and a story is adapted into the stage in order to find out how the process goes on.

**Keywords:** Adaptation, Stage Adaptation, Novel Adaptation.

## İÇİNDEKİLER

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. GİRİŞ .....                                                                  | 1  |
| 2. UYARLAMA ÜZERİNE .....                                                       | 3  |
| 2.1 UYARLAMA NEDİR? .....                                                       | 3  |
| 2.2 UYARLAMA TÜRLERİ NELERDİR? .....                                            | 6  |
| 2.3 ÇEVİRİ ve UYARLAMA .....                                                    | 14 |
| 2.4 UYARLAMADA ÖZGÜNLÜK ve ASLINA SADIK OLMA .....                              | 16 |
| 2.5 ROMANDAN SAHNEYE UYARLAMA ve TEK KİŞİLİK<br>PERFORMANS .....                | 19 |
| 3. BABAMI KİM ÖLDÜRDÜ .....                                                     | 22 |
| 3.1 ÉDOUARD LOUIS ve BABAMI KİM ÖLDÜRDÜ ROMANI .....                            | 22 |
| 3.2 BABAMI KİM ÖLDÜRDÜ ROMANININ ÖZETİ .....                                    | 23 |
| 3.3 BABAMI KİM ÖLDÜRDÜ ROMANININ SAHNE UYARLAMASI:<br>MODA SAHNESİ ÖRNEĞİ ..... | 28 |
| 3.4 BABAMI KİM ÖLDÜRDÜ OYUNU SAHNELEMESİNİN TEORİK<br>İNCELEMESİ .....          | 33 |
| 4. TEHLİKELİ OYUNLAR .....                                                      | 41 |
| 4.1 OĞUZ ATAY ve TEHLİKELİ OYUNLAR ROMANI .....                                 | 41 |
| 4.2 TEHLİKELİ OYUNLAR ROMANININ ÖZETİ .....                                     | 42 |
| 4.3 TEHLİKELİ OYUNLAR ROMANININ SAHNE UYARLAMASI:<br>SEYYAR SAHNE ÖRNEĞİ .....  | 48 |
| 4.4 TEHLİKELİ OYUNLAR OYUNU SAHNELENMESİNİN TEORİK<br>İNCELEMESİ .....          | 50 |
| 5. GÜL ÖZLEM GÜL .....                                                          | 54 |
| 5.1 MAHİR ÜNSAL ERİŞ ve SARIYAZ .....                                           | 54 |
| 5.2 GÜL ÖZLEM GÜL HİKÂYESİNİN ÖZETİ .....                                       | 55 |
| 5.3 GÜL ÖZLEM GÜL ÜZERİNE BİR UYARLAMA DENEMESİ .....                           | 56 |
| 5.4 UYARLAMA SÜRECİ .....                                                       | 61 |
| 6. SONUÇ .....                                                                  | 64 |
| KAYNAKÇA .....                                                                  | 66 |

## 1. GİRİŞ

Joanne Tompkins (2014, s. ix) Theatre Journal'ın uyarlamaları konu edinen sayısı için yazdığı baş yazıda, tiyatronun doğası gereği uyarlama formunda bir sanatsal tür olması ve diğer metinlerden ya da bulunduğu bağlamdan beslenmesinden ötürü, tiyatroda uyarlama üzerine özel bir sayı oluşturmalarının belki de gereği olmadığını söylüyor. Burada Tompkins'in bu söylemini iki şekilde değerlendirebiliriz. İlk olarak, doğaçlama tiyatro gibi yazılı bir metne dayalı olmayabilecek sahnelemeler haricinde, tiyatro oyunlarının yazılı tiyatro metinlerden sahneye uyarlanan performanslardan meydana geldiğini söyleyebiliriz. Böylelikle, tiyatro doğası gereği edebi bir eserden görsel ve işitsel bir esere uyarlama olarak karşımıza çıkar. İkinci olarak da Antik Yunan'da dini ritüeller ve toplumsal kurallardan etkilenen yapısı, William Shakespeare'in tarihi olaylar temelinde şekillenen oyun örnekleri, günümüzde hâlâ pek çok konuda eşitlik için verilen mücadelenin yorucu etkisi altında bir şeyler söyleyebilmek için toplumsal olaylardan şekillenen oyunlar gibi tiyatronun bağlamdan bağımsız değerlendirilemeyen çizgisi de yine bir nevi gerçek dünyadan tiyatro evrenine yapılan bir uyarlama olarak ele alınabilir. Fakat tiyatronun disiplinler arası, tarihsel ve toplumsal olan bu yapısının yanı sıra; uyarlamayı ayrı bir tür olarak değerlendirmemiz de mümkündür. Akademik anlamda uyarlama üzerine yazılan yazıları incelediğimizde bu alanda en baskın türün film uyarlamaları olduğunu söyleyebiliriz. Sahne uyarlamalarını göz önünde bulundurduğumuzda ise bunun yalnızca edebi eserlerden filme yapılan uyarlamalarda olduğu gibi türler arası uyarlamalarla sınırlı olunmadığı, metinler arası bir yapı da sergilediğini kavırıyoruz. Bu bağlamda bu tezde, sahne uyarlamalarının bu ikili yapısını inceleyerek başlayacağız. Bu ikili yapı incelenirken, neyin nasıl uyarlandığına, çeviri ile uyarlama arasındaki farklılık ve bağlantılara, eserlerin özgünlüğüne ve aslına uygunluğuna da değineceğiz.

Teorik kısmın ardından, Babamı Kim Öldürdü ve Tehlikeli Oyunlar romanlarının sahne uyarlamaları incelenerek hem teknik olarak nasıl uyarlandıklarını hem de sahnelemede yapılan tercihlerin nasıl yorumlanabileceğini inceleyeceğiz. Bu noktada Babamı Kim Öldürdü oyununa uyarlanma motivasyonu göz önünde bulundurularak sosyolojik analizlere de açık bir şekilde yer vereceğiz. Tehlikeli Oyunlar oyununu ise romandan

sahneye uyarlamadaki açtığı deneysel alan göz önünde bulundurulduğunda daha çok uygulanan dramaturji üzerinden inceleyeceğiz. Bu oyunların tek kişilik oyunlar olmalarından yola çıkarak buna dair de kısa bir irdelemede bulunacak ve ardından başka bir tek kişilik uyarlama denemesine gireceğiz. Mahir Ünsal Eriş'in Sarıyaz kitabında yer alan Gül Özlem Gül adlı kısa öyküsünü temel alarak sahne için bir uyarlama denemesi yapacak ve burada uyarlama türüne dair neler söyleyebileceğimize bakacağız. Tezin bir ürünü olarak da bu uyarlama sahnelenecek ve görüntüler jüri üyeleriyle paylaşılacaktır.



## 2. UYARLAMA ÜZERİNE

### 2.1 UYARLAMA NEDİR?

Uyarlama ya da Fransızcadan dilimize aktarılmış haliyle adaptasyon, Türk Dil Kurumunun sözlüğünde “Bir eseri çevrildiği dilin, konuşulduğu toplumun yaşayışına, inançlarına uydurma.” (Türk Dil Kurumu, tanım 2) olarak tanımlanırken, Cambridge sözlüğü gibi İngilizce kaynaklı sözlüklerde “Başka film, kitap, tiyatro oyunu vb. kaynaklardan elde edilen film, kitap ya da tiyatro oyunları vb. çalışmalar.” (Cambridge Dictionary, tanım 3) olarak karşımıza çıkıyor. Bu kaynaklardan yola çıkarak uyarlamayı bir yandan ortaya çıkan yeni bir eser, diğer bir yandan da yeni bir eseri meydana getirirken geçirilen süreç olarak tanımlayabiliriz. Dolayısıyla, uyarlama bir eserin ortaya çıkması için orijinal bir kaynağın olması, bu kaynağın detaylı bir biçimde incelenmesi ardından uyum sağlayacağı dil, toplum, kültür ya da hedeflenen eser türüne uyumlandırılma sürecinden geçmesi ve hedeflenen bu ikincil kaynağa varılması gerekiyor.

Uyarlama alanındaki akademik çalışmaları inceleyecek olursak, uyarlamanın sıklıkla süreç ve ürün olmak üzere iki farklı yaklaşım üzerinden değerlendirildiğini görüyoruz. Alımlama olarak Türkçeye çevirebileceğimiz reception ise bazı kaynaklarda üçüncü bir yaklaşım olarak karşımıza çıkabiliyor. Bu yaklaşıma daha sonra değineceğim. İlk olarak süreç olarak uyarlama bir ya da birden fazla metnin/objenin, başka metinler ya da objelerle kurdukları ilişki aracılığıyla yeniden yapılandırılmasıdır. İkinci yaklaşıma geçecek olursak uyarlama, bir ya da birden fazla aktivitenin ilişkilendirilmesi sonucunda sentez olarak ortaya çıkan üründür. Dolayısıyla süreç olarak uyarlama, yapılan ekleme ya da çıkarmaları temsil ederken, ürün olarak uyarlama bu ekleme ya da çıkarma sonucunda elde edilen çıktıdır (Corrigan 2017, s. 35).

Uyarlamanın bir tür olarak edebiyat tarihinde yer edinmesinde uyarlanan eserlerin özgün yapısının bir payı olduğunu söyleyebiliriz. Bu özgünlüğün temelinde bir kazanım olduğunu belirtmekte bir beis görmüyorum. Katja Krebs (2014, s. 1), çeviri ve uyarlamaların kültür inşasında son derece önemli bir yer edindiğini belirtmektedir. Farklı diller arasında yapılan uyarlamalar farklı toplumlar arasında kültürel kazanımlara imkân

tanırken, romandan sahneye uyarlamalar gibi türler arası uyarlamalar ise eserleri okur, izleyici ve benzeri farklı hedef kitlelerin gündemine sokarak erişim anlamında bir çeşitlilik yaratıyor.

Uyarlama edebi bir tür olarak kabul edilebilmesine rağmen akademik anlamda uyarlama çalışmalarına bakacak olursak, yayınlanan kitap ve makalelerde zorunlu bir disiplinler arası bakış açısının oluşturulduğunu görüyoruz. Uyarlama çalışmaları daha çok film teorisi, sinema araştırmaları, edebiyat eleştirileri ve kültürel çalışmalar gibi alanları içine alan akademik yayınlar altında, inceleme yazıları olarak yer ediniyor. Kamilla Elliott (2020, s. 15), uyarlamanın bir temel disipline dayanmadığını, aksine pek çok disipline yayılmış bir durumda olduğunu belirterek bu durumun uyarlama konusunu bir teoriye oturtmayı zorlaştırdığının altını çiziyor. Hatta bununla da kalmayıp uyarlama çalışmalarının kökeninin ortaya çıkarılarak tarihsel bir çizgiye oturtulmasının oldukça zorlayıcı bir süreç olduğunu dile getiriyor.

Uyarlama çalışmalarını tarihsel bir çizgiye oturtmayı denemek adına öncelikle tiyatro tarihine kısa bir giriş yapmamız gerekir. Cambridge Ritualists olarak adlandırılan, Jane Ellen Harrison, F. M. Conford, Gilbert Murray gibi ünlü araştırmacıların oluşturduğu topluluk tiyatronun ritüellere dayandığına dair teoriyi tiyatro çalışmalarına kazandırmıştır. Bu gibi antropologların çalışmalarından yola çıkarak, Oscar G. Brockett ve Franklin J. Hildy (2014, s.1) tiyatronun kökenine dair şunu söylemektedir:

*Bir grup insan ya da şaman tarafından gerçekleştirilen aksiyonlarla istenen sonuçların elde edildiğinin görülmesi, grubun bu aksiyonları tekrar etmesi, geliştirmesi ve tören ya da ritüeller olarak formalize etmesine yol açmıştır... Performansı gerçekleştiren kişiler bu ritüel ya da törenler esnasında mitolojik karakter ya da insanüstü güçleri temsil ederken kostüm ve maske kullanımına yönelmiştir.*

Ritüellerin buna benzer temsile yönelik özellikleri, zamanla dramatik anlamda gelişmelerin yaşanmasına da ön ayak olmuştur. Metin And da (2019, ss. 17, 36) görevsel törenlerle kalıcı eskimez mitlerin birbirine geçmesinin dramayı yaratacağını ve özellikle Dionysos'un yeniden doğuşunun canlandırılmasının, tragedyanın buradan çıktığına dair bir kanıt olarak sunulduğunu belirtiyor. Dahası, Dionysos şenliklerinde Eshilos, Sofokles ve Euripides'in kaleme aldığı oyunlar sergilendiğini de biliyoruz (Harrison 1913, s. 75).

Bu bağlamda ritüellerin gerçekleştiği kutlamaları göz önünde bulundurur ve geleneğin daha sonra bu kutlamalarda tiyatro oyunlarının sahneleneceği şekilde de evrimleştiğini kabul edersek, burada da bir uyum sağlama sürecinden söz edebiliriz. Kutlamaların “evrimi” bizi uyarlama kavramıyla bir araya getirebilir. Zira Kara Reilly (2018, s. xxi) Antik Yunan’daki oyun yazarlarının da uyarlama yaptıklarını düşünebileceğimizi belirtmektedir. Reilly’ye göre, burada seyirciler mitleri hali hazırda biliyor olmalarına rağmen hikayelerin nasıl yeniden anlatıldığını görmek adına seyir halindedirler. Bu açıdan, uyarlamalarla ilk kez Antik Yunan’da karşılaştığımızı varsayabiliriz. Fakat akademik çalışmalara baktığımızda böyle bir alanın 16. yüzyıla dek yer bulmadığını görüyoruz. Bir konuyu teorileştirmek için özetleme, genelleştirme, ilişki kurma, seçme, açıklama, sentezleme ve idealleştirme gerekir (Karl E. Weick 1995, s. 389). İlk uyarlamalardan bu ilk akademik çalışmalara kadar geçen 16 asırdan fazla bir sürenin böylesi bir teorileşmeye yetecek kadar zaman tanıdığına şüphe yok. “Uyarlama” kelimesinin Oxford İngilizce Sözlüğü’nde ilk kez 1597 yılında yer bulduğunu belirten Kamilla Elliott (2020, ss. 33, 134), 16. Yüzyıldan 19. Yüzyıla kadar uyarlamaların, ufak bir yer edinmiş olsalar da, teori anlamında kaleme alındığını ve bazı zamanlar çeviri üzerine yürütülen çalışmalarda da bahsi geçen uyarlama çalışmalarında kitap uzunluğunda derlemelere 1996 senesinde yayınlanan *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* ve *Pulp Fiction: Consuming Culture across the Literature/Media Divide* eserleriyle kavuşulduğunu belirtiyor. Günümüze geldiğimizdeyse uyarlamanın artık yalnızca film ve edebiyattan ibaret olmadığını görebiliyoruz. Yeniden temsil meselesi yalnızca yazınsal eserler ve görsel eserler arasında kurulan bir köprü olmaktan çok daha ötesine geçiyor. Linda Hutcheon (2006, s. xi) uyarlamaların yalnızca şiir, roman, opera, oyun, resim, şarkı ve dans ile sınırlı kalmayıp günümüzde film, televizyon, radyo, elektronik medya eserleri ve tabii ki tema parkları, sanal gerçeklik deneyimleri gibi pek çok etkileşim alanı ile uyarlamaların hayatımızın bir parçası haline geldiğini belirtiyor.

Linda Hutcheon’ın uyarlama alanındaki çalışmaları bu şekilde farklı kültürel ve ticari araçlarla genişletmesi, bir bakıma toplumsal ve kapitalist bir dönüşüm yaşandığını daha net bir şekilde görmemize imkân sağlıyor. Geleneksel törenler, belli bir başarı elde etmiş eserler toplumun maddi ve manevi ihtiyaçlarına göre içeriğini ya da formunu yenileyerek

tekrar seyircilerin ya da tüketicilerin beğenisine sunuluyor. Bu tarz bir sürecin yaşanması, bir yandan uyarlamalar konusunda yeni yeni fırsatların ortaya çıkmasını sağlarken, bir yandan da uyarlama çalışmalarının metalaşma ile birlikte ekonomik ve politik bağlamda incelenmesine olanak sağlıyor. Günümüzde bir çizgi romanın sinemaya uyarlamasının ardındaki ticari kaygıları görebileceğimiz gibi, tarihi bir olayın televizyona uyarlanmasındaki politik eğilimleri de kolaylıkla algılayabiliriz. İşin içine bu tarz denklemler girdiğinde yalnızca uyarlamanın ürün olarak değil, süreç olarak da değerlendirilmesi ve bu sürecin nasıl süzgeçlerden geçtiğinin değerlendirilmesi gerekir.

## 2.2 UYARLAMA TÜRLERİ NELERDİR?

Bir önceki bölümde de söz ettiğimiz üzere, uyarlama meselesini akademik anlamda bir çizgiye oturtmak çok da kolay bir iş değil. “İlk uyarlama eser nedir?”, “Belirli bir zaman aralığında yapılmış uyarlamalar hangileridir?” gibi listelemeye yönelik sorular soracak olursak, bunların izini uyarlamalar üzerine yapılan örnek incelemeleri üzerinden yapabiliriz. Örneğin; Antik Yunan’daki uyarlama olarak sayabileceğimiz tiyatro oyunlarının yanı sıra, özellikle 19. yüzyılda Viktorya Dönemi’nde romanların sahne uyarlamalarının yaygın bir biçimde yapıldığını görüyoruz. Renata Kobetts Miller (2017) bu uyarlamalar arasında Charles Dickens’ın Nicholas Nickleby romanı ve Robert Louis Stevenson’ın Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde romanını örnek olarak veriyor. Fakat milattan önceki dönemlerden günümüze böyle bir listeleme daha başka bir çalışmanın konusudur. Yine de tekrar bir sınırlandırmaya giderek Türk tiyatro tarihi altında inceleyebileceğimiz bazı uyarlamalara göz atmakta fayda olduğunu düşünüyorum.

Uyarlama kelimesinin tanımlarına baktığımızda ürün olarak uyarlama ve süreç olarak uyarlama olmak üzere iki farklı anlamlandırmayla karşılaşmıştık. Bunun yanı sıra sözlüklerde geçmese de akademik çalışmalarda alımlama diye çevirebileceğimiz bir üçüncü yaklaşıma rastlandığını da dile getirmiştik. Hutcheon’ın da belirttiği gibi edebiyat, görsel sanat, performatif sanatlar, video oyunları gibi tüketime açık ürünler, tematik mekanlar gibi örnekler ürün olarak uyarlamanın türlerini oluşturmaktadır. Tabii esasında tezin ilerleyen kısımlarında incelenecek ve üzerinde çalışılacak eserleri de göz önünde bulundurursak, ürün olarak uyarlamayı detaylandırmak yerine süreç olarak

uyarlama ve alımlamayı detaylı olarak incelemenin daha uygun olacağını düşünüyorum. Süreç olarak uyarlamayı türlere ayıracak olur isek, bunun için yerelden genele bir incelemede bulunabiliriz. Bu kısımda çalışmanın doğası gereği, edebi eserlerden sahneye uyarlama olgusunu inceleyeceğim.

Türk tiyatro tarihi altında irdeleyebileceğimiz eserlerin tarihi Osmanlı Devleti zamanına dayanıyor. Özellikle Molière çeviri ve uyarlamaları Osmanlı tiyatrosunda geniş bir yer ediniyor. Osmanlı döneminde uyarlanan bu oyun uyarlamaları başarılarını Darülbedayi döneminde de sürdürüyor. Sevda Şener (1974 s.1), Türkçeye en iyi uyarlanan oyunların Molière oyunları olduğunu ve Darülbedayi sanatçılarından çoğunun ustalıklarını Molière komedyelerindeki rolleri ile göstererek, bu rollerle şöhret kazandıklarını belirtmektedir. Ahmet Vefik Paşa, Ali Bey, Teodor Kasap Osmanlı tiyatrosuna Molière uyarlamalarını kazandıran oyun yazarlarından bazılarıdır. Ahmet Vefik Paşa Molière'in on altı eserini Türkçeye kazandırmıştır. Atilla Tolun (1974, ss. 34-35), Ahmet Vefik Paşa'nın Molière Çevirilerinde Anlatım Nitelikleri makalesinde bu eserlerden Adamcıl, Don Civani, Dudu Kuşları, İnfîâl-i Aşk, Kadınlar Mektebi, Kocalar Mektebi, Okumuşlar, Savruk, Tartüf ü düz çeviriler; Azarya ve Yorgaki Dandini'yi kişilerin adlarının Ahmet Vefik Paşa tarafından verilmesi ve bazı davranışlarının yerileştirilmesi dolayısıyla benzetimli çeviriler; Dekbazlık, Merakî, Tabib-i Aşk, Zoraki Tabip, Zor Nikahı'nı kahramanların kişiliklerinin ve olayların akışının çevrildiği dile ait ortamın gerekliliklerine uydurulmasından dolayı uyarlamalı çeviriler olarak gruplandırmıştır.

Sibel Bulut (2017, ss. 48-52) Tanzimat Dönemi Tiyatro Uyarlamalarının Dilde Sadeleşme Hareketi Açısından Önemi makalesinde, bu dönemde tiyatro için seçilen kaynakların yabancı yaşayış ve âdetlerden arındırıldığını, halk ağzından yöresel sözcükler, atasözü ve deyimlerle yerelleştirildiğini belirtmiştir. Aynı makalesinde Tolun'un uyarlamalı çeviriler olarak gruplandığı Zoraki Tabip ve Zor Nikahı eserlerini inceleyen Bulut, Molière'in kendi dönemindeki Fransızca anadiline karşı bilinçsizlik ve Latince'nin gösteriş unsuru olarak kullanılması durumunun geçtiği Le Mariage Forcé eserini, Ahmet Vefik Paşa'nın Zor Nikahı'nda Türkçe'ye karşı bilinçsizlik, Arapça ve Farsça kelimeler kullanmanın maharet sayılmasını konu edinerek uyarladığını belirtmektedir. Bunun yanı

sıra, Zoraki Tabip'te de yöresel ağızla konuşan köylü karakterlerin varlığına değinmektedir.

Bu bağlamda uyarlamanın süreç olarak yapısını irdelleyecek olursak burada en önemli etmenin kültür olduğunu görüyoruz. Doğrudan çevirilerin yanı sıra, uyarlamalarla karakter isimlerinde, kişilik özelliklerinde ve konuşma tarzlarında yapılan değişimler kültürel bir homojenleştirmeye olanak sağlamakla birlikte, yukarıdaki örneklerde olduğu gibi Batı'dan alınan bir eserin Batı'ya dair izlerini silerek uyarlandığı kültürde kendi kimliğini inşa etme yönünde adımlar atılmış oluyor.

Sibel Bulut (2017, s. 47) aynı makalede uyarlamanın “tabana yayma” işlevinde şöyle bir kolaylaştırıcı özelliği olduğundan söz etmiştir:

*Sahnelenen eserin anlaşılma kaygısı olacaktır. Erek kitlenin bu yeni türü yadırgamadan rahatlıkla anlayabilmesini ve kendisinden de bir şeyler bulup sevmesini sağlayabilmek için konuşma dili yalınlığını hedefleyen, erek dilin kendi kültürel zenginliğine yaslanan, atasözü, deyimler, yerel ağız özellikleri ile yoğrulmuş sade ve yerli bir dile ihtiyaç olacaktır. Öte yandan geniş kitlelere hitap eden tiyatro, Tanzimat sanatçılarının halkı eğitime, bilgiyi ve kültürü tabana yayma amacına da hizmet etmiştir. Bu amaca ulaşabilmek için yine sade, anlaşılır bir dile ihtiyaç vardır. Uyarlama yöntemi hem yerli yazın dizgesinde eksik olan tiyatro türünün örneklerinin verilmesini sağlayarak milli tiyatroya giden yolu açacak bir köprü olarak işlev kazanmış hem de dildeki bu sadeleşme ve yerelleşme ihtiyacına cevap vermiştir.*

Oysaki böylesi bir yorum bizi uyarlama metinleri ya da tiyatroyu yalnızca öğretici bir unsur olarak görmekle sınırlandırabilir. Özellikle toplumsal anlamda, meşrutiyette halka yetkiler verilmesi, cumhuriyete geçişte demokratik yapının gelişmesi gibi, büyük dönüşümlerin yaşandığı dönemlerde tiyatronun eğitici bir yanı da olduğu, sistematik anlamda değişime ayak uydurulması adına tiyatro aracılığıyla halka bazı değerlerin öğretildiği yadsınamaz bir gerçektir. Fakat uyarlamaları yalnızca halkın aşına olacağı bir şekilde edebi eserlerin uyarlandığı kültüre, yaşayış biçimine uyarlanması olarak alırsak kültürel hegemonyanın varlığını görmezden gelmiş oluruz. Antonio Gramsci (1971, s. 12) entelektüelleri, sosyal hegemonya ve politik devletin alt işlevlerini yerine getiren, hâkim grupların temsilcileri olarak görür. Bu bağlamda entelektüel olarak değerlendirebileceğimiz yazarların da sosyal ve politik anlamda baskın sınıfın etkisinden sıyrılması pek de mümkün değildir. Dolayısıyla uyarlamaların yalnız halkın oyunları daha kolay anlaması için değil, aynı zamanda yeni sahibi olan toplumda “ne yeri ne zamanı” denmeyecek bir çizgiye oturtulması gerekir. Zira tiyatro halkın beğenisine

sunulan oyunları kapsasa da bir yandan kültürel bir miras inşa etmesiyle yönetici sınıfının mutlak hükmüne uygun biçimde sergilenmelidir. Tiyatroda yaşanan gelişmelerin hele ki 1800’lü yılların sonu, 1900’lü yılların başı gibi zorlu ve değişken bir süreçte tam bağımsız bir düşünce dünyasını yansıtabileceğini söylememiz pek de mümkün değildir. Bağımsız düşünce hali hazırda son derece tartışmalı bir kavramdır. Öte yandan, eserlerin olduğu gibi çevrilmesi yerine uyarlamaya meyledilmesinin bir nedeni olması gerekmektedir. Bu dönemde tiyatro oyunlarının tabiri caizse en cahilinden en eğitilmişine tüm halkın seyrine sunulması mı hedeflenmektedir? Uyarlamaları yapan edebiyatın önde gelen isimleri bunu “entelektüel” bir deneyim olarak görüp üst sınıflara hitap eden bir tiyatro anlayışı sergileyemezler miydi? Belki de özellikle uyarlama eserlere rastladığımız bu ilk dönemlerde toplum kültürel anlamda henüz evrimini tamamlamış değildi. Pierre Bourdieu (1993, s.183) değişimin yönünün tarihsel süreçte sunulan ve belirli bir zamanda, belirli bir alanda neyin mümkün neyin namümkün olduğunu belirleyen ihtimaller sistemine dayandığını belirtmektedir. Bourdieu, yeniliğe açık ihtimaller ya da güvenli ve yerleşik ihtimaller ya da sosyal olarak oluşturulmuş en yeni ihtimaller ya da ilk kez inşa edilmiş ihtimallere olan ilginin de değişim için eşit derece önemli olduğunu söylemektedir. Öyleyse yukarıda geçen örneklerde, yeniliğe açık ihtimaller dahilinde Batı tiyatrosunun kaynak metin olarak seçildiği fakat güvenli ve yerleşik ihtimaller göz önünde bulundurularak bu kaynakların dönemin kültürel yapısına uygun biçimde şekillendirildiğini söyleyebiliriz. Bu noktada süreç olarak uyarlamanın bir alt türü olarak politik ve kültürel uygunluk ve homojenlik çerçevesinde yapılan uyarlamaları sayabiliriz. Çizgimizi Batı’ya ve daha güncel bir döneme kaydırarak bir başka Molière uyarlamasını incelemek süreç olarak uyarlamada farklı bir alt türe rastlayıp rastlayamayacağımızı araştırmak için faydalı olabilir. Theater am Schiffbauerdamm 1954 senesinde Berliner Ensemble’ın Molière uyarlaması Don Juan oyunuyla açılmıştır.<sup>1</sup> Henry Glade Brecht Sourcebook’ta (2000, s.161) en taze ve başarılı prodüksiyonların eski geleneklerle güncel politik ve entelektüel kaygıları harmanlayan oyunlar olduklarını belirtmektedir. Brecht’in Don Juan’da yaptığı da budur. Peter W. Ferran (1997, ss. 15-16) Molière’s Dom Juan Adapted for Brecht’s Berliner Ensemble makalesinde Brecht’in uyarlamasını şu şekilde ele almıştır:

---

<sup>1</sup> <https://www.berliner-ensemble.de/en/das-theater-am-schiffbauerdamm>

*Berliner Ensemble'in yeni, savaş sonrası repertuarına bu klasiği dahil etmesinin nedeni Don Juan figürünün çekici bir sosyal tehlikeyi temsil etmesiydi. .... Brecht topluluğu Molière'in Don Juan'ını bu "efsaneleştirilmiş" figürün çığır açıcı bir temsili olarak yorumladı. Avrupa rönesansındaki -özellikle de 17. yüzyılda mutlakiyetçi Fransa'daki- sosyopolitik durumların ve commedia dell'arte geleneğinin vücut bulmuş hali olan Don Juan, Brecht'ye "sosyal komik" kavramına dayanan epik tiyatroyun yeni komiği için biçilmiş kaftandı. Onu "sosyal komik" bir çizgiye taşımak adına Molière'in kahramanını bedensel olarak yeniden biçimlendirmek için, Berliner Ensemble'in öncelikle Don Juan'ı son derece destansı resmeden ve "soylu bireylere" dönüştürerek karalayan Avrupa'daki dramatik gelenekten kurtarması gerekiyordu. İkinci olarak da yeni bir mizansene, canlandırma ve sahneleme anlamında "Epik" yöntemlere ihtiyaç vardı. Son olarak, Molière'in komik Don Juan'ının Brecht'ye yeniden düzenlenmesi ve yeniden temsili karakteri sosyal komik bir figür olarak tatmin edici bir biçimde eleştiriye açık hale getirdi.*

Yazılmasının üzerinden üç asır geçtikten sonra yapılan bu uyarlamada görüyoruz ki uyarlamaların bir coğrafyadan başka bir coğrafyaya, bir ulustan başka bir ulusa ya da çok uluslu bir yapıya, bir kültürden başka bir kültüre uyarlamasının yanı sıra, zaman da önemli bir etmen olarak karşımıza çıkıyor. Burada uyarlama türlerini zaman/mekân boyutunda basite indirgemeye çalışsam da oyunların yeni gelişmeler ışığında sahnelenmeleri için bazı uyarlamalara ihtiyaç duyabildiklerini görüyoruz. Brecht'in Don Juan örneğinde bu "komik" olanın ne olduğunun yeniden düşünüldüğünü, sosyal gerçeklerin ışığında geçmişte "komik" olarak aktarılmış bir karakterin modern dönemde artık "trajik" olarak aktarıldığını ve bunun üzerinden dönemsel bir eleştiri yapıldığını görüyoruz. Çünkü 17. yüzyıldaki soylu kavramına takılıp kalmak zorunda olmayıp İkinci Dünya Savaşı sonrası "soylu" kavramının ne olduğuna odaklanmaya elverişli, ihtimallere açık bir dönemde oyunun sahnelendiğine şahit oluyoruz. Bu noktada, süreç olarak uyarlama bağlamında ikinci bir tür olan dönem bazında uyarlamaları sınıflandırmamıza dahil edebiliriz. Burada önemli olan, metnin geçişken ve başarılı bir yapısı olması ve dolayısıyla barındırdığı konu ve tema bağlamından farklı bir zamanda da yeniden işlenebilir olması olabilir.

Molière'in Don Juan'ının yanı sıra bu gibi klasik eserlerin farklı pek çok modern yorumlaması ile karşılaşabiliyoruz. Bu bağlamda bir üçüncü uyarlama türü olarak sahneleme çerçevesinde yapılan uyarlamaları sayabiliriz. Daha net anlaşılması adına Globe Theatre'ın 2018'de prömiyerini gerçekleştirdiği William Shakespeare'in Hamlet'ini inceleyebiliriz. Michelle Terry'nin direktörlüğündeki ilk sezon Nasıl Hoşunuza Giderse ve Hamlet oyunları ile açıldı. Oyunların önceki prodüksiyonlarından farkı, rollerin toplumsal cinsiyetlere göre dağıtılmamış olmasıydı. Hamlet oyununda Ophelia karakterini canlandıran Shubbam Saraf, "Benim ve kumpanyamız için

karakterlere insan olarak bakmak ve bunun nasıl hikayelerin yollarını açacağını görmek çok daha verimli oldu.” diyerek rol dağıtımında oyun ve oyuncu kişinin aynı cinsiyette olmamasının sağladığı faydadan söz ediyor.<sup>2</sup> Shakespeare döneminde nasıl kadın karakterler de erkekler tarafından oynanıyorsa, bugün artık tam tersini yapabilecek sanatsal söz hakkına sahibiz. Terry, bu durumu şu şekilde açıklıyor:

*Shakespeare’de karakter açıklamaları yoktur. Kimin neyi oynayabileceği ya da oynaması gerektiği konusunda bir yönlendirme bulunmamaktadır. Oyuncu olarak bizim görevimiz, tüm karmaşıklıkları ve belirsizlikleriyle bir insanın karakterini sunabilmektir. .... Bana göre Shakespeare kendi dönemsel sınırları dahilinde oyunlarını kaleme alıyordu. Artık o kısıtlamalar yok. Yarattığı zamanın ötesinde, destansı, sürekli değişen dünyalar bizim dünyamızla çarpıştığı zaman sonsuz olasılıklar meydana geliyor.*

Bu noktada üçüncü türle karşılaştığımızı söyleyebiliriz. Oyunlar yazıldıkları dönemdeki sahnelenme şekilleriyle sınırlandırılmak zorunda kalmamakla birlikte, artık performans anlamında yeni yeni deneylerin bir parçası haline gelebiliyorlar. Bu bağlamda, nasıl ki empresyonizmden etkilenerek referans noktasını gerçek imajlardan almak yerine duyguların öne çıktığı ekspresyonizm akımına bir geçiş yaşanabiliyorsa, performans tarihinde de ifade edilmek istenen anlam ön plana çıkarılarak, cinsiyet gibi kısıtlayıcı kavramlar bir kenara bırakılabilir.

Akademik literatürde uyarlamaların genellikle örnek inceleme olarak yapılması dolayısıyla bu bölümde süreç olarak uyarlama türlerinin ne olabileceği üzerinde durmak istedim. Bundan yola çıkarak, süreç olarak uyarlamayı, kültürün gerekliliklerine uyarlama, söylemin gerekliliklerine uyarlama ve performansın araştırmaya açık alanlarına dair uyarlamalar olarak üç farklı uyarlama türünden söz ettim. Elbette tiyatronun bir nevi kültürel evrime açık olduğunu ve fakat biyolojik türlerin sınıflandırılması gibi bu türler bunlardır şeklinde sınırlandırılmayacağını da bilincindeyim. Uyarlama, sürekli devinim halinde olunması itibarıyla, gelişmeye açık bir türdür. Tiyatro alanında yeni yeni deha örnekleriyle karşılaşıldıkça ve toplumsal yapı her bir saniye bambaşka yerlere evirildikçe, uyarlama alanında da yeni yeni imkanlar doğabilir ve yeni uyarlamalar yapan yazarlardan, tiyatro insanlarından yola çıkarak bu sınıflandırmayı genişletebiliriz. Tabii bu noktada tezin geri kalanındaki incelemelerle de

---

<sup>2</sup> <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/hamlet-globe-michelle-terry-shakespeare-gender-blind-cross-cast-you-ensemble-deaf-a8350886.html>

paralel gitmesi açısından süreç olarak uyarlamalara dair söyleyeceklerimi sonlandırıyor ve “alımlama” türüne geçmek istiyorum.

İfade araçları arasında yapılan uyarlamaları, uyarlama süreçlerinde bir diğer tür olarak sayabiliriz. Diğer bir deyişle, tiyatro metninden film ve diziye uyarlama, romandan ve hikâyeden sahneye uyarlama gibi süreçler başka bir uyarlama türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür Timothy Corrigan’ın alımlama (reception) olarak tanımladığı yaklaşımla benzerlik gösteriyor. Corrigan alımlamayı, eserin belli bir algı ya da zevke hitap etmesi için aktif bir şekilde adapte edilmesi olarak tanımlıyor (Corrigan 2017, s. 35). Burada yine uyarlamanın bir kazanım olarak karşımıza çıktığını, eserlerin uyarlanarak farklı hedef kitlelerin beğenisine sunulduğunu görüyoruz. Dolayısıyla eserin kendi içindeki süreçtense, romandan sahneye yapılan uyarlamaları esas alırsak, seyircinin algılama süreci daha önemli bir hale geliyor. Hutcheon (2006, s.28) yaratım ve alımlama süreçlerinin materyal, kamusal ve ekonomik olduğu kadar kültürel, kişisel ve aynı zamanda estetik olduğunun da altını çiziyor. Uyarlanan metin, uyarlandığı dönem, uyarlandığı yer analiz edilerek hedef kitlesinin ne olduğu tahmin edilebilir mi? Romandan sahneye yapılan uyarlamalarda eserin ulaşacağı hedef kitlenin genişlemesi hedeflenebilir mi? Tam tersi, daha ayrıcalıklı bir kesime hitap etmesi konusunda neler söyleyebiliriz? Uyarlamanın nasıl yapıldığı ve seyircilere ne şekilde sunulduğu seyirci kitlesini etkileyecektir. Bu seyirci kitlesinin ne kadar geniş bir kitle olduğu da uyarlamanın başarısı açısından son derece önemlidir. Zira her ne kadar romanlar da bir satış kaygısıyla yayınlansalar da tiyatro tekrar tekrar temsil gerçekleştirilen bir yapıda olduğu için seyircisi olduğu müddetçe ayakta kalacaktır. Bu durum romanların bir kez basıldıktan sonra satış yapıldığı takdirde diğer baskılarının da yapılmasına benzer olabilir. Fakat tiyatro ile roman arasındaki fark, romanın ilk basımından sonra zamana yayılmış bir biçimde de satılabileceği, belki de yazımının üstünden yıllar geçtikten sonra –film ya da diziye uyarlanan kitapların satışında artış görülebileceği gibi– popüler hale gelebileceğidir. Oysa seyircisi olmayan bir oyun sahnelemelerine ara verdiğinde, oyun ekibinin arzusu dışında kendiliğinden tekrar sahnelenmeye başlaması pek de mümkün değildir. Dolayısıyla uyarlamaların alımlama biçiminde yapılmaları hali hazırda başarılı olmuş bir eserin gücünden destek alınmasını sağlamakla birlikte, belki de edebiyat dünyasında yeterince popüler olmasa da gücüne inanılan bir metnin sahneye uyarlanarak

bir nevi erişime açılmasına olanak sağlar. Glenn Jellenik (2017, s. 57) uyarlamanın varlığının sanatçının üretimine değil, seyircinin alımlamasına/kabulüne bağlı olduğunu belirtmektedir. Tabii bunu böylesi keskin bir sınırla ayırmak yerine bunun iç içe geçtiğini belirtmek daha doğru olabilir. Uyarlama yapılırken seyircide yaratılacak etki tabii ki düşünülecektir fakat yalnızca seyircinin kesinlikle kabul edeceği çizgide ilerlemek sanatsal özgürlüğü kısıtlayıcı bir hareket olacaktır. Dolayısıyla, alımlama yapılırken seyircinin beklentisi son derece önemli olsa da sanatsal yaratım gereği bu beklentilerin ne derece karşılanacağı sanatçıya kalmıştır.

Popüler bir filmin video oyunu uyarlaması gibi bir uyarlama ürünü, farklı bir kültüre ait bir eserin yeni bir kültüre kavuşturulma süreci, hayal edilebilirlik açısından yeni bir dönemde metnin özünün yeni temsillere gebe olması süreci, performans anlamında yıkılan tabularla farklı sahneleme imkanlarına nail olma süreci ve farklı temsil araçlarıyla belirli bir kitleden bir diğerine anlatılmak istenen aktarım süreci; hepsi birbirinden farklı beklentilerle ortaya çıkmış olabilir. Bu kısımda kısaca ürün olarak uyarlamanın yanı sıra, kültürel, zamansal ve performatif uyarlama süreçlerinin nasıl olabileceğini inceledik. Bu örneklerde incelediklerimize son bir kez göz atacak olursak, Ahmet Vefik Paşa'nın yaptığı uyarlamalar gibi örneklerin kültürel uyarlamalar olduğunu net bir şekilde görebiliyoruz. Fakat kısaca zamansal ve performatif olarak adlandırdığım Brecht'in Don Juan'ı ve Globe Theatre'ın Hamlet'ini göz önünde bulunduracak olursak burada uyarlamaya dair bazı soru işaretleri kafamızda belirebilir. Zira uyarlama olarak irdelediğim bu iki türde hali hazırdaki tiyatro eserlerinin yeni bir dramaturjik çerçevede yeniden yorumlandığını görüyoruz. Öyleyse uyarlamanın dramaturji alanındaki yeni imkanlarla da geliştiğini belirtmemiz gerekir. Jane Barnett, dramaturgların yayınlanmış ya da önceden oynanmış oyunlar üzerinde çalışan prodüksiyon dramaturgları ya da yeni bir işin ortaya çıkması için oyun yazarıyla birlikte çalışan yeni oyun dramaturgları olarak iki gruba ayrılabilceğini belirtmektedir. Uyarlama dramaturjisinin ise tam ikisinin ortasında olduğunu belirtir:

*Adaptasyon dramaturjisi üç adımda özetlenebilir: metnin oluşturulması, bağlamsal araştırma ve seyirci erişimi. Bu adımlar dizgisel ilerlemek zorunda değildir. Aynı anda ya da farklı sıralamalarla da karşımıza çıkabilirler. Seyirci erişimi her iki tip dramaturgun da görevi iken, metin oluşturulması genelde yeni oyun dramaturglarının, bağlamsal araştırma ise prodüksiyon dramaturglarının görevidir. (Barnette, 2015 s. 295)*

Uyarlamanın bir dramaturjisi olmasının yanı sıra, farklı bir dramaturjiyle ortaya çıkan eserlerin bir tür uyarlama olduğunu da belirtebiliriz. Cathy Turner ve Synne K. Behrndt (2008, s. 42), Brecht'in uyarlamaları hakkında şunu söylemektedir:

*Brecht'in uyarlama eserleri nasıl kullandığını irdeleyerek onun dramaturji anlayışını da kavrayabiliriz. Eğer uyarlama dramaturjik analiz gerektiren dramaturji tabanlı bir işse, Brecht için dramaturjinin uyarlama aracılığıyla tanımlandığını söyleyebiliriz.*

Brecht bizzat uyarlama süreçlerinde dramaturgun yapıda ve gerekirse hikâyede radikal değişiklikler yapması gerektiğini, yeni sahneler oluşturması, karakterlerde düzenlemeler yapması ve büyük büyük kısımların atabilmesinin öneminden söz eder. Uyarlamalardaki başarısızlıkların en önemli nedeninin uyarlamayı yapan kişinin açgözlülüğü olduğunu ileri sürer (Brecht, s. 736).

Brecht örneğinde olduğu gibi, Hamlet oyununun da yeni bir dramaturjik bakış açısıyla oynandığını düşünürsek, bu ve bu gibi dramaturjik tercihlerin daha karşımıza pek çok uyarlama türü çıkaracağını söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra, seyircinin uyarlamanın doğasının önemli bir parçası olduğuna değinirken romandan tiyatroya uyarlanan eserlerde olduğu gibi alımlama türünde uyarlamaların olabileceğini de gördük. Tabii alımlama yalnızca romanın ele alınıp tiyatro dönüştürülmesi olmayacaktır. Burada uyarlamanın yapılma şekline göre süreç olarak irdelediğimiz uyarlama türlerinden de izler görülebilir. Bunları tezin ilerleyen kısımlarında inceleyeceğimiz oyunlarda daha net bir şekilde görebileceğiz.

### 2.3 ÇEVİRİ VE UYARLAMA

Çeviri yapma ihtiyacı neye dayanmaktadır? Yazılı çevirilerden önce sözlü çevirilerin de varlığını göz önünde bulundurursak, ticaret ve devlet işlerinde çevirinin oldukça önemli bir işlevi olduğunu belirtebiliriz. Daha sonrasında yazılı materyallerle birlikte, edebiyat, eğitim, din alanında yapılan çeviriler de basılı kaynaklarda yerlerini almışlardır (Astradur Eysteinnsson, ve Weissbort 2006, s.1). Burada görebileceğimiz üzere çevirinin işlevsel bir yönü bulunmaktadır. Çeviri süreci kaynaklara geniş çevrelerce erişilmesine olanak

sağlamaktadır. Uyarlamayı göz önünde bulundurduğumuzda ise, maddi çıkarlar için gerçekleştirilen uyarlamaların materyalist yanını bir kenara bırakırsak, bu uyarlamaların işlevden çok sanatsal bir devinim içinde gerçekleştirildiğini söyleyebiliriz. Önceki kısımda alıntıladığım Atilla Tolun'un makalesinde de Ahmet Vefik Paşa'nın çevirilerini düz, benzetimli ve uyarlamalı olarak gruplandırması vasıtasıyla, çeviri ile uyarlama arasındaki geçişken yapıyı irdelemenin de faydalı olacağını düşünüyorum. Öncelikle kaynak dil ve varış dili aynı olduğu koşulda çeviri süreci doğal olarak ortadan kalkmaktadır. Fakat bu farkı anlayabilmek adına bir dilden başka bir dile çevrilme/uyarlanma olgusundan bahsetmemiz daha uygun olacaktır. Bu tarz bir süreçte şüphesiz çeviri olmadan uyarlamanın yapılması mümkün değildir. Kaynak dilden varış diline çevirinin yapılmasının ardından tasarlanan uyarlama süreci uygulanacaktır. Burada birebir çeviri ile uyarlama arasındaki fark; çevirinin dilsel bir süreç, uyarlamanın ise kültürel bir süreç olmasıdır. Chantal Gagnon (2006, s. 208) uyarlamayı, varış dilindeki hedef kitlenin beklentilerini karşılamak adına çevirmenin kaynak dilinde bulunan sosyokültürel gerçekliği varış dilinin kültürel gerçekliğine uygun bir şekilde dönüştürmesi olarak tanımlar. Peki esasında tiyatrodaki kâğıt üzerindeki yazıların bir bedene kavuşturularak temsil edildiğini düşünürsek tiyatro çevirileri hakkında neler söyleyebiliriz? Diğer bir deyişle, tiyatro çevirisi ile uyarlamanın benzeyen ve ayrışan tarafları nelerdir? Patrice Pavis (1992, s. 131), tiyatro çevirileri ile ilgili göz önünde bulundurulması gereken iki etmen olduğunu belirtiyor:

*I. Tiyatrodaki çeviri, seyircilere aktörlerin bedenleri aracılığıyla iletilir. II. Çeviriyi dilsel anlamda bir metinden diğerine dönüştürme olarak basite indirgeyemeyiz. Daha çok mekân ve zamanda birbirinden ayrılmış heterojen kültürler ve ifadesel durumlarla karşılaşır ve onlar arasında bir iletişim kurulmasını sağlarız.*

Dolayısıyla tiyatro metinlerinin bir yandan sahnelenmek için yazıldıklarını ve çevrildiklerini unutmamak gerekir. Bu noktada da kaçınılmaz bir biçimde işin içine dramaturjiyi dahil etmiş oluruz. David Johnston (1996, s. 66) bu durumu şu şekilde açıklar:

*Sahne için gerçekleştirilen her çeviri süreci aynı zamanda bir dönüşüm sürecidir. Çeviri, kaynak metnin dilsel ve edebi bağlamda sorgulanmasının ilk adımı, uyarlama ise dramaturjik bir süreç, bir olayı/rolü yeniden canlandırma olarak algılanmadığı sürece çeviri ve uyarlama arasındaki farkı tam olarak anlamak mümkün değildir.*

Öyleyse çeviri sürecinin arından uyarlamayla dramaturjinin iç içe bir hal aldığından söz edebiliriz. Pavis (1992, s. 134), bunu bir somutlaştırma süreci olarak ele alır. Kaynak kültürden hedef kültüre yapılan tiyatro çevirisinde sırasıyla metinsel, dramaturjik ve mizansen bazında bir dönüşüm gerçekleşir. Böylelikle uyarlanan ürün elde edilene kadar olan süreçte dramaturjinin de işin içinde olduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç olarak bu kısmın başında da söz ettiğim gibi kaynak ve hedef aynı dilde olmadığı sürece çeviri, uyarlama ve dramaturji birbirini izleyen süreçlerdir. Çeviri gerektirmeyen ana dildeki çalışmalarda ise uyarlama ve dramaturji birbirini izler. Eugenio Barba (1991, s. 68) performans dramaturjisinde neyin “yönetmenin işi” neyin yazarın “yazımı” olduğunu ayırt etmenin her zaman mümkün olmadığını belirtir. Bu ayrımın yalnızca yazılı metni yorumlama peşinde olan tiyatrodaki mümkün olduğunu ifade eder. Bu bakımdan, başlangıçtan hedefe doğru yazar, çevirmen, uyarlayan, dramaturg, sahneleyen kişi ya da kişiler ve hatta seyirciler sahnelenecek eserin süreçlerini şekillendirir. Dolayısıyla çeviri ve uyarlama süreç içinde birbirinden farklı şeyler olsalar da inşa sürecinde bir bütünün parçaları olarak karşımıza çıkarlar.

## **2.4 UYARLAMADA ÖZGÜNLÜK VE ASLINA SADIK OLMA**

Rachel MagShamhráin, Nikolai Preuschoff ve Bernadette Cronin (2020, s. 2) *Adaptation Considered as Collaborative Art* kitabının giriş kısmında uyarlamaların orijinal eserlerden filizlenen tekil ve doğrusal bir dönüşümden ziyade, mekân zaman bağlamında daha büyük ve birbirine bağlı bir süreç ya da ürün olduklarını belirtmektedirler. Öyleyse uyarlamanın tek boyutlu bir süreç olmadığını hatırlarken, bir önceki kısımda da bahsettiğim üzere bu sürece katkı sağlayan kişiler bağlamında da farklı farklı sanatçıların olduğunu söyleyebiliriz. Peki böylesi bir yapıdan söz ederken ortaya çıkan eserin orijinallliği hakkında neler söyleyebiliriz?

Öncelikle uyarlamanın kaynağının belli olması itibarıyla bu sürecin kopyalama ya da çalıntıdan ayrıştığını belirterek başlayabiliriz. Geçmişten günümüze klasik eserlerden modern uyarlamalara, dini eserlerden yola çıkarak yazılmış hikayelere pek çok farklı

uyarlama örneğine rastlayabiliyoruz. 16. yüzyılda William Shakespeare tarafından yazılan Romeo ve Juliet, bundan dört asır sonra 1957 senesinde orijinal bir Broadway prodüksiyonu olan West Side Story'de tekrar can bulmuştu. Romeo ve Juliet'e dayanan West Side Story ilk başta Romeo'nun İtalyan genç bir Katolik, Juliet'in ise Yahudi bir genç kız olacağı şekilde uyarlanacaktı. Fakat o dönemdeki Meksika kökenli Amerikalıların çıkarttıkları isyanlar gazetelerde yer almaya başladıkça bu durum yaratıcı ekibin hayal gücünü ateşledi ve hikâyenin Porto Rikolu bir çete ile beyaz bir çete arasında geçen bir sürtüşmeye evrilmesine ön ayak oldu.<sup>3</sup> Benzer şekilde, dini mitler de günümüzde hâlâ uyarlanabilir olma özelliğini yitirmiş değil. Hristiyanlığın yayılmaya başlama mitinin 21. yüzyıla nasıl uyarlanabileceğini düşünürsek, bunu Ricky Gervais ve Matthew Robinson'ın yazıp yönettiği Invention of Lying (Yalanın İcadı) filmi üzerinden inceleyebiliriz. Yalan söylemek diye bir durumun olmadığı, herkesin ne kadar acı olursa olsun her daim gerçeği söylediği bir dünyada filmin ana karakteri bir gün bir yalan söyler. Yalanın olmadığı bu dünyada bu söylediği yalan tabii ki gerçek olarak kabul edilir. Bunun üzerine yeni bir şey keşfettiğinin farkında olarak bu keşfi ölüm döşeğinde olan ve bu durumdan çok korkan annesinin rahatlaması için de kullanır ve ona ölümden sonra yaşam ile ilgili yalan bir hikâye anlatır.<sup>4</sup> Bu hikâyenin yayılmasıyla birlikte filmin ilerleyen kısımlarında ana karakterin nasıl İsa'ya dönüştüğünü söylemlerinden ve dış görünümünden anlarız. Klasik bir eserden yola çıkarak uyarlanan bu Broadway prodüksiyonu ve dini bir anlatıya dayanarak uyarlanan sinema filminde kopyalama/çalma ile uyarlama arasındaki farkı net bir şekilde görebiliyoruz: yaratıcılık. Platon ve Aristoteles'e göre, sanat eserlerinin yaratımında esas olan prensip mimesistir. Yunanca "imitasyon" anlamına gelen mimesis kopyalama yerine, bir şeyin yeniden temsili manasını taşımaktadır.<sup>5</sup> Buradan yola çıkarak, hali hazırda var olan sanat eserlerinin ya da realitenin –ki Yalanın İcadı filminin dayandığı olay temel bir dini anlatı olduğu için bunun realite ile ilişkisi sorgulanabilir bir temele dayanmaktadır– yaratıcılıkla harmanlanarak yeniden temsil edildiği uyarlama eserlerin de pekâlâ yeni bir sanat eseri olarak orijinal bir yapıda olduğunun tekrar altını çizebiliriz.

---

<sup>3</sup> <https://www.westsidestory.com/1957-broadway>

<sup>4</sup> <https://www.warnerbros.com/movies/invention-lying>

<sup>5</sup> <https://www.britannica.com/art/mimesis>

Peki sergilenen yaratıcılık eserin aslıyla olan bağıını koparabilir mi ya da uyarlama eserler aslına ne kadar sadık olmalıdır? Uyarlama yapma işi aslına sadık olma motivasyonu ile yapılır yoksa yeni bir şeyler yaratma, bir kaynaktan yola çıkarak ona dair kendi sözünü söyleme isteğinden mi doğar? Kamilla Elliott (2020, s. 19) bu konuda aslına sadık olmaktansa estetiğin daha önemli olduğunu ileri sürmektedir:

*Uyarlama yapan kişiler için kaynak metin yapılan uyarlama için estetik bir değer taşıdığı sürece değerlidir. Uyarlamacının asıl amacı kaynak metinden seçim ve eleme yapmaktır ki bu da estetik zevk yargısıyla birlikte kaynağa körü körüne sadık olmamayı gerektirir.*

Eğer ki kaynak metnin aslına sadık kalınması gerekseydi yalnızca bir romanı sahnede okumak kadar bir eylem sınırları içinde hareket edilebilirdi. Daha doğrusu, bu noktada sadakatin sınırlarını da konuşmamız gerekir. Sadakat birebir aynı metne bağlı kalmak değilse, bu kavramın sınırlarını ne kadar genişletebiliriz? Yaratıcılık ve sadakatsizlik bir arada algılanması gereken kavramlar mıdır? Bir metnin aslına ne kadar sadık kalınarak uyarlandığı süreç sonunda çıkan ürünün kalitesini belirler mi?

Aslına sadık olma durumu özellikle felsefede geniş bir yer edinmektedir ve bu durum kimi filozoflarca Tanrı ve insan ilişkisi üzerinden incelenmektedir. Kant Tanrı'nın yaratıcı işlevinin insanlara öz bir yapıya evrilmesinin, insanların kendi etraflarındaki dünyayı yarattığının altını çizer. Bu da kişinin bir şahsiyet inşa etmesi ile ilişkilendirilerek burada kişinin aslına sadık bir özgünlükle hareket etmesinden söz edilir. Tanrı'nın ölümü ile insanlar kendi kişiliklerini inşa ettikleri tanrısal bir rol üstlenirler. Aslına sadık olma durumu da yaratıcılık ve kendiliğindenlikle, neyin yaratıldığından çok nasıl yaratıldığı ile ilişkilendirilir (Golomb 1995, ss. 17-18). Öyleyse burada uyarlamaların ürün çıktısı olarak değerinden çok, sürecin daha önemli olduğunu söyleyebiliriz. Nihayetinde uyarlamayı yapan kişiler tanrısal bir tavırla bir yaratım sürecine girerler ve yaratım süreçleri de tamamen kendi özleri ile ilişkilidir. Kendilerinden bir şeyler çıkarırken yaratılan ürünü eleştirmek yalnızca bizim estetik zevklerimizle ya da ürüne dair beklentilerimizle ilişkilidir. İster bir metni uyarlayan kişiler isterse bu uyarlamanın eriştiği kişiler olarak, herkesin kendinin Tanrı'sı olduğunu, hayatta gün içinde tekrar tekrar farklı yaratımlarda bulunarak yaşamını sürdürdüğünü varsayarsak ve bu yaratımların da bu çember içinde yaratıcılığa dair eleştirel bir düşünce mekanizması meydana getirdiğini düşünürsek aslına sadık olma ya da özgünlük tartışmalarının gerekliliğini irdelememiz gerekebilir. Kamilla

Elliot, yukarıda da belirttiğim gibi, uyarlama yapan kişinin temel görevinin kaynak metinden neyi seçip neyi eleyeceğine karar vermesi olduğunu ve bunun da estetik zevk ve yargı gerektirdiğini söylerken, bunun aynı zamanda kaynağa sadık kalmadan yapılabilecek bir şey olduğunu belirtmektedir. Estetik açıdan iyi bir uyarlama yapabilmek adına kaynağa ne zaman ihanet edilebileceğinin bilinmesi gerektiğini söylemektedir. (2020, ss. 18-19). Bu bağlamda gerek romandan sahneye uyarlamada olduğu gibi türler arası, gerekse farklı farklı dramaturjik müdahalelerle farklı eserlerin uyarlamasında önemli olanın yaratıcılık olduğunu, sanatsal yaratıya aslına sadık olma gibi bir kural çerçevesinden bakılamayacağını söyleyebiliriz.

## **2.5 ROMANDAN SAHNEYE UYARLAMA VE TEK KİŞİLİK PERFORMANS**

Bu tezde son kısımda yapacağım uyarlama denemesi öncesi Babamı Kim Öldürdü ve Tehlikeli Oyunlar romanlarının sahne uyarlamalarını inceleyeceğim. Bu bağlamda ayrı ayrı incelemelere geçmeden romandan sahneye uyarlamalar üzerine ayrıca kısa bir söylemde bulunabiliriz. Bu tarz uyarlamalarda önceki bölümlerde bahsettiğimiz uyarlama türlerinden ikisini görebiliriz. İlk olarak okunmak için yazılmış bir romanın sahnede oynanmak üzere uyarlanması bir alımlama durumu olduğunu gösterir. İncelenecek iki örnek de ulusal ve uluslararası düzeyde başarısını kanıtlamış iki roman olarak karşımıza çıkıyor. Yapısal olarak Babamı Kim Öldürdü romanının otobiyografi olarak yazılması, Tehlikeli Oyunlar romanının ise birinci ağızdan anlatıma geniş yer verir yapısı bu eserlerin sahneye uyarlanması konusunda belki de bir kolaylık sağlayabilir. İki oyun da tek kişilik performans olarak sahneye aktarıldı. Dolayısıyla oyuncuların bir nevi meddah edasıyla yaşamlarından kesitleri anlattıkları bu iki oyunda dilin dönüşümünden çok dramaturjik faktörlerin bir dönüşüm meydana getirdiğini söyleyebiliriz.

Meddahı dramatik hikâye anlatıcısı olarak da adlandıran Metin And (2018, s. 35) şu tanıımı yapar: “Meddah bir anlatı türü olmakla ötekilerden ayrılırsa da anlatı bölümünün aralarında söyleşmeli, taklitli, ses değiştirerek kişiselleştirmeli kesimler yerleştirildiği için kolaylıkla dramatik türden sayılır.” Bu bağlamda bu tezde incelenecek her iki oyunda da bu söyleşmeli ve ses değiştirerek kişiselleştirmeli kesimler bulunuyor. Tabii sopa ve mendil gibi meddahlar tarafından kullanılan aksesuarlar artık çok daha geniş dekor

imkanlarıyla uyarlamamanın dramaturjisine göre çeşitlilik kazanabiliyor. Özdemir Nutku (2017, s. 237) meddahın sürekli seyircinin sıkılıp sıkılmadığını kontrol ettiğini ve bir gevşeme halinde seyircilerin dikkatini çekmek için fıkra anlatmak gibi farklı yöntemlere başvurduğunu belirtir. İnceleyeceğim tek kişilik oyunlarda dekor ve seyirci ile oyuncu arasındaki ilişkiyi ele aldığımızda bu oyunların birer meddah gösterisi olduğuna dair bir iddiam kesinlikle olmasa da yalnızca bazı paralellikler olabileceğine dikkat çekmek istedim. Bu oyunlarda seyircinin seyir halinde nasıl tavır takındığına bağlı bir yapı söz konusu olmamakla birlikte, oyun metnine sadık kalınarak sahnelemeler gerçekleşmektedir.

Romanların sahneye uyarlanmaları için nasıl bir dönüşüm gerektiğine dönecek olursak, bunların yazımı gereği düz yazı olmasından dolayı bu yazının karakterlerin ağzından çıkacak şekilde yorumlanması ve eylem düzlemine oturtulması gerekir. Babamı Kim Öldürdü otobiyografik bir roman olması itibarıyla romandaki metin doğrudan eylem düzlemine aktarılmaya müsait görünüyor. Tehlikeli Oyunlar romanında ise birden fazla karakter bulunuyor. Buna karşın genel olarak romanın baş kahramanı diğer kişileri bir iç sesmişçesine anlattığı ve çoğu zaman bunları taklit ettiği için yine bazı kısımlar doğrudan eylem düzlemine aktarılabilir halde karşımıza çıkıyor. Bu ikinci romanda önemli olan diğer karakterlerin nasıl yansıtılacağı oluyor. İlkinde tek kişinin anlatımı yine tek kişilik bir performans tercihi doğurmuşken, ikinci romanda da farklı karakterlerin tek bir kişide vücut bulduğu tek kişilik bir performans tercih ediliyor. Burada da yine meddahta da gördüğümüz taklide dayalı anlatımdan yararlanılabiliyor.

Bu taklitler harici iki oyunda da karakterlerin kendi kendilerine ve diğer karakterlere konuşur bir hali, Babamı Kim Öldürdü oyununda ise kimi zaman seyircilere konuşulan kısımlar görülüyor. Oğuz Arıcı (2020, s. 212), Patrice Pavis ve Edward Quinn'in tanımlamalarını karşılaştırarak monolojik yapı hakkında şunu ifade ediyor:

*Sahnede yalnız olup olmamak, muhatabın kim olduğu ve konuşmanın içeriğinin ne olduğu tanımda önem kazanmaya başlıyor. Konuşan sahnede yalnızsa buna solilog deniyor; söz konusu solilog, soyut (aşk, tanrı, öfke vs. gibi) bir kavrama, bir nesneye ya da sahnede olmayan bir başka karaktere yönelmişse ismi Apostrof oluyor.*

Bu açıdan, iki oyunun monolojik yapı bağlamında benzeşen ve ayrışan tarafları olduğunu söyleyebiliriz. Babamı Kim Öldürdü sahnede var olmayan baba karakterine yönelik bir monologun yanı sıra, seyirciye yönelik bazı söylemler de içeriyor. Seyirci kimi monologlar aracılığıyla oyunu izlerken bazı sosyolojik tanımlar, güncel politik olaylara dair bilgiler ediniyor. Tehlikeli Oyunlar oyununda ise yine sahnede olmayan karakterlere yönelik monologlar yer almakla birlikte, karakterin çoğu zaman kendi kendine konuştuğunu ve dolayısıyla solilog benzeri bir yapı sergilendiğini görüyoruz. Bunlar da oyunlarda yapılan eylemleri etkileyebiliyor. Tehlikeli Oyunlar'da oyun kişisi ve dekor arasındaki ilişkide bu iki öge arasında enerji akışının içsel bir yapı gösterdiğini söyleyebiliriz. Diğer bir deyişle, oyun kişisi dekorla bağ kurarken yine kendiyle, kendi oluşturduğu hayal dünyasında bir ilişki kuruyor gibi görünüyor. Diğer karakterlerle iletişimde dahi dekor ve kendini kapsayan alana hapsolmuş bir hissiyat veriyor. Babamı Kim Öldürdü oyununda ise daha dışa dönük bir enerjiyle karşılaşırız. Oyun sosyolojik bir yaklaşımla bir yandan da hatırlatma ve belleğe işleme üzerine bir eylem teşkil ettiği için oyun kişisi ve dekor arasında kurulan ilişki “göstermek” üzerine ilerliyor. Yani dekorun göstermecisi yanı seyirciyi de dahil eden, seyirciyi aktif bir şekilde anlamaya, algılamaya davet eden bir atmosfer sunuyor. Bunları oyunların incelemeleriyle birlikte daha net anlayabileceğiz.

Dekor, oyun kişisi ve kurulan ilişkiler bağlamında yapabileceğimiz değerlendirmeler uyarılama sürecini anlamamıza da imkân tanıyor. Bu iki oyun romandan sahneye alımlama olmasının yanı sıra ayrı ayrı dramaturjik değerlendirmelerden geçerek sahneye uyarlanıyor. Dil anlamındaki yapılarının nasıl bir dönüşüm gerektirdiğinden yukarıda kısaca bahsetmiştim. Buna ek olarak, Kamilla Elliot'ın da sıklıkla dile getirdiği ve uyarılama türleri kısmında ele aldığım gibi kaynak metinden seçme ve eksiltme olarak nasıl tercihlere gidildiğine, dekorun dramaturjiye ya da dramaturjinin dekora katkısına sıradaki incelemelerde detaylıca yer vereceğim.

### 3. BABAMI KİM ÖLDÜRDÜ

#### 3.1 ÉDOUARD LOUIS ve BABAMI KİM ÖLDÜRDÜ ROMANI

Gerçek adı Eddy Bellegueule olan Édouard Louis 1992 doğumlu Fransız bir yazardır. Devlet yardımı ve işçi maaşı ile geçinen fakir bir ailede doğan Louis, felsefe ve sosyoloji eğitimi alarak ailesindeki ilk üniversite mezunu kişi olmuştur. İlk kitabı “En finir avec Eddy Bellegueule” (Eddy’nin Sonu) Fransa’da çok satanlar arasına girmiş ve yirmiden fazla dile çevrilmiştir. Mayıs 2017’de serbest kürsüye yazdığı “Babamın Le Pen’e Oy Verme Nedeni” adlı mektup The New York Times’ın baş sayfasında yer almıştır. Pierre Bourdieu, William Faulkner, Didier Eribon, James Baldwin, Simone de Beauvoir gibi sosyal bilimci ve yazarlardan etkilenmiştir. İkinci romanı Histoire de la Violence (Şiddetin Tarihi) 2016’da, son romanı Qui A Tue Mon Père (Babamı Kim Öldürdü) ise 2018 senesinde yayınlanmıştır. Babamı Kim Öldürdü otobiyografik bir roman olmakla birlikte, Édouard Louis’in babasına yazdığı uzun bir mektup olarak nitelendirilmektedir.<sup>6</sup> Kerry Hudson ile söyleşisinde Louis, Babamı Kim Öldürdü kitabını yazmayı beklemediğini belirtiyor. 14-15 yaşlarında evden ayrıldıktan sonra yaşam ve düşünce tarzları, vücut dilleri, günlük uğraşlarının çok farklılaştığını belirterek; babasının bir çöpçü olduğunu kendinin ise Paris’te eşcinsel bir hayat sürdüğünü ekliyor. Kitapları yayınlanmaya başladıktan sonra babasının onunla görüşmek istemesini şaşkınlıkla karşılıyor. Bu şaşkınlığın nedeninin babasının o küçükken eşcinsellerin öldürülmesi hatta toplama kamplarına gönderilmesi gerektiğini düşünmesi olarak açıklıyor.

Louis, günümüzdeki kitapların sınıf meselesini sanki 1950’lerdeymişiz gibi ele aldığını düşünüyor. “Sanki bir tarihimiz yokmuş gibi davranıyorlar. LGBT hareketi, feminist hareket, ırkçılık karşıtı hareket olmamış gibi davranılıyor. Bu hareketler bizim sınıflar üzerine tekrar düşünebilmemiz için bir fırsat. Bu kitapta sınıf meselesi ve babam hakkında konuşabilmek için çağdaş bir dil yaratmaya gayret ettim.” diye devam ediyor. Bir gün Nobel Ödülleri’ni izlerken neden sahte kahramanlar, sahte acıları üzerine yazıldığına aklı takılıyor. “Gerçek acılarımız var zaten. Neden kimse bizim hakkımızda yazmıyor?”

---

<sup>6</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Édouard\\_Louis](https://en.wikipedia.org/wiki/Édouard_Louis)

Birinin annem ya da babam hakkında yazmasını istedim.” diyen Louis, aciliyet hissiyatı ile kurmaca yazamadığını, estetik ve politik bir hareket olarak kitabını kaleme aldığını belirtiyor.<sup>7</sup>

### 3.2 BABAMI KİM ÖLDÜRDÜ ROMANININ ÖZETİ

Babamı Kim Öldürdü romanı otobiyografik bir roman olmakla birlikte Édouard Louis’in ağzından, birinci ağızdan anlatılıyor. Anılara yer verilen kısımlarda bazı zamanlar tırnak işareti içinde ya da italik olarak diğer kişilerin konuşmalarına yer verilebiliyor. Roman genel olarak bilinç akışına göre yazılmışa benziyor. Zira bir önceki kısımda da bahsettiğim üzere yazarı kendi acıları üzerine yazmaya iten aydınlanma ile birlikte estetik ve politik kaygılar kendini gösteriyor. Yazar politik gelişmeler sonucu babasının maruz kaldığı zorlukları sosyolojik açıdan açıklamalarla desteklerken bir yandan da babasıyla olan anılarına değiniyor. Kimi zaman akademisyenlerden alıntılar da yapıyor. Bunun dışında anlattığı anılara başlamadan önce, anının yaşandığı yılı vererek sıradaki kısma giriş yapıyor. Fakat bu yıllar kronolojik sırayla verilmek yerine, rastgele yıllar olarak karşımıza çıkıyor. Bu rastgele zamansal yapıya rağmen paylaşılan anılarda babanın maskülen yapısı, çocuğun eşcinsel olduğundan ötürü yaşadığı zorluklar, babanın işçi sınıfından olmasından dolayı hayatının belli bir yapıya mahkûm edilmesi net bir şekilde anlaşılıyor ve kitabın ilerleyen kısımlarına doğru en güncel politik gelişmeler aktarılmaya başlanıyor. Kitabın sonunda ise kitabın yazıldığı dönemlerde baba ile oğul arasındaki ilişkinin ne noktaya geldiğini görüyoruz. Bu gerçekçi yapı dolayısıyla hayatın kendi gibi çoğu rengi barındırsa da bir nevi sistem eleştirisi niyeti de olduğundan ötürü romanın görece sitemkâr bir havası olduğunu söyleyebiliriz.

Roman giriş kısmında bir öneri ile başlıyor. Tiyatro için yazılmış bir metin olsaydı, bunun nasıl sahnelenebileceğine dair birtakım ipuçları veriyor. Bu ipuçları bir zorunluluktan ziyade, öneri olarak karşımıza çıkıyor:

*Bir baba ve oğul bomboş bir alanda birbirlerinden birkaç metre ötede duruyorlar. Bu alan bir buğday tarlası, terk edilmiş bir fabrika, okulun spor salonunun lamine zemini*

<sup>7</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=6JeNRF7EwGI&ab\\_channel=LondonReviewBookshop](https://www.youtube.com/watch?v=6JeNRF7EwGI&ab_channel=LondonReviewBookshop)

*olabilir. Belki kar yağıyordur. Belki karın altında tamamen yok olana dek yavaş yavaş gömülürler. Konuşan tek kişi oğuldur. Öncelikle bir kâğıt ya da ekrandan yüksek sesle okur. Babasına konuşmaktadır ama nedenini bilmediğimiz bir şekilde nedense duymuyor gibidir. Yakın dursalar da birbirlerine ulaşamazlar. Bazen birbirlerine dokunur, fiziksel temas kurarlar ama bu anlarda bile ayırırlar. Oğul, yalnızca oğul konuşur ve bu ikisine de zarar vermektedir: babanın kendi hikayesini anlatmaya izni yoktur, oğul ise hiç almayacağı bir cevabın özlemini çekmektedir.*<sup>8</sup> (Louis 2018, s. 1)

Ardından roman Ruth Gilmore'un ırkçılık tanımıyla açılır: "İrkçiliğin onun için ne anlam ifade ettiği sorulduğunda Amerikalı araştırmacı Ruth Gilmore ırkçılığın belirli grupların erken ölüme maruz bırakılması olduğunu belirtmiştir." (s. 3) Louis, bu erken ölüme maruz bırakılmanın yalnız ırkçılıkla ilgili olmadığını ekleyerek; erkek olmanın ayrıcalıklı yapısı, homoseksüel ya da trans bireylere karşı duyulan nefret ve sınıf mücadelesi içerisinde her türlü sosyal ve politik baskının varlığı gibi durumlardan etkilenen grupların da erken ölüme maruz bırakıldığının altını çiziyor. Politikanın insanları ayıran yapısının belirtiyor ve sonrasında kendi hikayesini anlatmaya başlıyor.

Baba Fransa'nın kuzeyinde denize yakın bir yerde yaşayan fakat denize hiç gitmeyen bir kişi olarak karşımıza çıkıyor. Baba ve oğul birbiriyle uzun zamandır görüşmüyor. Babanın artık yürüyemediğini, nefes almak ve yaşamak için bir makineye ihtiyaç duyduğunu öğreniyoruz. Baba normalde sağlıklıyken yaptığı hatalar için hiçbir zaman özür dilememiş olmasına rağmen, bu hale düştükten sonra artık hatalarından ötürü özür dileme alışkanlığı kazanıyor: "Banyoya gitmek için kalktığında yalnızca on metre kadar yürümene rağmen nefesin kesildi. Kendi gözlerimle gördüm, oturup nefesini düzenlemen gerekti. Özür diledin. Özür dilemek senin için yeni bir şey, bu özörlere alışmam gerekecek." (s. 5) Daha 50'li yaşlarında olmasına rağmen risk almadan işe dahi gidemiyor ve yazarın erken ölüme mahkûm edilmiş olarak sınıflandırdığı kişilerden biri olduğunu anlıyoruz.

Babayı tanımaya başladığımız bu kısmın arkasından kronolojik bir sırayla gitmese de farklı yıllarda yaşanmış olayları okumaya başlıyoruz. 2002 senesinde çocuk, odasında sessiz sessiz dans ederken annesine yakalanıyor ve annesi onun dans ederken aynı babasına benzediğini iletiyor. Baba ise sonrasında bunu inkâr ediyor fakat ilerleyen bir

---

<sup>8</sup> Bu özet kısmındaki alıntılar aksi belirtilmedikçe Édouard Louis'nin *Babamı Kim Öldürdü* kitabından yapılmıştır.

zamanda çocuk babasının ponpon kız gibi giyinmiş bir fotoğrafını buluyor. Bu noktada, babanın geçmişte şu anki maskülenliğine ters düşen olayları reddettiğini de görüyoruz. Babaya göre bir adamın hiçbir zaman kız gibi davranmaması gerekiyor.

2001 senesinin kışında eve akşam yemeği için misafirler geliyor. Üç erkek çocukla birlikte oğul bir gösteri hazırlamaya karar veriyor ve bir saat boyunca bir koreografi üzerine çalışıyorlar. Oğul Aqua'nın Barbie Girl şarkısını söylüyor ve diğer çocuklar da onun grubu gibi ona eşlik ediyorlar. Herkes gösteriyi izlemesine rağmen baba kafasını başka yöne çeviriyor ve oğul ısrarla “Baba, bak!” diye bağırarak onun dikkatini çekmeye çalışıyor. Bu gösteri kısmı romanın içinde ara ara sürekli tekrar hatırlatılıyor ve parça parça tüm gösterinin akışı anlatılsa da her seferinde çocuğun kendini babaya göstermeye çalıştığının altı çiziliyor.

Gösteriden bahsedilirken kısa bir notla babanın, kendi babasıyla olan ilişkisiyle ilgili ilk detayla karşılaşyoruz. Dedenin babayı beş yaşındayken terk ettiği, içkici olduğu, fabrika işçisi olarak hayatını sürdürdüğünü öğreniyoruz. Babanın altı yedi kardeşi bulunuyor ve annesi ev hanımlığı yapıyor. Baba kırk yaşındayken dede ölüyor ve baba bunun şerefine kadeh kaldırıp şarkılar söylüyor:

*Babanın öldüğünü öğrendiğin gün tüm aile tesadüfen mutfaktaydı. Kırkinci yaş gününle aynı gün ya da aynı haftaydı. Yine televizyon izliyorduk ve sen herkesin duyabileceği şekilde ‘Buna kadeh kaldırmalıyız.’ dedin. Şimdi yine düşününce öyle yüksek sesle söyledin ki ses tonunda garip bir şey, yapay bir şeyler, sanki bu lafın üzerine aylardır çalışıyormuşsun gibi bir hal vardı. Arabayı alıp pastis almaya gittin. Tüm gece parti yapıp gülüp şarkılar söyledin. (s. 15)*

1998 senesinde yeni yıl için alınmış hediyeler beklenirken babanın arabasına başka bir kamyon çarpıyor ve araba paramparça oluyor. Çocuk babasının araba olmadan fabrikaya giderken zorlanacağını düşünerek ağlamaya başlıyor. İlerleyen kısımlarda, geçmişte babanın gençliğini yaşamak istediği için okulu bırakıp girdiği fabrikadan ayrıldığını fakat gençliğini yaşayamayacağını anlayınca tekrar işine geri döndüğünü de görüyoruz.

2004 senesinde çocuk okulda Berlin Duvarı diye bir şey olduğunu ve yıkıldığını öğreniyor. Normalde her zaman babasının evde olmamasını dileyen çocuk, bu kez okuldan dönerken babasının evde olmasını gerçekten çok istiyor. Ona Berlin Duvarı ile

ilgili aklındaki soruları sormak niyetinde olduğunu belirtiyor. Duvarın yıkıldığı dönemde yaşamasına rağmen baba bu konuyla ilgili yüzeysel yanıtlar verebiliyor ve sonrasında da çocuğa sinirleniyor. Çocuk bu sinirlenmenin nedenini kendisinin bunu okulda öğrenmesi fakat babanın okulu bıraktığı için kendi çevresi dışındaki olaylarla ilgili yeterli bilgi sahibi olmaması olarak gösteriyor.

1999 senesinde çocuk doğum gününde Titanik filminin kasetini istiyor. Baba filmin kızlar için olduğunu söylemesine rağmen sonrasında oğluna içinde kaset, kitap ve maket bir geminin de bulunduğu özel bir hediye alıyor. Bunun üstüne çocuk babasından Aqua'nın Barbie Girl şarkısını söylediği akşam için özür diliyor. Baba da bunun önemli olmadığını iletiyor.

Çocuk doğuştan bir rahatsızlığı olan ve bazı zamanlar krizler geçiren kuzeniyle aynı okul otobüsünü kullanıyor. Kuzen bir gün kriz geçirerek hiç durmadan gülmeye başlıyor ve bu durum şoförü son derece sinirlendiriyor. Şoför tam kuzene saldıracakken çocuk şoföre engelli birine vuramayacağını söylüyor ve bunun üzerine tokadı kendi yiyor. Baba da bunun intikamını almak için daha sonrasında gelip şoförün boğazına yapıyor. İlk başlarda otobüsteki çocuklar bundan etkilenmiş görünseler de daha sonrasında herhangi bir durum olduğunda çocukla “Babana mı şikâyet edersin?” şeklinde dalga geçiyorlar.

2001 senesinde çocuğun abisinin 11 Eylül saldırılarından etkilenerek savaş çıkacağına dair korkularını dile getirdiğini görüyoruz. Aynı dönemde anne içkici abiye para verirken çocuğa yakalanıyor fakat çocuğa bunu babaya söylemeyeceğine dair söz verdiriyor. Fakat sonrasında anne bir gün çocuğa “Neden böylesin? Herkes arkandan ibne diyor.” dediği için çocuk intikam almak adına annesinin yaptığı şeyi babasına anlatıyor. (s. 53) Sonrasında ise baba ve abi kavga etmeye başlıyorlar ve abi babayı boğarak öldürmeye kalkıyor.

2004 ya da 2005 senesinde çocuk yerde telefon buluyor ve daha sonra polis gelerek bu telefonu çocuğun çaldığını söylüyor. Baba ise çocuğunun çok akıllı olduğunu ve onunla gurur duyduğunu, o telefonu çalmadığını, bulduğunu belirtiyor. Bu noktada öyle davranmasına karşın, ilerleyen kısımlarda baba “Hayat böyle bir şey.” diyerek çocuğunun

oyuncaklarını başkasına veriyor, bir kafede “Keşke başka oğlum olsaydı.” gibi ifadeler kullanıyor ve genel olarak oğlundan desteğini esirgiliyor. (s. 64)

Fabrika işçisi olan babanın iş yerinde bir kaza yaşanıyor ve üstüne ağır bir şey düşüyor. Kazanın ardından baba ilk haftalarını yatakta geçiriyor. Yeniden yürümesinin yıllar süreceği belirtiliyor. Mart 2006’da Fransa hükümeti sindirime yönelik ilaçlar gibi bazı ilaçların artık devlet tarafından karşılanmayacağını ilan ediyor. Baba sürekli yattığı için sindirimi oldukça sorunlu bir hal alıyor ve çocuk babasının bağırsaklarını politikacıların mahvettiğini ifade ediyor. 2007 senesinde Nicolas Sarkozy hükümetten yardım alanların yattıkları yerden kendinden daha fazla para kazandıklarını ima ediyor. İşsizlik fonu ile ilgili değişiklikler yapılıyor. Bu değişimle birlikte vatandaşların çalışmazlarsa sosyal devletin yardımlarından faydalanamayacağı belirtiliyor ve vatandaşlar işe dönmeye zorlanıyor. Sunulan işlerin yarı zamanlı, çoğunlukla şehrin dışında yer alan, yorucu işler olduğunun altı çiziliyor. Babaya ilk önce gidip gelmesi dahi 300 Euro tutan bir iş veriliyor. Daha sonrasında ayda 700 euro karşılığında çöpçülük yapması isteniyor. Bu iş ayakta olmasını gerektiren ve belini bükerek çalışması gereken bir iş olduğu için çocuk politikacıların babasının belini büküğünü ifade ediyor.

Yıllar öncesinde bir kez devletin yaptığı okul yardımı 1000 Euro artırılıyor. Bunun sevinciyle baba çocuklarını alıp sahile götürüyor:

*Çok neşeliydin. Salona geldin ve ‘Sahile gidiyoruz!’ dedin. Altımız da arabaya doluştuk. ... Her şeye sahip olan ailelerin politik bir kararı kutlamak için sahile gittiklerini hiç görmedim. Çünkü politika onlar için neredeyse hiçbir şeyi değiştirmez.*  
(s. 72)

2016 senesinde çalışma bakanlığı, yürürlüğe soktukları kanunla birlikte işçilerin işten kovulmalarını kolaylaştırıyor ve onları daha uzun saatler boyunca çalışmaya zorlanacak koşulların meydana gelmesine ön ayak oluyor. 27 Mayıs 2017’de üstlerinde sendika tişörtü olan iki işçi Emmanuel Macron’a olan kızgınlıklarını dile getiriyorlar. Macron bunun karşılığında işçilere onu korkutamayacaklarını, takım almak için en iyi yolun çalışmak olduğunu belirtiyor. Eylül 2017’de Macron reformlarını engelleyen Fransızların tembel olduklarını öne sürüyor. Ağustos 2017’de maddi anlamda dezavantajlı kesime yapılan yardımlar 5 euro azaltılıyor fakat aynı sene zengin kesime 5

euro miktarında bir vergi indirimi uygulanıyor. Çocuk tüm bu olaylar ışığında babanın vücudunun politik tarihe karşı bir itham olduğunu belirtiyor ve tüm bunlar sonrasında babanın çok değiştiğini ifade ediyor. Baba eskiden Fransa'nın sorununun eşcinseller ve yabancılar olduğunu söylerken artık çocuğunun erkek arkadaşına dair sorular soruyor. Kitaplarını alıyor ve tanıdıklarına veriyor. Hâlâ politikayla ilgilenip ilgilenmediğini sorarken başını politika yüzünden belaya soktuğu zamanlara gönderme yapıyor. En nihayetinde baba çocuğunun siyasi tutumuna ve yaşamına hak vererek “Bizim ihtiyacımız olan şey bir devrim.” diyor.

### **3.3 BABAMI KİM ÖLDÜRDÜ ROMANININ SAHNE UYARLAMASI: MODA SAHNESİ ÖRNEĞİ**

2020 senesinin Eylül ayında sahnelenmeye başlayan Babamı Kim Öldürdü, Ayberk Erkay'ın Fransızca aslından yaptığı çeviri, Kemal Aydoğan'ın rejisiyle sahneleniyor. Müzikleri Dengin Ceyhan, sahne tasarımı Cansu Aslan, görsel tasarımı Fidel Kılıç, ışık tasarımı İrfan Varlı, yönetmen asistanlığı da Cem Burçin Bengisu tarafından yapılan tek kişilik bu otobiyografik oyunda Édouard Louis'e Onur Ünsal tarafından hayat veriliyor.<sup>9</sup> Bir saat kırk dakika süren oyun tek perde olarak sahneleniyor. Moda Sahnesi'nin büyük salonuna girildiğinde seyircileri gergin bir hissiyat yarattığını ifade edebileceğim farklı enstrümantal müzikler karşılıyor. Sahne düzenine baktığımızda sol tarafta bir hasta yatağı, yatağın üzerinde gri bir yastık, yatağın yanında bir serum ve solunum cihazı bulunuyor. Buradan üç metre kadar ileride sağda ise üzerinde çeşitli defter, kalem ve bir masa lambasının bulunduğu çalışma masası, sandalye ve çöp kutusu; bunların arka çaprazında ise gölge kısımda kalan bir elbise askılığı bulunuyor. Elbise askılığında gri, siyah ve kırmızı renkte tişörtler asılı halde duruyor. Sahnenin arkasında ise tavandan yere kadar uzanan farklı boylarda gri, kırmızı, sarı, mavi ve yeşil renklerde dikdörtgen kumaşlar yer alıyor. Bu kumaşlara oyun boyunca farklı farklı görseller yansıtılıyor.

Oyunun girişinde üzerinde Türkçeye çeviren Ayberk Erkay'ın adının da yazdığı Türkçe oyun metni arkaya yansıtılıyor. Onur Ünsal üzerinde siyah tişörtle sahneye ilk girdiğinde dönüp bu metne birkaç saniyeliğine bakıyor. Sonrasında tiyatro metni romana paralel bir

---

<sup>9</sup> <https://www.modasahnesi.com/babami-kim-oldurdu>

şekilde ilerliyor. Oyuncu, olayları tıpkı yazar gibi birinci ağızdan anlatıyor. Yazarın romanında annesinin, babasının ya da diğer dahil olan kişilerin söylediklerini o karakterlerin ağzından aktardığı italik olarak yazdığı bazı kısımlar bulunuyor. Yazarın birebir cümlelerle aktardığı bu kısımlar sahnede taklit edilerek aktarılıyor. Bu tarz bir taklide ilk kez annenin babaya nasıl âşık olduğunu anlattığı anda rastlıyoruz. Oyuncu tırnak işareti içindeki kısımlarda annenin taklidini yapıyor:

*Anneme nasıl tanıştığınızı ve neden sana âşık olduğumu sordum. “Parfümü” dedi. “Parfüm sürerdi ve hani o zamanlar şimdiki gibi de değil. Erkekler eskiden parfüm sürmezlerdi. Ama baban sürerdi. Çok güzel kokardı.”*

Bu taklidin ardından kitaptaki ilk tarihin verildiği kısım geliyor. 2002’de yazarın annesinin onu odasında dans ederken yakaladığı kısım anlatılmaya başlamadan önce Kylie Minogue’un 2003 senesinde çıkan Slow şarkısı çalmaya başlıyor ve Ünsal dans etmeye başlıyor. Akabinde annesine yakalandığını öncelikle irkilme hareketi yaparak ve vücudunu elleriyle saklamaya çalışarak gösteriyor. Sonrasında “O gün annem beni odamda tek başıma dans ederken yakaladı.” şeklinde sözlü olarak da durumu ifade ediyor. Sırada 2001 senesinde yaşanan bir olay anlatılacağı zaman yine ilk önce müzik başlıyor. Aqua grubunun Barbie Girl şarkısı çalmaya başlıyor ve arka tarafta Aqua grubunun görseli beliriyor. Babanın fabrika işçisi olduğuna dair cümleyle birlikte arkadaki görsel tüten fabrika bacaları ile değişiyor. Babanın kendi babasının öldüğü zaman bunu bir içkiyle kutladığı kısım anlatılırken romanda bu içkinin pastis olduğu belirtiliyor. Pastis anason içeren ve rakıyla oldukça benzerlik gösteren bir içki. Oyunda bu içki yerine, babanın gidip rakı aldığı söylenerek metinden ayrıışan bir tercih yapılıyor. Babanın alkolle olan ilişkisi anlatılırken de arkaya içki görseli yansımaya başlıyor. Ardından 1998 senesi anlatılmaya başlıyor. Noel zamanının anlatıldığı bu kısımda arkaya yeni yıl için dekore edilmiş bir yemek masası görseli geliyor ve Jingle Bells çalmaya başlıyor. Sonrasında babanın arabasının kaza sonucu ezildiği kısım anlatılırken arkada kar görseli beliriyor. Babanın kazanın ardından kamyonu kovaladığı sahnede Ünsal, sahne etrafında turlayarak koşmaya başlıyor.

Metinde her Barbie Girl şarkısını söylediği akşama dönüldüğünde, o şarkıyı en son kaldığı yerde ne kadar şiddetli ve yorulmuş bir şekilde söylüyorsa bıraktığı yerden devam ediyor. Babanın okula gitmediğinin belirtildiği kısımda arkada bir ev görseli görünüyor. Müzik ve arka plandaki görsellerin yanı sıra bazı küçük aksiyonlarla kitap ve sahneleme

arasında benzerlikler de kuruluyor. Yazar kitapta sıradaki paragrafların birinde eşcinsel nefreti = yoksulluk yazıyor. Bu kısım geldiğinde Ünsal da sahnede aynı yazıyı defterine not alıyor.

2004 senesine gelindiğinde Ünsal okulda Berlin duvarı diye bir şey olduğunu öğrendiklerini ifade ederken arkaya duvar görseli yansıyor. 1999 senesinde doğum gününde Titanik kasedi istediğini anlatırken Titanik film müziği olan Céline Dion'un My Heart Will Go On şarkısı çalmaya başlıyor ve arkada filmin görseli canlanıyor. Baba kitapta çocuğa bunun yerine uzaktan kumandalı araba ya da süper kahraman kostümü isteyip istemediğini soruyor. Sahnede ise bu Süpermen kostümü isteyip istemediğini sorması şeklinde oynanıyor ve "Süperman - Man!" şeklinde sözlü olarak erkekliğe vurgu yapılıyor.

Babanın fareler ve yarasalardan korktuğu belirtilirken arkada yarasa görseli beliriyor. Ardından tekrar Barbie Girl söylenen akşama dönülüyor. Tik tak sesleri duyulmaya başlıyor. Baba o gece sigara içmek için dışarı çıktığı zaman çocuk da arkasından gidiyor ve babadan Barbie Girl gösterisini yaparkenki davranışlarından dolayı özür diliyor. Bu sahnede sahne ışığı merkezde yuvarlak bir biçimde olacak şekilde değişiyor. Babanın çocuğa "Sorun değil." deyip sarıldığı kısımda çocuk kendine sarılıyor, ışık yavaş yavaş sönüyor ve babanın hasta yatağının üstüne düşen ışık yanıyor. Bu ışık değişiminde Ünsal sahne kenarına giderek siyah tişörtünü çıkarıyor ve yerine gri bir tişört giyiyor. Tik tak sesleri biterken masasına oturuyor.

Babanın genç olmak istediği için fabrikada çalışmayı bıraktığı gençlik dönemi anlatılırken arkada tekrar fabrika bacası görselleri beliriyor. Bu gençlikle ilgili anlatım devam ederken babanın bir akşam onu ve arkadaşını polis kovalıyor sandığı, polisten kaçmaya çalıştığı macerasını anlatıyor. Bu kısımda James Bond filminin film müziği çalmaya başlıyor. Akabinde babanın köy pazarından aldığı tersine dönen saat, çıplak kadın resmi yansıtan lazer gibi saçma aletlerden bahsedilirken arkada çıplak kadın görseli gösteriliyor.

Yazar kitapta arka arkaya gözünün önüne iki farklı görsel geldiğinden söz ediyor. Bunlardan ilki Güneş tutulması zamanından ve bu Güneş tutulması dair anı sahnede anlatılırken arkada Dünya görseli beliriyor. Ardından babanın dalgaların içine arabasını sürdüğü bir anı anlatılırken bu kez de dalga görseli beliriyor. Kuzenin rahatsızlığından dolayı kriz geçirdiği ve şoför kuzenin üstüne saldırdığında çocuğun “Engelli birine vuramazsın!” demesiyle kuzenin yiyeceği tokadı çocuğun yediği kısımda arkada el görseli görülüyor ve gergin bir müzik çalıyor. 2001 senesinde çocuk 11 Eylül olaylarını abisiyle birlikte televizyondan izlediklerini anlatırken arkada ikiz kulelerin resmi beliriyor. Anne ve abinin birlikte sigara içip televizyon izledikleri kısımdaysa görsel sigara görseline dönüyor.

Bu kısımda annenin babadan gizli bir şekilde abiye para verdiğini öğreniyoruz. Çocuğun bunu söylememesi için anne ona söz verdirtse de sonradan anne çocuğa “Neden böylesin? Herkes arkandan ibne diyor.” gibi söylemlerde bulununca çocuk bu sözü bozuyor ve bir gün yemekte durumu babaya ispiyonluyor. Burada gergin bir müzik giriyor. Baba ve abi arasında bir kavga başlıyor. Abinin babayı nasıl duvara yaslayıp dövdüğü anlatılırken Ünsal da duvara vurmaya başlıyor ve o vurdukça arka plana yavaş yavaş kan sıçrama görselleri geliyor. Sonunda tüm arka plan kan görseliyle kaplanıyor ve sahneye kırmızı bir ışık hâkim oluyor. Gerginlik hissi veren müzik çok yükseliyor. Ünsal ardından duvardan uzaklaşarak karşıya geçiyor ve kan sıçramış arka planı seyrediyor. “Seni öldürecek kişi olmayı başaramadım.” demesiyle hüznün hissi canlandıran bir müzik duyulmaya başlıyor. Burada yine arka tarafa gidip tişörtünü değiştiriyor ve kırmızı bir tişört giyiyor. Bu seferki tişört diğerleri gibi Polo yaka değil, yuvarlak yaka.

2004 senesinde bir arkadaşıyla sokakta telefon bulduğu anı anlatırken arkada cep telefonu görseli beliriyor. Sonraki görsel de babasının eskiden Sylvie adında bir kadınla birlikte olduğu ve kolunda onun adının yazılı olduğu bir dövmesi olduğunu anlatırken gelen üstünde Sylvie yazan bir kol görseli oluyor. Hemen ardından babanın arabada en çok dinlediği Céline Dion CD’si anlatılırken üstünde Céline yazan bir CD görseli canlanıyor. Ünsal, My Heart Will Go On şarkısını baba ve oğul birlikte söylemiş gibi ağzını oynatarak taklit ediyor. Arabada babasıyla birlikte gidiyor gibi yaparak, bir babasının koltuğuna bir kendi koltuğuna oturarak şarkının bir kısmını söylüyor. Babasının en

sevdiği oyuncacı olan Docteur Maboul'u (Süper Doktor) başkasına verdiği anıyı anlatırken arkada oyuncağın görseli beliriyor. Tüm oyunun etrafında döndüğü esas konu olan babanın rahatsızlığı söz konusu olduğunda, babanın bu duruma gelmesinin nedeninin çalıştığı fabrika olmasından ötürü arkada yine baca görseli görünmeye başlıyor.

Babanın geçirdiği kaza sonrası daha da kötüleşmesinin suçlusu politikacılar olarak gösterilirken bu kişilerin uyguladığı yaptırımlar ilk başlarda Ünsal'ın babasının yatağı üstüne yatıp televizyonun sesini açıyor gibi yapmasıyla bir televizyon haberiymiş gibi yansıtılıyor. Yapılan yaptırım ve politik olaylar aktarılırken bunları yapan politikacıların fotoğrafları gösteriliyor. Yapılan okula dönüş yardımlarının 1000 Euro artırılmasının ve bunun üzerine babanın çocukları alıp sahile gitmesinin anlatıldığı kısımda arkada bir ağaç görseli beliriyor.

Emmanuel Macron ve sendika işçileri arasında geçen olaya gelindiğindeyse arkada üstünde “Haklıyız, kazanacağız.” yazan bir sendika tişörtü görünüyor. Ünsal bu olaylarla ilgili endişesini dile getirip dünyanın karanlıkta döndüğünü söylerken görüntü dünya görseline dönüşüyor. Son olarak bu anlatılan gerçek olaylardan 5 Euro'luk kesintinin anlatıldığı kısımda arkada 5 Euro görseli görüyoruz.

Tüm bu olaylardan sonra babanın değiştiği anlatılıyor ve arkada da renkli güneş görselleri beliriyor. Müzik ise oyunun başında çalan müzikle aynı oluyor. Oyunda babayla ilgili anlatılan kısımların “Uzun bir aradan sonra...” şeklinde başlayan cümleyle babayı ziyaretle açılması gibi oyun aynı cümleyle son kısma bağlanıyor. Uzun bir aradan sonra baba çocuğa hâlâ siyasetle ilgilenip ilgilenmediğini soruyor. Buradan sonra babanın nasıl değiştiği anlatılırken kitapta anlatılan “Sevdiğim adamın kim olduğunu sordun. Kitaplarımı aldın.” kısmına değinilmediğini görüyoruz. Aynı şekilde kitabın ortalarında bir kısımda yazar babasının sorunlarının çalıştığı fabrikada başladığını dile getirirken bundan “Bunu ilk romanım Eddy'nin Sonu'nda anlatmıştım diye bahsediyor. Oyunda bu kısma da aynı şekilde yer verilmiyor. Dolayısıyla Édouard Louis'in yazar kimliğine oyunda kitaba kıyasla daha az değinilmiş oluyor. Oyun kitabın son cümlesine paralel olarak babanın “İhtiyacımız olan şey devrim.” cümlesiyle bitiyor.

Bu kısımda görebileceğimiz üzere, oyunda genel olarak ışık, müzik kullanımı ve arkaya yansıtılan görseller üzerinden materyal bir yapılanmadan söz edebiliriz. Bu görsellerin kullanımı bir sonraki kısımda materyal kültür üzerinden değerlendirilecektir. Hareket düzeni ve oyunculuk anlamında ise kimi zaman politik içerikli bir ders veren öğretmen havasında bir anlatımın olduğunu, diğer zamanlarda ise bilinç akışı çocukluk anılarını anlatan ve bunları sosyolojik, politik ve cinsiyetçi baskı düzeni altında bu anılarını neden sonuç ilişkisine bağlayan, adeta bir terapi seansındaymış gibi konuşan bir oyuncu görüyoruz. Bu anlatım tarzını bir sonraki kısımda oyunu sosyolojik açıdan ele alırken irdedeleyeceğiz.

### **3.4 BABAMI KİM ÖLDÜRDÜ OYUNU SAHNELEMESİNİN TEORİK İNCELEMESİ**

Bir eseri uyarlamanın ardında yatan motivasyonlar nelerdir? Kitaptan sinemaya, tiyatroya, sinemadan oyuna gibi uyarlamanın hangi ikili arasında yapıldığı bu motivasyonlar hakkında farklı çıkarımlarda bulunmamızı sağlayacaktır. Hutcheon, ekonomik açıdan bakacak olursak uyarlamaları hazır seyircilerin olacağı garanti bir tercih olarak görebileceğimizi belirtir (2006, s. 84). Hali hazırda başarılı olmuş bir eserin sinema ya da tiyatro uyarlamasının da seyirci çekeceği tahmin edilmektedir. Bunun yanı sıra, uyarlamalara dair bazı hukuki kısıtlamalar da bulunmaktadır. Uyarlamaların kültürel ve fikri mülkiyet hakları göz önünde tutularak gerçekleştirilmesi ve bu süreçte gerekli izinlerin alınması gerekir. Bu tarz materyal motivasyonların yanı sıra, Hutcheon bir uyarlamanın yapılması ardında kişisel motivasyonların da olduğundan, uyarlamayı yapan kişinin eseriyle birlikte bir pozisyon aldığından söz eder (2006, s. 92). Bu bağlamda Babamı Kim Öldürdü oyununun yönetmeni Kemal Aydoğan'la yaptığım röportajda ilk konuştuğumuz konu neden bu otobiyografik romanı uyarlamayı tercih ettikleri oldu ve Aydoğan'ın yanıtı şu şekildeydi:

*Dünyaya doğru bir perspektiften bakıyor. Oyunun en doğru yaptığı şey açıklama olmaması, yazar kendini önümüze seriyor. Bunu duygusal bir yerden yapmıyor. Bunun yerine sıkıntılı süreçleri anılarından anlıyoruz ve fakat bunları hem felsefenin hem de sosyolojinin süzgeciyle anlatmaya çalışıyor. Erkek egemenlik, ırkçılık gibi günümüzün belası kavramları önümüze koyuyor ve bunlardan nasıl kurtulabileceğimizi sunuyor. Bunu aslında hepimiz yaşıyoruz fakat bunlarla nasıl*

*başa çıkacağımızı bilmiyoruz. Yazar duyguların onda travma yaratmasının önüne bilgiyle geçmesiyle bize bir yöntem öneriyor. Sosyal bilimleri yardıma çağırıyor. Yazar hem çok kuvvetli bir dert sahibi hem de bunu çok iyi anlatmış. Oyun aynı zamanda yeni bir sosyal bilimler bakışı da sunuyor.*

Burada Huctheon'ın bahsettiği kişisel motivasyonu çok net bir şekilde görebiliyoruz. Roman, Aydoğan'ın da söz ettiği üzere erkek egemenlik, ırkçılık, homofobi, transfobi gibi kavramları ele alıyor. Bunlarla başa çıkma yöntemi olarak yazar da şunu belirtiyor: “Şiddet üzerine yazmak istiyorum. Şiddet üzerine ne kadar konuşursanız şiddeti o kadar feshedersiniz.” Yazar aynı zamanda “Babamı kim öldürdü?” başlığının bir soru değil, beyan olduğunu da belirtiyor.<sup>10</sup> Bu noktada bu sahne uyarlamasının da yazarın beyanını yansıtmayı başardığını söyleyebiliriz. Tabii bu uyarlamayla birlikte devreye çeviri ve dramaturji süreçleri de giriyor. Aydoğan bu konuda, uyarlama yapmaya gerek olmadığını; bu süreçte oyunun potansiyellerini, mekân ve ilişkiyi keşfetmelerinin gerektiğinden söz ediyor. Bu bağlamda da çerçeveyi şöyle kuruyorlar:

*Önce çekilmiş bir acıyı sahneye getirirken kara bir oyun atmosferi ile başladık. Sonra oyunun kudretini, onaran yapısını keşfettik. Sevinçli anları da fark etmek gerekiyordu. Geçmiş hatırlamak tümüyle kötümser bir şey değil. Yazarın aklını travmalardan kurtarmayı düşündük. Konuştukça travmalarından kurtulan bir yazarın oyunu olduğunu düşündük. Geçmiş yapılandırmamız bugünü kurar. Oyun bize bugün neden mücadele etmemiz gerektiğini söyledi.*

Kitapla oyun metni hemen hemen paralel ilerliyor. Fakat kitapta yazar babasının fabrikayla olan ilişkisinden, sağlık durumundan söz ederken “Buna Eddy'nin sonu kitabımda değinmiştim.” şeklinde bir cümle kuruyor. (s. 66) Bu kısmı oyunda görmememizin nedenini Aydoğan “Eddy'nin Sonu kitabı Türkçede yok. Yazar atıf yaptığı için Türkçede olmayan bir kitapla seyircinin kafasını karıştırmak istemedik.” şeklinde açıklıyor. Oyundan bu gibi çıkarılan birkaç cümle dışında bir kısaltma olmadığı için özellikle “Ön plana çıkarmak istediğiniz bir durum oldu mu yoksa metnin aslıyla paralel olduğunu mu düşünüyorsunuz?” sorusunu da ilettim. Aydoğan'ın yanıtı şu şekilde oldu:

*Olay olarak yok, perspektif olarak var. Herkesin içinde bulunduğu ama fark etmediği politik alanı göstermek istedik. Seyirci de bunu fark etti. Bireysellik içinde bir hareket, yöneticilerle olan ilişkimiz yansıtılıyor. Bunlar aslında iç içe kavramlar. Yazar biyografilerimizin bunlarla oluştuğunu söylüyor. Özgür, eşit bir dünya kurabilmek için bu bakışa sahip olmamız gerekiyor. Oyunda sınıfsal olan ön planda fakat eşcinsellik de yok edilmiyor. Oğul eşcinselliğinden ötürü farklı durumlara maruz*

<sup>10</sup> <https://www.theguardian.com/books/2019/jun/08/edouard-louis-who-killed-my-father-interview>

*kalmış fakat yazar buna sınıfsal bir perspektifle yaklaşıyor. Bir bilinç problemi söz konusu. İnsanlar yaşamlarının nelerden etkilendiğinin ayırdına varacak bilinçte değillerdi. Oyunda Titanik ve Céline Dion şarkılarının karşımıza çıkması gibi hazır duyguları yaşıyorlardı. Duygularımızı bunlar aracılığıyla yaşıyoruz. Céline Dion dinleyenlerle ortak duygular yaşıyoruz. Oyunda kapitalizmin zihniyet yapıcı tarafını belirgin bir şekilde anlattık. Erkek egemenlik eşcinsel şiddetine yol açtı. Sınıfsal olan ve ötekilere duyulan nefret mekanizması iç içe geçti. Oyundaki kültürel referanslarla devletin ideolojik aygıtları ile kültür endüstrisinin nasıl çalıştığını, insan üzerindeki etkisini gördük. Bunun yanı sıra, babanın arabası mahvolduğunda çocuğun arabadaki oyuncakları için endişe etmesine rağmen babasına yarın işe nasıl gideceğini sorması gibi anlarda da neredeyse melodram bir tarafla karşılaştık. Bu bağlamda da seyirci bazında oyunu tanımayan neredeyse kimse olmadı.*

Augusto Boal, Marx’a göre sanatın bir bilgiyi iletme görevini üstlendiğini ve bu bilginin sanatçının ya da içinde bulunduğu sektörün ya da yaptığı iş için ona para ödeyenlerin, onun işlerini tüketenlerin bakış açısına göre şekillendiğini iletmektedir (2008, s. 43). Bunun yanı sıra Boal, Markist sanatçıların kapital tarafından baskı altında tutulan sınıfların özgürlüğü için sesini çıkarması gerektiğini de dile getirir (2008, s. 87). Bu bağlamda hem yazarın bu otobiyografiyi kaleme alma amacını hem de oyuna dair dramaturjik yaklaşımı ele aldığımızda Babamı Kim Öldürdü eseri Markist bir bakış açısıyla ele alınabilir. Sınıfsal farklılıkların ve sözü edilen sınıfların maruz kaldığı materyal kültürün gerek metinle gerekse dekor kullanımıyla ön plana çıkarıldığını görüyoruz. Kemal Aydoğan’ın belirttiği üzere, metindeki nesneler ve kişiler arası kurulan ilişki, nesnelerin barındırdığı materyal kültür, sahnenin arkasındaki dekora nesnelerinin görsellerinin yansıtılmasıyla görünür kılınıyor: “Yazar anılarımızda insanlardan çok nesnelerin olduğunu belirtiyor. O nesnelerin görsellerini arkaya yansıttık. Yazarın hatırlama halini gösteren görseller çizildi.” Nesnelerin hayatlarımızdaki yeri ve neleri hatırlayıp neleri hatırlamadığımız meselesi, belleğimiz, tekrar tam olarak da sınıfsal yapıdaki yerimize işaret ediyor. Walter Benjamin hafızanın nesilden nesle aktarılan bir gelenekler zinciri oluşturduğunu söyler. Tehlike olgusunun geleneğin içeriğini ve bu geleneğe sahip olanları etkilediğini, geleneğin ve geleneklerin etkisi altında yaşayanların da hâkim sınıfın boyunduruğu altında olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu belirtir (1986, ss. 98, 255). Bu bağlamda da aciliyet hissiyatını irdeler. Édouard Louis’nin de kitabını aciliyet hissiyatı ile kaleme aldığını önceden belirtmiştim. Benjamin’in (1986, s. 257) aciliyet hissiyatına dair görüşleri şu şekildedir:

*Bastırılmış sınıfların gelenekleri bize aciliyet hissiyatının bir istisna değil, kaide olduğunu öğretmektedir. Bizlere de bu anlayışa uygun bir tarih mefhumunu benimsemek düşer. Ancak ve ancak böylelikle durumların aciliyetini gündeme*

*getirmenin bizim görevimiz olduğunu kavrar ve faşizme karşı mücadelemizde daha avantajlı bir konuma gelebiliriz.*

Belki de Babamı Kim Öldürdü oyununun Walter Benjamin'in bu aciliyet durumuna uygun bir tarih mefhumu benimsememiz gerektiği önerisine yanıt olabilecek bir eser olduğunu söyleyebiliriz. Louis'nin kurmaca bir eser yazmak yerine aciliyet hissiyatıyla kendinden bir şeyler anlatma ihtiyacı, bunları yaparken de Kemal Aydoğan'ın da belirttiği gibi erkek egemenlik, ırkçılık gibi faşizmle de bağdaştırabileceğimiz kavramlara karşı neler yapabileceğimize dair bir öneri sunması ve bunun sahneye uyarlanması tiyatro aracılığıyla yeni bir tarih yazımına olanak sağlıyor. Uyarlamanın başarısının da burada gizli olduğunu söyleyebiliriz. Yazarın bireysel olarak yaşadığı şeyler onunla benzer yollardan geçmiş kişilerin de deneyimleyebileceği şeylerdir. Fakat bireysel bir anlatının ne olursa olsun biricikliğini de göz ardı edemeyiz. Bireyler için anıları, başkaları tarafından yaşanma ihtimali olsa dahi, belki de istisnai durumlardır. Oyunun dramaturjik olarak yazarı travmalarından kurtaracak şekilde, felsefi ve sosyolojik bir çerçevede ele alınması, "herkesin tanıyabileceği" bir hal alması ise bizi aciliyetin bir kaide olduğunu belirtirken aynı zamanda insanların hayatlarında bunların farkına vararak bir şeyleri dönüştürebileceğini fark etmelerini sağlıyor. Bu dramaturjik yaklaşım, kitabın sonundaki "Bizim ihtiyacımız olan şey bir devrim." cümlesiyle başarıyla buluşarak coşkulu bir finale bağlanıyor. Zira Aydoğan da oyunun sonunda arka plana yansıtılan güneş görsellerinin umudu temsil ettiğini belirtiyor.

Bu çerçeve kurulurken prova süreçleri de bu bağlamda şekillenmiş. Aydoğan, kitabı aşırı sol bir partiye üye birinin yazdığını unutmamamız gerektiğini belirtiyor. Bu noktada da oyunun okumalarını yaparken oyuncunun sol düşünceye daha da yaklaşması yönünde çalışmalarda bulunduklarını ekleyerek, sınıfsal bir öfkenin varlığının gerekliliğinin altını çiziyor. Bunun yanı sıra, dekorda kişisel tercihlerden yola çıkarak anlam kazanan bazı noktalar da olmuş. Oyun boyunca tişört değiştirmek oyuncunun kişisel bir tercihi olsa da daha sonra ekip olarak buna bir anlam verebileceklerini fark etmişler:

*Madem böyle bir şey yapıyoruz renk seçiminde de bilinçli davranabiliriz diye düşündük. Kırmızı ve siyah tişörtler komünizm ve anarşizmin renklerini yansıtıyor. Queer giysilerden de imtina ettik. Yazarın kendi de böyle bir tarzı benimsemiyor.*

Oyun boyunca değiştirilen tişörtlerin renk sıralamasına baktığımızda anarşizmden komünizme bir geçiş olduğunu görüyoruz. Sömürü düzenine karşı olan bu politik görüşlerin dekora yansımaları tişörtler haricinde başka tercihlerde ve müzik seçimlerinde de görebiliyoruz:

*Somut eşyalar kullanmak istedik. Hasta yatağı, solunum cihazı gibi babanın durumunu simgeleyen, sömürünün de göstergesi bir dekor tercih ettik. Bunun üstüne düşünen bir yazar olduğu için sahneye bir çalışma masasını konumladık. Arka kısmı da giriş çıkış belli olsun ve yazıyı da bir nesne olarak kullanabilelim diye tercih ettik. Bizler eylemliliğin yeteceğini sanıyoruz ama durumun üstüne düşünmek de gerekiyor. Yazarın en iyi yaptığı şey bunun üzerine düşünmek. Yazı aracılığıyla düşünme önerisi olarak arkada yazılı metin olsun istedik. Yazarlığın azımsanmayacağını, yazının herkesin hayatında yeri olduğunu göstermeyi tercih ettik. Müzikler konusunda duygu sömürüsü ile yapılan politik faaliyetlerden kaçmamız gerektiğini düşünüyorum. İşçi sınıfını arabeskle bağdaştırmayı doğru bulmuyorum. Duyguların kaynaklarını bilmeliyiz. Bundan ötürü işçi sınıfının arabesk bir şekilde yansıtılmasından uzak, neredeyse klasik müziğe yaklaşan bir tercihte bulunduk.*

Bu noktada kullanılan dekor ve arkada yansıtılan görseller bağlamında materyal kültür konusuna geri dönmek istiyorum. Karl Marx (1867, s. 92) meta hakkında şundan söz eder: “İlk bakışta bir meta, çok önemsiz ve kolayca anlaşılır bir şey gibi gelir. Oysa metanın tahlili, aslında onun metafizik incelikler ve teolojik süslerle dolu pek garip bir şey olduğunu göstermiştir.” Öyle ki bir eşya sadece kullanım değerine sahip değildir. Eşyaların ürettiği bazı anlamlar ve bu anlamların bağdaştırıldığı bazı anılar bulunmaktadır. Bundan ötürü, Babamı Kim Öldürdü eserinde de gördüğümüz gibi yazarın bahsettiği ve oyunda da arka plana görselleri yansıtılan eşyalar kişilerin yalnızca ihtiyaç ya da keyif için kullandıkları şeylerden çıkıp belki de fetiş objeleri haline gelmiştir. Marx fetişizmden söz ederken, nesneler ile olan ilişkinin aslında insanlar arası kurulan sosyal ilişkilerle bağlantılı olduğunu ifade eder:

*İnsanlar arasındaki belirli toplumsal ilişki, onların gözünde, şeyler arasında gerçeksiz bir ilişki biçimine bürünüyor. Bu nedenle, benzer bir örnek vermemiz için din aleminin sislerle kaplı katlarını dolaşmamız gerekir. Bu alemde, insan beyninin ürünleri, bağımsız canlı varlıklar gibi görünür ve hem birbirleriyle hem de insanoğlu ile ilişki içine girerler. İşte metalar aleminde de insan elinin yarattığı ürünler için durum aynıdır. Emek ürünlerine meta olarak üretildikleri anda yapışveriş ve bu nedenle meta üretiminden ayrılması olanaksız şeye ben fetişizm diyorum. Tahlilimizin de gösterdiği gibi metalaradaki bu fetişizmin kökeni bunları üreten emeğin özel toplumsal niteliğindedir. (Marx 1867, s. 94)*

Metaların kimler tarafından -zanaatkarlar tarafından, büyük kuruluşlar tarafından gibi- ve kimler için -yaş grubu, kişisel zevkler ya da alım gücüne göre değişebilecek gruplar gibi-

üretildiği, bu metaların toplumsal olarak ne ifade ettiğini etkileyebilir. Metaların ürettiği anlamlar bireylerin bilinçlerini de etkisi altına alabilir. Bu bağlamda zaten oyunda da Titanik gibi bir filmin nasıl bir bilinç ürettiğini ve bir fetiş objesi haline geldiğini görebiliriz. Sarah Ahmed, bedenlerin nesneler ve ötekilerle kurdukları ilişkinin şeklini aldıklarını ifade eder (Ahmed 2004, s. 9). Oyunda Louis'nin ve ailesinin bu nesnelerle ve birbirleriyle kurdukları ilişki de bedenlerinde görülüyor. Eşcinsel bir beden, maskülen bir beden ve sakatlıktan, hastalıktan kaynaklı hayatını sürdürmekte zorlanan bir beden ve bu bedenler arası devinim beraberinde sorgulamayı, yazarın kendini ifade etmeden özgürleşemeyeceğini bildiği için yazma güdüsünün tetiklenmesini ve çalışma masası simgesini getiriyor. Baba açısından bakacak olursak da bu bedenin mahkûm olduğu yatağı ve solunum cihazını karşımıza çıkarıyor. Burada yazar beden olarak tüm gücüyle karşımızda fakat baba ne var ne de yok. Kitabın başında, yazarın oyun uyarlaması için baba ve oğlun karlar altında gömülü kalarak gitgide yok olabilecekleri önerisinde bulunduğunu görmüştük. Aydoğan da bu konuda şunu iletiyor: “Biz oyuna başladığımızda Ayberk ilk sayfayı çevirmemişti. Daha sonrasında romanın Türkçe çevirisi basılmak için hazırlanırken bu sayfayı gördük. Oyunun prömiyerine bir hafta vardı. Biz bu sayfadaki yazarın tarifini görmeden zaten babayı hem var hem yok olarak temsil etmeyi seçmiştik.” Babanın oğulun hayatına etkisini göz önünde bulundurduğumuzda, yazarın anılarında da gördüğümüz gibi babanın maskülenliğinin ona yaşattığı travmalar ve yine babanın işçi sınıfından bir birey olmasının yazara babasının arabasının mahvolmasıyla bagajdaki oyuncakların akıbetini düşünse dahi babanın işe gidip gidemeyeceği konusunda endişe ettiğini dile getirmesi gibi yaşattığı ikilemler, babanın bir beden olarak oğulun hayatında ne kadar baskın olduğunu gözler önüne seriyor. Bu anlamda babanın var olduğunu, güçlü bir varlığa sahip olduğunu söyleyebiliriz. Fakat “yok” kısmına gelince, babanın toplum içinde nasıl bir beden olduğunun değerlendirilmesi gerekir. Michael Foucault (2019, s. 211) beden ve iktidar ilişkisi hakkında şunu belirtmektedir:

*İnsan bedeni, onun derinlerine inen, eklemlerini bozan ve onu yeniden oluşturan bir iktidar mekanizmasının içine girmektedir. Aynı zamanda bir “iktidar mekaniği” de olan bir “siyasal anatomi” doğmaktadır, bu anatomi başkalarının bedenlerine, yalnızca onların istenilen şeyleri yapmaları için değil, aynı zamanda öyle istenildiği üzere, hız ve etkinliğe uygun olarak belirlenen tekniklere göre iş görmeleri için nasıl el konulabileceğini tanımlamaktadır. Disiplin, böylece bağımlı ve idmanlı bedenler, “itaatkâr” bedenler imal etmektedir. Disiplin, bedenin güçlerini artırmakta (faydanın ekonomik terimleriyle) ve aynı güçleri azaltmaktadır (itaatin siyasal terimleriyle).*

Tam da Foucault'nun dediği gibi oyunda iktidarın babanın “eklemlerini bozan” yapısını görüyoruz. İktidar odakları babadan ekonomik olarak sonuna kadar yararlanabilmek için onu sakat kaldıktan sonra dahi temizlik işçisi olarak çalışarak sömürüyor. Aynı zamanda da bu sömürüyle birlikte onun bedenini güçsüzleştirirken, hükümetin bazı ilaçları sigortanın artık karşılamayacağını bildirmesiyle onu yarı yolda, adeta çürümeye bırakıyor.

Toparlayacak olursak, kitabın yazılış motivasyonunda da oyunun dramaturjik olarak uyarlanması da politik ve sosyolojik kaygıları baskın bir şekilde görebiliyoruz. Oyun yazarın sunduğu çözümleri yansıtırken finale doğru güncel politik yaptırımların anlatıldığı kısımlarda bu yaptırımlardan sorumlu politikacıların görsellerinin gösterilmesiyle günümüz politik evreniyle bir bağ kurmamızı sağlıyor. Bireysel anılarımızda politikanın ne kadar baskın bir yere sahip olduğunu görmemize olanak tanıyor. Bu uyarlamada duygusal bir yerden kişisel bir anlatıyı aktarmak, eşcinsellere karşı yapılan ayrımcılığı yansıtmak gibi tercihler de yapılabilirdi. Oyun Türkiye’de sahnelenmesinin yanı sıra Avrupa’da pek çok ülkede daha sahnelenmeye devam ediyor. Bu örneklere de kısaca değinmek gerekirse Bremen’de Michael Rettig’in rejisiyle sahnelenen oyunda yazarı üzerine nötr sayılabilecek bir kıyafet giymiş bir kadın canlandırıyor. Sahnede babanın da ev haliyle genel olarak pasif halde bulunduğunu görüyoruz. Oyuncu kimi zaman babaya doğrudan konuşurken kimi zaman da kitaptan romanı okuyor. Sahnede iki sandalye ve eşya taşımaya yarayan bir iş aleti bulunuyor. Münih’te Michael Letmathe’in rejisiyle oynanan oyun tek kişilik olarak sahneleniyor. Sahnede bir piyano ve bir sandalye bulunuyor. Arka planda da kimi zaman oyuncunun görüntüleri yansıtılıyor. Avrupa’nın çeşitli yerlerinde Stanislas Nordey rejisiyle oynanan oyunda baba figürünün birkaç farklı kişi tarafından canlandırıldığını, babaların genel olarak pasif bir tavırdaki olduklarını görüyoruz. Oyunda yazarın mecazi anlamda önerisinin somutlaştığını, oğul ve babanın üzerine kar yağdığını da görüyoruz. İtalya’da izlenebilecek Daria Deflorian ve Antonio Tagliarini’nin rejisinde oyunun yine tek kişilik olarak kurgulandığını, dekor olarak da çöp torbaları içinde oyunda bahsi geçen eşyaların biriktirildiğini görüyoruz. Ivo van Hove’nin Amsterdam’da sahnelenen rejisinde oyun, oyuncunun bir televizyon, bir yatak ve bir oksijen tüpü bulunan inşaat alanına benzer bir

alandaki olacağı şekilde kurgulanmış. Thomas Ostermeier rejisinde ise oyuncu bizzat oyunun yazarı Édouard Louis olarak karşımıza çıkıyor. Bu rejide yazar birinci ağızdan kendi hayatını anlatırken dekor olarak da arka tarafa onun hayatından bazı kareler yansıtılıyor. Bu diğer uyarlamaların internetteki videoları sınırlı olduğu için detaylı bir reji/dramaturji karşılaştırması yapmak maalesef pek mümkün değil. Fakat bu bölümde incelediğimiz üzere Moda Sahnesi'nin sahnelediği oyunun içeriğini, dramaturjik katmanlarını ele almanın yanı sıra, yazarın Instagram sayfasından bu sahnelenen oyunların görsellerini paylaşarak yaptığı “Tiyatro sahnesini politik bir alana dönüştürdüğünüz için teşekkür ederim.” yorumunu göz önünde bulundurursak, bu uyarlamanın politik bir görüş olarak karşımıza çıktığından söz edebiliriz.<sup>11</sup> Alımlama olarak kategorize edebileceğimiz, metin bazında pek bir değişiklik yapılmadan romandan sahneye aktarılan bu uyarlama türünde, uyarlamalarının yapılış amaçlarına göre nasıl türlere ayrılabilirliğini düşünürsek bu örneğin politik olanı görünür kılmayı hedeflediğini söyleyebiliriz.

---

<sup>11</sup> <https://www.instagram.com/p/CGClWtiq3-v/>

## 4. TEHLİKELİ OYUNLAR

### 4.1 OĞUZ ATAY ve TEHLİKELİ OYUNLAR ROMANI

1934 senesinde Türkiye’de dünyaya gelen ve 1977 senesinde hayatını yitiren Oğuz Atay İstanbul Teknik Üniversitesi İnşaat Mühendisliği Bölümü’nü bitirmiştir. Atay akademisyenliğinin yanı sıra farklı dergi ve gazetelerde makaleler yayımlamıştır. 1972 senesinde ilk kitabı Tutunamayanlar yayınlanmıştır.<sup>12</sup> Atay ilk romanına dair bir röportajda şunları ifade eder:

*Tutunamayanlar ile çok basit bir iş yapmak istedim; insanı anlatmayı düşündüm. Kapalı dünyalar içinde yaşayan yazarların bile bu cümleye hemen isyan edeceğini, “Peki herkes ne yapıyor?” diye öfkeleneneğini bildiğim halde bu basit gerçeği söylemekten kendimi alamıyorum. Ben, kahramanlarımın iplerini istediği gibi oynatarak insanlardan kuklalar yaratan büyük romancıların yeteneklerinden yoksunum. Roman kahramanlarına uygulayacak büyük nazariyelerim, onları peşinden koşturacağım büyük ülkülerim yok. Ya da insanlara, özellikle tutunamayanlara saygım büyük olduğu için, acıyorum onlara; böyle büyük büyük meselelerin makale, inceleme, deneme gibi yazı türlerinin konusu olduğunu sanıyorum.<sup>13</sup>*

Atay’ın romanlarında gerçekten de bu insanı, özellikle de tutunamayanları anlatma hali baskın bir şekilde devam etmiştir. 1973 senesinde yayınlanan Tehlikeli Oyunlar romanının baş karakteri Hikmet Benol’un da tutunamayan bir karakter olduğu belirtilmektedir. Tutunamayanlar’da ölümü seçen Selim Işık gibi o da ölümü seçmiştir.<sup>14</sup> Atay daha sonradan Günlük adıyla yayınlanan (1987, s. 24) günlüğünde Hikmet Benol’a dair şunları ifade etmektedir:

*Hikmet’in yaşantısında en önemli noktalardan biri başkalarından çok şey beklemesi, ümit etmesi ve devamlı gerçek dışı hayaller kurması başkaları için ve sonunda devamlı bozulması ve bu kendine yaptığı baskı ve kurduğu fanteziler yüzünden karşısındakileri yaşadığı sırada değerlendiremeyişi.*

<sup>12</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Oğuz\\_Atay](https://tr.wikipedia.org/wiki/Oğuz_Atay)

<sup>13</sup> Kutlu, P., 1972. *Yeni Ortam*

<sup>14</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=ZdmXbXkJBcI&ab\\_channel=TRTAr%C5%9Fiv](https://www.youtube.com/watch?v=ZdmXbXkJBcI&ab_channel=TRTAr%C5%9Fiv)

Cevat Çapan, Oğuz Atay'ın okurluktan öte edebiyatçı tarafının ancak TRT yarışma açınca ortaya çıktığını belirtir.<sup>15</sup> Çapan Tehlikeli Oyunlar'ın önsözünde de bu romana dair Oğuz Atay'ın düşünen insanı oynayan insana dönüştürdüğünü belirtir (2017, s. 7). Bunun yanı sıra, Zeynep Talay-Turner Tehlikeli Oyunlar'da içsel çatışmaların ön plana çıktığını ve Hikmet karakteri üzerinden kişiliğin çoklu bir yapıya sahip olduğunu belirtir (2014, s. 227). Roman içinde Hikmet'in hayatından farklı anlara tanık olmakla birlikte Hikmet I., Hikmet II. "diğer Hikmetlerle" de karşılaşırız.

Atay'ın diğer romanları, Bir Bilim Adamının Romanı, Korkuyu Beklerken, Oyunlarla Yaşayanlar, Günlük ve Eylembilim'dir. Günlük ve Eylembilim kitapları yazarın ölümünden sonra yayınlanmıştır. Korkuyu Beklerken, Oyunlarla Yaşayanlar, Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar romanları çeşitli ekipler tarafından sahneye uyarlanmıştır.<sup>16</sup>

## 4.2 TEHLİKELİ OYUNLAR ROMANININ ÖZETİ

Tehlikeli Oyunlar kısımlara ayrılmış bir biçimde yazılmıştır ve ilk kısım "1 Gecekondu" başlığı ile ana karakter Hikmet'in ölmüş dayısının sap kalmış karısı Naciye Hanım'ın evinde başlar. Hikmet uykuyla uyanıklık arasında içeriden gelen sesleri dinlemektedir. Kitabın başında konuşan kişilerin isimlerinin satır başına yazıldığı, tiyatro metni dizimine benzer bir yapıyla karşılaşırız. "Durup dururken bu gülümseme de nereden çıktı? (Somurtur.)" ya da "Bu cadıya öyle bir şey yapmalı ki utancından... (Düşünür.) Hemen kalk ev cebindeki elli lirayı yüzüne fırlat." gibi örneklendirebileceğimiz üzere Hikmet konuşurken yaptığı eylemler ve ruh halleri parantez içinde verilir<sup>17</sup> (Atay 1973, s. 14, 16). Bunun yanı sıra, Hikmet kendi kendine orada olmayan kişilerle konuşmaktadır: "Öğreneceğim. (Yorganı tekmeler.) Yavaş. Peki, soğukkanlı olacağım." (s. 16) Naciye Hanım'ın evinde başlayan anın bir süre sonra rüya olduğu anlaşılır ve Hikmet Hüsamettin Bey'in yanında rüya ile gerçeği ayırt etmeye çalışarak uyanır. Uyandıktan sonra ara ara üçüncü ağızdan olan biten anlatılır ve bu kısımlar Hikmet'in birinci ağızdan anlattıklarıyla iç içe bir hal alır: "Sonra rüyanın korkusuyla yatağa bağlı duran vücudunu

<sup>15</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=K5zQR9yt1iE&ab\\_channel=Medyascope](https://www.youtube.com/watch?v=K5zQR9yt1iE&ab_channel=Medyascope)

<sup>16</sup> <https://tiyatrolar.com.tr/oguz-atay>

<sup>17</sup> Bu kısımdaki tüm alıntılar Oğuz Atay'ın Tehlikeli Oyunlar kitabından yapılmaktadır.

seyretti. Korkunç bir rüya gördüm. Nasıldı? Aklımı toparlamalıyım.” (s. 21) Buradan itibaren tiyatro metni tarzı, konuşanların isimlerinin satır başına yazılma durumu değişir ve eser nesir bir yapıya dönüşür. Artık diğer karakterler konuşsa da onlara normal metin akışı içinde yer verilmektedir: “Sonunda gecekonduya düştüm. Gecekondu değil burası Hikmet, üç katlı ahşap bir ev. Peki Hüsamettin Albayım.” (s. 23) Kişilere içten içe verilen cevaplar da ara sıra parantez içlerinde yer bulur: “Uyanan arkadaşım da, çay bardağına uzanırken, kadın özlemi dolu gözlerle baktı bana. (Ne yapalım? Kadınlarla birlikte yürütemedik hayallerimizi) Yalnız çayla olur mu? Dedi gözleriyle. Biliyorsun, karımdan ayrıldım dedim (gözlerimle).” (s. 23)

Hikmet evlenip ayrıldığını ve bu gecekonduya taşındığını anlatırken arkadaşlarıyla evlenmeden önce içki içtiği anılarından bahsederek ne evlenirken ne de taşınırken kimseye önceden haber vermediğinden söz eder. İlk kısmın sonunda Hüsamettin Bey’e atıfta bulunarak “albay, albay...” diye sayıklayan Hikmet “...uyumak üzeresin, sigaranı söndür.” der ve ikinci kısım olan Dul Kadın başlar. (s. 33)

İkinci kısımda diğer karakterler de parantez içinde ve dışında konuşmaya başlarlar: “Salim merdivenleri koşarak çıktı.... Merdiven sahanlığına gelince güm güm vurdu ayaklarını yere. (Hikmet amca duymadı). Kapıya baktı. (Hikmet amca, kapısını boyamış.) ‘Hikmet amca kapısını boyamış.’ dedi soluk soluğa.” (s. 34) Bu kısma ismini veren dul kadın Nurhayat Hanım’dır. Nurhayat Hanım’ın oğlu askeredir. Askerden gelen mektubu kendi okuma yazma bilmediği için Hikmet’e okutur. Burada yazım hatalarından askerdeki Hidayet’in eğitim durumu hakkında da çıkarımlar yapabileceğimiz mektuba birebir yer verilir. Hidayet mektubuna askerde yazdığı temsili de ekler ve Hikmet’in temsil hakkındaki fikrini sorar. Hikmet’in hidayete cevaben yazdığı mektupta Oğuz Atay’ın romanı yazma şekliyle bazı paralelliklere de rastlayabiliriz: “Oğlum Hidayet. Biz burada gerçek, hayal ve anılarla birlikte gayet sıkışık bir vaziyetlerde bulunuyoruz.” (s. 44) Zira roman da gerçek, hayal ve anılarla ilerler.

Albay Hüsamettin Bey adlı üçüncü kısımda Albay Sermet Bey evi ziyarete gelir. Hikmet, tarihle ilgilenen Hüsamettin ve Sermet albaya, onlara bir piyes oynayacağını söyler ve Hüsamettin Tambay’ın ilk atasını olduğunu ilettiği Adem Tambay’dan itibaren anlatmaya

başlar. Bu kısa piyesin ardından mutfağa çay koymaya gider ve albayların yanına dönerken “Kimseden karşılık beklemiyorum. Ben monologdan yanayım.” diye ekler. (s. 89) Burada yine bir nevi yazarın tarzıyla baş karakterin düşüncelerinin iç içe geçtiğini söyleyebiliriz. Zira yazar karşılıklı konuşmaları dahi kimi yerlerde monolog benzeri bir şekilde kaleme almaktadır. Aynı kısımda Hikmet’in arkadaşı Nazım’ın kız arkadaşı Bilge’yle tanıştığını da öğreniriz ve Bilge hakkında biraz fikir ediniriz. Bu kısım biterken Sermet Bey yanlarından ayrılır ve Ülkemiz adındaki 4. kısım başlar.

Bu kısımda Hikmet, Salim’in ülkemiz hakkında yazması gereken ödevine yardımcı olur. Bu ödevin sonrasında yatağa uzanıp düşüncelere dalan Hikmet kim olduğunu sorgular ve kötü olduğu, kötü oyunlar yazdığı kanaatine varır. Beşinci kısım olan Meyhane’de Hikmet, Kirkor’un meyhanesine gider. Bir yandan Hüsamet’in albayla konuşurken bir yandan Kirkor’la meyhanede dertleşir gibi anlatır, Kirkor’la diyaloglarına tanık oluruz. Burada Bilge’den söz etmeye başlar ve 6. Kısımın başlığının da Bilge olduğunu görürüz. Bu kısımda Hikmet Bilge’ye gider. Sevgi’yle ayrılıkları üzerine biraz laflarlar. Ardından Hikmet’in önceleri Sevgi ile birlikteyken üzerine çalıştıkları oyundan bahsetmesi sonrasında Bilge “Bize basit bir oyun yaz... Anlayabileceğimiz bir oyun.” der ve Hikmet ona yazacakları yönünde yanıt verir. Biz yazacağız diye bahsetmesinin Bilge “Siz kimsiniz?” diye sorar ve Hikmet ona meyhanedekileri anlatmaya başlar. (s. 147) Bilge de onu aralarına almaları için ısrar eder. Hikmet kadınların ölümle onların arasına girdiğini, ölümü dahi gülünç gösterdiklerine dair bir iç hesaplaşmaya başlar. Hikmet ve Bilge dışarı çıktıklarında birbirlerine sarılarak yürürler. Yakınlaşmalarının ardından Bilge’nin evine gidip sevişirler ve seviştiklerinden iki dakika sonra Hikmet uyuyakalır. Bu şekilde kitabın birinci bölümü sona erer ve ikinci bölüm başlar.

Yazar, Sevgi ve ailesi hakkında kısa bilgilerle, Sevgi ve babasının ilişkisini anlatmaya başlar. Aile dostları Miralay Nazım Bey’in Sevgi’yle tavla oynadığı bir anıdan bahsedilir. Sevgi’nin ilk oyununda son derece başarılı olmasını kaldıramayan Nazım Bey tavlayı oyun sonlanmadan kapatır ve Sevgi’nin parmakları sıkışır. Sonrasında Sevgi’nin anne ve babasının iki sene sonra ayrıldığını öğreniriz. Sevgi’nin babası evi onlara bırakıp bir pansiyona yerleşir ve kendine özen göstermemeye başlar. Sevgi’nin annesi de babası da

cemiyetten dışlanırlar. Bir gün Sevgi'nin babasının okuldan bir arkadaşı olan Selim Bey ziyarete gelir ve bu şekilde bu kısım biter, Selim Bey adlı sıradaki kısım başlar.

Bir gün Sevgi ve annesi büyük şehri görmeye gittiklerinde Selim Bey'in evinde kalırlar. Selim Bey burada Sevgi'ye yazılarını gösterir. Yaz ortasında annesi hastalanınca dönmeleri gerekir. Annesinin hastalığı boyunca Selim Bey ve Sevgi hasta yakını olarak tüm vakitlerini hastane koridorlarında geçirirler. Bu sürecin ardından Sevgi bilime olan inancını yitirir. Sonrasında annesini kaybeder. Selim Bey aile büyüğü gibi, sahte bir amca olarak Sevgi'yle kalır. Ona eşinin onu terk ettiği bir dönem tren istasyonuna gidip tanımadığı insanlara el salladığı, bunu düzenli olarak yaptığı için de artık gümrük memurlarınca tanındığı dönemi anlatır. Karısı eve dönünce kestiği istasyon ziyaretleri, o ölünce tekrar başlar ama artık karısını bekler gibi birini bekleyemeyecektir. Bu hikayeleri dinleyen Sevgi düşüncelere dalar ve “Ne olurdu bütün bu ‘şeyleri’ anlatabilecek gücüm olsaydı.” diye düşünür. (s. 210) Şehirden ayrılmaya karar verir ve ayrılmadan bir defter alarak ona özet başlığı altında doğduğunu, büyüdüğünü, annesinin öldüğünü, henüz genç olduğunu, annesi gibi ölmüş olmayı istediğini ama yine onun gibi genç ölmekten korktuğunu yazar. Sonrasında Mum Işığı başlıklı dokuzuncu kısım başlar.

Bu kısımda Sevgi ölümler için mum yakmaktadır. Yanına yaşlı bir kadın yanaşır ve Sevgi'ye kendi için bir şeyler dilemesini söyler. Bu rast gelme halinde bir yandan Sevgi'nin Selim Bey'in yeğeni Ergun ile olan ilişkisi anlatılmaktadır. Sevgi adının Nursel olduğunu öğrendiğimiz kadınla birlikte dönüş yoluna geçer ve Nursel Hanım ileri bir tarih için Sevgi'yi evine davet eder. Nursel Hanım yirmi dört yaşında olan ve liseyi bu sene bitiren Sevgi'yi evine davet ettiğinde ona felsefe, müzik, resim gibi alanlara dair kısa eğitimler alması gerektiğinden söz eder ve onun elinden tutar. Sevgi Selim Bey'le yaşamanın zorluklarına katlanamayarak Nursel Hanım'ın evine taşınır. Bir süre sonra Sevgi de annesi gibi solmaya başlar. Bilime inancı olmadığı için doktora da görünmez. Bu durumdan endişelenen Nursel Hanım eve arkadaşlar çağırarak Sevgi'yi bu sessizlikten koparmaya çalışır. Bugünlerden birinde eve Hikmet gelir. Yalnız oldukları bir anda Hikmet “Yalnızlığınızı gün ışığına çıkarmalıyız.” diyerek Sevgi'yi evine çağırır. Sevgi bir gün Hikmet'e gider ve “Ben geldim.” der. (s. 235) Böylelikle Mücevherler başlıklı kısım başlar.

Sevgi ve Hikmet evlenirler. Yeni evlerinde Sevgi defterine yine küçük bir “özet” yazar. “Geçen Günler Üzerine” başlıklı bu paragrafta sevgi Hikmet, Nursel Hanım, Ergun ve Selim Bey’den söz eder. Bu defteri bulan Hikmet “Bu mücevherleri sen mi dizdin karıcığım?” diye sorar. Sevgi de “Belki bir gün roman da yazarım... Sen de yazacaksın muhakkak.” der. (s. 240) Zamanla Sevgi ve Hikmet yorgun düşerler. Hikmet’in arkadaşı Dumrul Sevgi’nin yazdıklarında Hikmet’in ne bulduğunu anlayamaz. Sevgi Hikmet’in arkadaşlarıyla da mesafelenir. Bir gün Sevgi’yle kavga ederler ve Sevgi çıkar gider. Sonrasında Hikmet Sevgi’nin defterine “Yalnızlık” başlığıyla bir yazı yazar ve ardından Dumrul’u arayıp Sevgi’yle kavga ettiklerini söyler ve Dumrul’u onunla birlikte temiz hava almaya davet eder. Böylelikle ilk bölümdeki iç seslerin de epey yer edindiği biçimden ayrılan, üçüncü bir göz olarak olayların aktarıldığı bu ikinci bölüm biter ve üçüncü bölüm başlar.

Üçüncü bölümün “Yalnızlığın Oyuncakları” başlıklı ilk kısmı Hikmet’in yazdığı, insanlığın öldüğünü anlatan yazıyla açılır. Albayla bu yazı üzerine konuşurlar. Albay Hüsamettin Bey bu yazıyı tek perdelik oyun şeklinde yazması gerektiğini ileri sürer. Hikmet’in bu yazının haber olarak daha etkileyici olduğunu savunması üzerine “Biz bu oyunu hiçbir zaman bitiremeyeceğiz.” diye düşünür. (s. 260) Ardından Hikmet gördüğü rüyayı anlatır fakat sonunu söylemez. Albay oyuna dönmeleri gerektiğini söyler. Hikmet önce “Oyun içinde oyun olur mu?” diye sorar. (s. 265) Ardından bunun üstünde şu an durmamaları gerektiğini konuşarak savaşta geçen oyun aktarılmaya başlanır. Askerler kadınlardan bahsetmeye başlayınca Hüsamettin Albay “Bu ne biçim muharebe piyesi?” diye itiraz eder. (s. 267) Hikmet oyun arasına askeri mevzular yerine şahsi meselelerini sıkıştırmaktadır ve bu sıkışmışlığın sonunda Bilge’yi bir haftadır görmediğini, kavga ettikten sonra çıkıp gittiğini albaya söyler. Bilge’nin Hüsamettin Bey’le tanışmak istediğinden bahseden ve sonra da evden hızla çıkar gider.

“Şimdi Seni Yakaladım” başlıklı on ikinci kısımda Hüsamettin Albay Hikmet’in Bilge’yi getireceğine inanmaz. Fakat Hikmet’in Bilge’yle birlikte eve girmesiyle bunca zamandır bir oyunun kahramanları gibi bahsedilen herkesin gerçek insanlar olduğunu şaşkınlıkla algılar. Sonrasında onlara Nurhayat Hanım da katılır. Bölümün sonunda Hikmet “Benim

oyunlarda ancak ‘ölüm’ sonunda biraz ilgi uyandırabiliyor seyircilerde albayım.” diyerek “Genç yaşında ölmeyeceğim nereden belli?” şeklinde de bir söylemde bulunur. (s. 307) “Korku” başlığıyla birlikte on üçüncü kısım başlar. Bu kısımda iki Hikmet olduğundan bahsedilir ve romanda dil olarak Hikmet’ten üçüncü bir kişi gibi bahsedilir. Bu noktada, olayların kimin ağzından anlatıldığı belirsiz gibidir. İç sesler yine kendini gösterir. “Uyumuşum.” diye başlayan paragrafla iç sesler kesilip yine bir dış göz konuşmaya devam eder. (s. 317) Pijamalar üzerine; pijama giyme, katlama gibi şeyleri anlatan bir ansiklopedi olsaydı kimsenin delirmeyeceği söylenir. Kitap tekrar Hikmet’in ağzından yazılmaya başlar. Burada felsefenin gündelik konulara indirgenmesi gerektiğinden ve psikanalizden söz edilir. Psikanaliz demişken Hikmet “Ulan ben sizin eğlenmeniz miyim? Beni kitap gibi okuyup bir kenara mı fırlatacaksınız?” diye söylenir. (s. 331) Hikmet I., II. Hikmet gibi sayılara bölünür. Bu Hikmetler Hikmet’in hayatındaki dönüm noktalarından sonra yeni “ortaya çıkan” Hikmetleri temsil eder. Hikmet Albay’a emreder bir ağızla oyun yazmasını emreder. Hüsametdin Bey bunu terbiyesizlik olarak algılasa da bir oyun olarak kabul eder ve yazmaya koyulur. Ardından “Büyük Oyun” başlıklı kısım başlar.

Hikmet Hüsametdin Bey’in kendi hayal ürünü olduğunu düşünür. Hüsametdin Bey bundan biraz korkar ama oyuna dahil olur. Hikmet söyler, Hüsametdin Bey yazar. Burada yine kitabın başındaki gibi tiyatro tarzında satır başında karakterlerin isimlerinin yazıldığı bir türde Hikmet’in hayatından kesitler anlatılır. Hikmet burada da Hikmet I., Hikmet II. gibi “kısımlara ayrılmıştır.” Büyük Oyun başlıklı kısım Hikmet’in “Yorulдум albayım.” demesiyle sonlanır ve bu aynı zamanda üçüncü bölümün bitip dördüncü bölümün başladığı yerdir. (s. 382)

Hikmet Bilge’ye sitem ettiği bir mektup yazmaktadır. Mektubun bir noktasında kalemi elinden bırakır ve “Aslında bütün canavarlık içimde... Oraya nasıl geldiğimi bilemiyorum. Canım sevgilim derken kendimi bir odanın ortasında bütün gücümle bağırırken buluyorum.” der. (s. 388) Yazdığı mektubu bitirdikten sonra postaya vermek için dışarı çıkar. Sevgi’nin evine gider. Sevgi’nin evinde tanıdık ve tanımadık insanlar vardır. Hikmet onlara albayla birlikte birer oyun yazarı olarak yaşamaya başladıklarından söz eder. Bir süre sonrası başı ağırlaşır ve başını kaldırdığında Sevgi’nin evinde

olmadığını fark eder. Kendi evindedir. “Uykum var... Uyumalıyım.” der ve “Son Yemek” başlıklı kısım başlar. (s. 425)

Kitapta şimdiye dek bahsi geçen herkes Hikmet’in evinde toplanır. Birlikte yemek yerler. Daha sonra başkasının evinde buluşmak için de sözleşirler. Giderlerken Hikmet arkalarından “Cehenneme kadar yolunuz var.” diye bağırır. Hüsamettin Bey çıkar ve “Biriyle mi kavga ediyorsun?” diye sorar. Yemekte aralarında Hüsamettin Bey’in de olduğunu düşünürsek olayların gerçek olmadığını anlarız. Hikmet’in “Beni yalnız bıraktılar.” demesine karşılık Hüsamettin Bey de “Üzülme oğlum, ben varım. Bu yetmez mi sana?” der ve “Düşüş” başlıklı kısma geçeriz. (s. 447)

Bilge çıkagelir. Hikmet onu içeri davet eder. Bilge artık sıkıldığından, gerçek biri olmak istediğinden söz eder. Ardından Sevgi de gelir. Sevgi’nin gelip Bilge’nin gitmesiyle Hikmet artık ölmek istediğini söyler. Hiçbir şey istediği gibi gitmemiştir ve artık aklına hükmedemez. Hikmet o an konuşan VII.’yi balkondan attığını söyler.

“Albay Girer” başlıklı son kısım Hikmet intihar etmiş ve herkes evin etrafına toplanmış şekilde başlar. Fakat sonrasında albay, Hikmet’in saksılarından birinin düşüp birinin kafasını yardığını söyler. Sonrasında yine albayın gazeteye Hikmet’in ölümüne dair bir mektup yazdığını okuruz. Mektupta Hikmet’in ne kadar iyi bir oyun yazarı olduğundan, bu gibi kişilerin desteklenmesi gerektiğinden söz eder. O sırada sokaktan geçen iki kişi aralarında izledikleri filmin karışık olduğundan bahsetmektedir. Taraflardan biri de filmin sonunda çocuğun öldüğünü söyler ve Tehlikeli Oyunlar burada sona erer.

#### **4.3 TEHLİKELİ OYUNLAR ROMANININ SAHNE UYARLAMASI: SEYYAR SAHNE ÖRNEĞİ**

Prömiyerini 1 Mayıs 2009’da ODTÜ Tiyatro Şenliği’nde yapan Tehlikeli Oyunlar Oğuz Atay’ın aynı adlı kitabından Erdem Şenocak ve Oğuz Arıcı tarafından uyarlanan, Celal Mordeniz yönetmenliğinde yine Erdem Şenocak tarafından sahnelenmektedir.<sup>18</sup> O tarihten bu yana Seyyar Sahne çatısı altında oynanmaya devam etmektedir. Oyun

<sup>18</sup> <https://tiyatrolar.com.tr/tiyatro/tehlikli-oyunlar>

esasinda 140 dakika ve iki perdedir fakat son dönemde salgın nedeniyle daha kısa oynanması tercih edilmektedir.

Oyunda dekor olarak iki farklı boyda salıncak kullanılıyor. Ahşap salıncaklar sahnenin ortasına denk gelecek şekilde tavandan asılmış vaziyette duruyor. Kostüm olarak ev halini yansıtan bir kostüm tercih ediliyor ve oyuncu oyunu yalınayak oynuyor. Oyuna girişte, ara verileceğinde ve tekrar devam edileceğinde oyuncu seyirciyle doğrudan iletişim kurarak oyunun ya da aranın ne kadar süreceği gibi bilgiler veriyor ve arada sahnenin kenarında duran bardağından bir yudum alarak minik molalar veriyor.

Salıncaklar ve oyuncunun bedeni oyundaki eylemlerin ve karakterlerin yansıtılmasına destek oluyor. Oyunun başında Şenocak yerde uzanarak mırıldanmaya başlıyor. Uykuyla uyanıklık arasında başlayan oyunda diğer karakterler taklit aracılığıyla yansıtılıyor. Bu karakterler kimi zaman bakışla, her zaman aynı yere olmayacak şekilde, konumlandırılırken kimi zaman da ayak parmakları gibi beden uzuvlarıyla yansıtılıyorlar. Bu sayede oyuncunun kendi bedeniyle iletişim halinde olduğunu görüyoruz.

Salıncaklarsa kimi zaman tepsi gibi materyallerin yerine kullanılabilse de çoğu zaman oyuncunun üzerinde tekinsiz ve tehlikeli hareketler yaptığı bir araç oluyor. Burada salıncığın hızlanması ve diğer hareketleri oyun kişinin kafasının içindeki karışıklığın boyutunu seyirciye hissettirebiliyor. Metin olarak ilk perde kitabın kendi içinde küçük bölümlerden oluşan birinci bölümüyle akış olarak paralellik gösteriyor. İkinci perdede ise üçüncü ve dördüncü bölümlerden kısımlar kullanılmış fakat akış olarak romanla birebir aynı çizgide ilerlenilmemiştir. Bu kısımda Babamı Kim Öldürdü oyununda olduğu gibi an an detaylı bir özete maalesef yer vermem mümkün olmadı. Salgın koşullarından ötürü oyun sahnelenmediği için önceki seyirlerimden hatırımda kalanlar üzerinden bir sonraki kısımda uyarılama üzerinde analizlerde bulunmaya çalışacağım.

#### 4.4 TEHLİKELİ OYUNLAR OYUNU SAHNELENMESİNİN TEORİK İNCELEMESİ

Bu uyarlama Babamı Kim Öldürdü oyunundan farklı olarak metni birebir sahneye taşıyor. Metin süzülerek sahneye aktarılmış ve bu doğrultuda provalar süresince denenerek dekor ve eylemlere ulaşılmış. Bu bağlamda, uyarlamanın en önemli özelliğinin yine dramaturjik yapılanma olduğunu görebiliyoruz. Bir metni oyun düzlemine oturtmak için yapılan dramaturjik hesaplamalar o oyunu oynanabilir kılıyor ve ete kemiğe büründürebiliyor.

Oyuncu Erdem Şenocak'ın sahnelediği oyun üzerine yazdığı tez, bu analizi yapmamızı epey kolaylaştırıyor ve Kemal Aydoğan'la yaptığımız röportaj gibi oyuna dair izler bulmama imkân tanıyor. Öncelikle yine bir romanın uyarlanmak adına tercih edilmesinin ardında yatan nedenlerden başlayabiliriz. Şenocak<sup>19</sup> (2011, s. 1) bu fikrin bir atölye sırasında Atay'ın Tehlikeli Oyunlar romanını sesli bir şekilde sırayla okurken ortaya çıktığından söz ediyor:

*Sanırım kampın diğer katılımcıları için de benzer bir durum söz konusu olmuştur: ilk iki gecenin aksine, sık sık kahkahalarla bölünen bir gece hatırlıyorum. O gece yaşanan şeyi yönetmenim sonradan romanın içindeki ses ile oyuncunun sesinin uyumu olarak niteleyecekti. Prova süreci boyunca oyuncu olarak en büyük çabamın ilk gece yakalanan o uyumu tüm romana yaymaya çalışmak olduğunu söyleyebilirim.*

Oyuncu kişi ile roman kişi arasında kurulan bağlantı bir motivasyon haline gelmiş ve romanın oyunlaştırılmasına ön ayak olmuş görünüyor. Esasında eski bir oyunun ya da farklı dramaturjik yorumlarla oynanmış bir oyunun yeni bir versiyonu yapılmadıkça, bu tarz romandan sahneye uyarlanan eserlerde motivasyonun hemen hemen tamamen kişisel olduğunu söyleyebiliriz. Ticari kaygı içeren “ısmarlama” oyunlar olmadığı sürece uyarlamayı yapan kişilerin bunu yapmakla ilgili ideolojik ya da entelektüel bazda motivasyonlarıyla karşılaşabiliyoruz.

---

<sup>19</sup> Bu kısımda yapılan alıntıların tümü aksi belirtilmedikçe Erdem Şenocak'ın *Girard'ın Roman Kuramı Işığında Bir Oğuz Atay Uyarlaması: “Tehlikeli Oyunlar”* tezinden alınmıştır.

Metin düzenleme sürecinin nasıl yapıldığı da önemli kısımlardan biri. Bu oyunun sahne çalışmalarıyla beraber yürüten bir metin düzenleme süreci olduğu ve romana büyük ölçüde sadık kalındığı belirtiliyor. Metin düzenlemesinin detayları ise şu şekilde verilmiş:

*İlk perdedeki oyun metni, romandaki akışın tamamen korunduğu bir “süzme” işlemi ile oluşturulmuştur, denebilir. Romanın, altı küçük bölümden oluşan birinci bölümündeki “Ülkemiz” bölümü, sahnelemeye dâhil edilmemiş “Meyhane” ve “Bilge” bölümleri ise kısaltılıp birleştirilerek tek bir bölüm haline getirilmiştir. Romanın “Gecekondu”, “Dul Kadın”, “Albay Hüsamettin Bey” isimli ilk üç bölümü ise oyunda da, tabii biraz kısaltılmış halde, aynen korunmuştur. Romandaki gibi, oyunda da bu bölümler arasına duraklar konmuş; romandaki bölüm aralarının yerini sahnelemede, oyuncunun rolden çıktığı ancak kulise ya da başka bir yere saklanmadan, seyircilerin karşısında dinlendiği, su ihtiyacını giderdiği kısa soluklanma araları almıştır. .... Oyunun ikinci perdesini oluşturan üçüncü ve dördüncü ana bölümlerde romanın akışına oyunun birinci perdesinde olduğu gibi birebir bağlı kalınmamıştır. .... Romanın ilerleyen bölümlerinde, Hikmet’in kendi yok oluşuna doğru, yokuştan aşağı inen frenleri boşalmış bir araç gibi gidiyor oluşu, ikinci perdenin arasız bir şekilde, bir solukta sonlanan bir yapıda kurgulanmasına neden olmuştur. Bu yüzden ilk perdenin metni oluşturulurken kullanılan “süzme” yönteminin ikinci perdede aynen kullanıldığını söyleyemeyiz. Öyle söylesek bile, ikinci perdedeki “süzgecin” çok daha büyük boşluklara sahip olduğunu eklemek gerekir. (ss. 84-85)*

Bu bağlamda metinde aslına sadık kalınsa da oldukça fazla eksiltme işlemi yapıldığını görüyoruz. Zaten yaklaşık 500 sayfalık bir romanın sahne uyarlamasının başka türlü pek de mümkün olamayacağını söyleyebiliriz. Oyun kişinin “kendi yok oluşuna frenleri boşalmış bir araç gibi gidiyor oluşu” uyarlamasının yapısını da etkileyerek bu eksiltmelerin daha çok yapılmasına neden olmuş. Öyleyse uyarlamada içeriğin teknik olarak yapılan işlemlerle paralellik gösterebileceğini de söyleyebiliriz. Nitekim bu bakış açısıyla Hikmet karakterinin bir türlü ölmeyi beceremeyen bir yapısı olsaydı bu kadar büyük ve oyunu hızlandıracak boşluklara gerek kalmayabilirdi. Fakat onun bu kişiliği ve ruh hali yapısal olarak da oyunu etkilemiş benziyor.

Romanın aslına sadakat oldukça önemli olsa da Hikmet Benol ana karakter olarak diğerlerinden üstün tutulmuş ve diğer karakterlerin hikayeleri yine eksiltmeye tabi tutulmuştur:

*En büyük dışarıda bırakma, romanın ikinci ana bölümü olan “Sevgi” bölümünün başına gelmiştir. Bu bölümün oyuna dâhil edilmesi, topluluk tarafından provaların başından itibaren hiç düşünülmemiştir. Bu kararı belirleyen unsur, bu bölümde Hikmet’in sesinin duyulmamasıdır. Atay, bu bölümde romanı birinci tekil şahsın ağzından aktarmayı bırakmış ve tanrısal anlatıcı olmayı seçmiştir. (s. 88-89)*

Özette bahsettiğim ve yukarıda da belirtildiği gibi romanın anlatım şeklinde kitap boyunca pek çok değişiklik yapıldığını görüyoruz. Bunun için de diğer karakterlerin kişileştirilmesi, taklit yoluyla aktarılması ve tek kişilik bir oyuna uyarlanması gerekiyor. Tercih olarak da yukarıda belirtildiği gibi bu esas oyun kişinin öne çıkması için bazı kısımlarda eksiltmeler yapılabiliyor. Burada tek kişilik oyun formunun da metnin içeriğiyle bir ilişki kurduğu belirtiliyor:

*Formun tek özelliği, oyuncuyu bir icracıya ve oyunu bir performansa dönüştürmesi değildir. Bu form, aynı zamanda Tehlikeli Oyunlar metninin ruhuna da uymaktadır. Taklitçi, her kılığa bürünen, tiyatroya bayılan ve oyunlar yazan bir ana karakter Hikmet, oyun boyunca birilerini canlandırmaktadır. Kimi zaman Albay Hüsamettin Bey olur, kimi zaman Dulbayan Nurhayat Hanım, kimi zaman da onun askerdeki oğlu Hidayet. Kimi zaman da onu kendisi olarak görürüz. Oyuncunun su içerken, seyirciye yer gösterirken görünmesi; bu canlandırma silsilesine bir katman daha eklemektedir. Seyirci, karşısında kimi zaman Hikmet'i canlandıran oyuncuyu, kimi zaman başkasını canlandırmakta olan Hikmet'i canlandıran oyuncuyu, kimi zaman da kendisi olan bir icracı görür. (ss. 93-94)*

Bu özellikle de oyuncunun hem kendi bedeniyle hem de seyirciyle bir ilişki halinde olduğunu görüyoruz. Uyarlamaları incelemeye geçtiğim kısımda bir içsel enerji akışından söz etmiştim. Bu noktada esasında dediğim gibi oyuncunun bedeni ve dekoruyla kurduğu ilişkinin bir tür kürenin içine enerjiyi hapsedtiğini, seyirci olarak da bizi çeken şeyin o enerji alanında ne olduğunu seyretmek olduğunu düşünmüştüm. Tabii bu seyirciyle iletişim noktalarında bu perde ya da duvar diyebileceğimiz sınır kırılıyor ve enerjinin daha serbestçe yayılması mümkün kılınıyor. Burada genel olarak bir mesafe dahilinde görmeye alıştığımız oyuncu yalnızca biz seyircilerle oyun oynamakla kalmıyor, aynı zamanda dekorlarla da oyun halinde olabiliyor. Salıncaklarla yapılan oyunlar yalnızca tehlikeli oyunlar oynandığı hissini vermekle kalmıyor, aynı zamanda oyunun gerçekte olan ilişkisini de belirlemeye yardımcı oluyor:

*En çok rüya sahnelerinde işe yaradığı belirtilen salıncakların, bu bağlamda oyunun tamamını bir rüyaya ya da Hikmet'in kafasından geçen bir hayale, bir sayıklamalar bütününe çevirmekte işe yaradığı açıktır. .... Oğuz Atay'ın yapıtının içeriğine uyacak şekilde salıncaklar, oyunun ilk perdesinde daha durağan kullanılırken ikinci perdede gitgide sallanmaya, iç içe geçmeye, karışmaya başlarlar. Bir an için salıncakların durumunu gözümüzün önüne getirmeye çalışalım: Başlangıçta birbirinden ayrı duran, farklılığı net bir şekilde ortada olan salıncaklar, salıncakların giderek hız kazanmasıyla birbirlerinden ayrılamaz hale gelmişlerdir. (ss. 109-111)*

Karakterin iç dünyasının dekorla desteklenmesinin yanı sıra onun hayatının bu kadar ön plana çıkarılmasındaki tercihin ve oyunun tek kişilik bir formda gerçekleştirilmesinin

yalnızca oyunun birinci tekil kişi ağızından yazılmasından kaynaklanmadığı belirtilmektedir. “Modern bireyin düşüşünü konu edinen romanın bir bakıma çağımızın trajedisi olduğuna ve bu düşüşü tek kişilik bir gösteriyle daha iyi gösterebileceklerine” inanmışlardır. (s. 112)

Buradaki düşüşün sonunun intihar olduğunu biliriz. Emile Durkheim (2019, s. 322)) intihar olgusuna dair şunu belirtmektedir:

*Genellikle her intihar eden kişi, yaşam kendisine ağır gelen içi kararmış (melankolik) bir kimse olarak görülür. Gerçekte ise bir insanın yaşamına son verme yolundaki edimleri, manevi ve toplumsal anlamı çok farklı birçok değişik türde olmaktadır.*

Zira Durkheim’in belirttiğı bu manevi ve toplumsal anlamları Hikmet’in bizlere anlattıklarından rahatlıkla görebiliriz. Arkadaşlarıyla, sevgilileriyle, komşularıyla kurdukları ilişkilerden evlilik gibi toplumsal öneri ya da dayatmalara Hikmet’in hayatına etki eden bu etmenler onu intihara sürüklemiştir. Oyun olarak da melankolik ya da intihar eden “zavallı” bir kişi yerine romanda ve oyunda bu toplumsal baskılar yansıtılabilmektedir. Tehlikeli Oyunlar uyarlama türüne dair, yine bir alımlama olsa da, Babamı Kim Öldürdü oyununa kıyasla daha fazla metinsel düzenleme içermekte dekor anlamında romanın fiziksel getirilerini almak yerine salıncak gibi bir dekorla fiziksel deneylerde bulunma yoluyla nihai düzene ulaşılmaktadır. Bu bağlamda dramaturjik yapılandırılmasında içeriğın yanı sıra bu deneysel yaklaşımın da büyük bir etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Zira Seyyar Sahne’nin diğer oyunlarında da masa başı provalarda ortaya çıkamı sergilemek yerine, sahneden yola çıkarak oluşum sürecini sürdürmeyi tercih etmektedir.

## 5. GÜL ÖZLEM GÜL

### 5.1 MAHİR ÜNSAL ERİŞ ve SARIYAZ

1980 senesinde Türkiye’de dünyaya gelen Mahir Ünsal Eriş eğitimini Trakya Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü ve Ankara Üniversitesi Arkeoloji Bölümü’nde tamamlamıştır. İlk öykü kitabı Bangır Bangır Ferdi Çalıyor Evde kitabı 2012 senesinde yayınlanmıştır. İkinci kitabı Olduğu Kadar Güzeldik ile Sait Faik Hikâye Armağanı ödülünü kazanmış, ardından da Benim Adım Feridun, Sarıyaz, Kara Yarısı öykü kitapları ve Dünya Bu Kadar, Öbürküler, Diğerleri romanlarıyla yazarlık hayatına devam etmiştir.<sup>20</sup>

Sarıyaz Mahir Ünsal Eriş’in 2019 senesinde basılan ve sekiz öyküden oluşan hikâye kitabı. Eriş, kitabını şu şekilde özetliyor:

*Sarıyaz, toplumun tamamını etkisi altında bırakan birtakım olaylar çerçevesinde birbirinden bağımsız ya da birbiriyle ilintili insanların bu dönemi kendi hikayeleri özelinde nasıl geçirdiklerine dair bir öykü toplamı.*<sup>21</sup>

Kitapta, daha sonraları herkesin “Sarıyaz” diyeceği bir doğa olayı gerçekleşir ve şehri haziran ayında sapsarı çöl kumları kaplar. Ardından da şehir bir depremle sarsılır. Herkesi etkisi altına alan bu doğa olayı hayatlar arasında kimi zaman bazı ilişkiler de kurulmasını sağlar. Biraz domino etkisini görebileceğimiz şekilde birbiriyle ilişkili olabilecek ya da bazı zaman da ilişkisi olmayan olayları bu sekiz ayrı öyküde okuyoruz. Müge İplikçi’nin gerçekleştirdiği Sarıyaz’a dair röportajda kitapta neden deprem olgusunun yer aldığına dair Eriş’in, “Travmaların onların üzerine gidilerek aşılabileceği fikrine biraz yabancıyız.” fikri biraz olsun Babamı Kim Öldürdü’nün yazılma motivasyonu ile ilişkili olabilir.<sup>22</sup> Babamı Kim Öldürdü romanını yazarken Louis şiddete dair yazmanın şiddeti feshedebildiğini düşündüğünden bahsediyor ve uyarlamasında da Aydoğan travmalardan arınmak için bilgiye başvurulduğunu belirtiyordu.

<sup>20</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Mahir\\_Ünsal\\_Eriş](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mahir_Ünsal_Eriş)

<sup>21</sup> <https://www.ajandakolik.com/soylesi-mahir-unsal-eris-her-seyin-daha-da-kotu-olacagina-inaniyorum/>

<sup>22</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=0AL6MpeIYgg&ab\\_channel=Medyascope](https://www.youtube.com/watch?v=0AL6MpeIYgg&ab_channel=Medyascope)

Kitaptaki Gül Özlem Gül öyküsü temelinde konuşacak olursak da Eriş, umudu kadının kendi gücünün farkındalığına eriştiği anda, kendi içinde hediye alma sürecini politikleştirerek bir kadın direnişine dönüştürmesinde aramak lazım diyor.<sup>23</sup> Sıradaki kısımda bu öykünün bir özetinin ardından, öykünün bir uyarlama denemesini ve uyarlamaya dair buna kalkışan bir oyuncu olarak nasıl bir sürecin işlediğinden söz edeceğim. Yazarın kitaplarından biri Erbulak Evi Oyuncuları tarafından Bangır Bangır Ferdi Çalarken Belki Bir Gün Uçarız adıyla uyarlandı.<sup>24</sup>

## 5.2 GÜL ÖZLEM GÜL HİKÂYESİNİN ÖZETİ

Özlem'in bir iki parça eşyayla başladığı alışverişleri gittikçe çoğalmaya başlar. Aldıklarını hediye paketi yaptırıp hediye almış gibi yapması çok hoşuna gider. Kendine hediye almanın iyi geleceğini vaktinde gittiği kuaförde okuduğu dergilerde görür. Bu hediyeleri misafir odası olarak kullanmayı planladıkları fakat kapısını dahi açmadıkları odada biriktirmeye başlar. İlk önce bunları biriktirebilmek için bir depo tutmayı ve yavaş yavaş bunları eve getirerek eskilerin yerine yeni eşyaları koymayı düşünür. Kaynanasının ısrarıyla beğenmeden almak zorunda olduğu beyaz televizyon ünitesi gibi eşyalar yerine yenilerini koyabileceğini fark eder.

Özlem'in kocasıyla çok sık bir iletişimi yok. Eşi Fazıl kendi babasından kalma borçları yüklenen birisi. Evlendiklerinden beri borçları olmasına rağmen evliliğin ilk zamanlarında Özlem'i işten döndüğünde hep güler yüzle, sofraya kurulmuş bir şekilde karşılıyordu. Fakat zamanla bu durum değişir. Bunun yanında bir de Özlem'in çalıştığı bankadan krediler çekilmeye başlar. Bu kredilerle iş kurulmaya çalışılır ama ekonomik krizler bellerini doğrultmalarına izin vermez. Bir süre sonra işlerinden birini tutturan Fazıl tavır olarak eski günlere döner fakat kısa süre sonra yine kendine özen göstermeyen bir adama dönüşür. Sonrasında Özlem de kendine hediye alma işinde iyice ileri gider, çay tabağı da alsa hediye paketi yaptırır ve bu sayede kendine özgür bir hayat armağan ettiğini hisseder. Yaşadığı yerde kendine kocasından gizli bir hayat kuracağını söyleyemeyeceği için bir emlakçıya kardeşim ve eşi yurt dışından gelecek diye yalan söyleyerek ev bakar.

---

<sup>23</sup> Müge İplikçi'nin röportajının devamı.

<sup>24</sup> <https://tiyatrolar.com.tr/tiyatro/bangir-bangir-ferdi-calarken-belki-bir-gun-ucariz>

Aslında niyeti kredilerden dolayı maaşındaki haciz kalkınca kendine yeni bir hayat kurmaktır. Emlakçı küçük bir apartmanda kutu gibi bir ev olduğunu söyler.

Özlem ilk ayakta zor duruyormuş gibi görünen binaya vardıklarında vazgeçecek gibi olur. Fakat evi görünce kalbi yumuşar. Evin yenilenmiş olması onu cezbeder ve kontratı yaparlar. Ufak ufak eşyle yaşadığı evde misafir odasındaki eşyaları taşımaya başlar. Sonrasında da artık yeni aldıklarını hep yeni evine getirir. Artık kaderine razı olmayıp başkalarının arzularına göre seçilmiş eşyalardan sıyrılarak kendine bir hayat kurmaya karar verir. Bu yeni hayatında erkeklerin karar yetkisi olan soyadından da sıyrılıp Gül soyadını alabileceğini ve Gül Özlem Gül olabileceğini düşünür.

Evi tuttuktan bir buçuk ay sonra maaşındaki haciz kalkar. Eşi Fazıl'a bir mektup bırakarak onu terk ederek yeni evinde bir hayata başlamayı planlar. O sıralarda şehre çökmüş sarı bir toz bulutu kendini gösterir. Özlem bu her şeyin sarı ve mahzun bir akşamüstü ışığında kalmış gibi romantik bir hale büründüğünü düşünür. Kocasına güzel bir akşam yemeğiyle veda etmeyi, hafta başı da evi terk etmeyi düşünür. Bunun için Fazıl'ı arayıp yemek yapacağını söyler ve erken gelmesini tembih eder.

Fakat o yemeği yiyemezler. Özlem tam hazırlık yaparken ev beşik gibi sallanmaya başlar. Telaşla telefonunu evde bırakıp dışarı fırlar. Bir süre sonra Fazıl gelir ve telefonuna bakmadığı için Özlem'i azarlar. Depremde yalnızca bir bina yıkılır. Sabah Özlem eve telefonunu almaya girer. Çok fazla arayanı olmuştur. En çok da emlakçı aramıştır. Adamın kendi için bu kadar endişelenmesine oldukça şaşırır. Bu endişenin nedeninin depremde tek yıkılan binanın onun yeni evi olması olduğunu öğrenir. Bu haberi alan Özlem telefonu elinden yere düşürür ve yalnızca “Gül Özlem Gül” diye mırıldanır. (2019, s. 62)

### **5.3 GÜL ÖZLEM GÜL ÜZERİNE BİR UYARLAMA DENEMESİ**

Bu kısımda Gül Özlem Gül öyküsünden uyarladığım tiyatro metnine yer vereceğim. Metindeki eylemlerden ve yaptığım tercihlerden bir sonraki kısımda bahsedeceğim.

Özlem: 41 yaşında, evli, bir bankada memur. Fakat sahneleme gereği Özlem'in yaşına dair herhangi bir şeyi yansıtma zorunluluğu görmüyorum. Bu oyun bir özgürleşme çabasını ele aldığı için bu umudu her yaştan insan, kadın ya da erkek fark etmeksizin, yansıtma gayretinde bulunabilir.

Özlem: Önce bir iki parçayla başladı. Öyle ucuz, küçük, önemsiz şeyler. İçine mum konunca duvarlara ışıktan yıldızlar yansıtan şamdanlar, Çin porseleni, geniş ağızlı çay fincanları, Bursa işi banyo takımları gibi işte... Onları alıp güzelce hediye paketi yaptırıp eve gittiğimde hakikaten de bana hediye verilmiş gibi seviniyordum. Bir gün kuaförde sıra beklerken oradaki dergilerden birinde görmüştüm. “Kendinize küçük mutluluklar armağan edin, kendinizi hediyelerle şımartmaya alıştırın.” Fazıl görse küçümserdi hemen (taklit ederek) “Bak bu dergiler ‘Eşinizi nasıl mutlu edersiniz’ diyenler ve ‘Partnerinizi nasıl mutlu edersiniz’ diyenler olarak ikiye ayrılırlar. Yarıları evli, yarıları da bekar kadınları aptallaştırmak için uydurulmuş reklam tuzaklarından başka şeyler değiller.” Olsun, dergi haksız mı? “İşten gelince kışını devirip televizyon seyreden bu öküzler size hediye falan almaz, siz kendi hediyenizi kendiniz alın da mutlu olun.” diyor işte. Fena mı? Önce ufak hediyelerle başladı. Yavaş yavaş bunu kendime bir iş, bir uğraş edindim. Mesai bitip de bankadan çıkınca soluğu çarşıda alıyor, o dükkân senin bu dükkân benim gezerek muhakkak alıp paketleyecek bir şeyler buluyordum. Bu hediyeler öylesine önü alınmaz şekilde çoğaldı ki artık paketleri açmaya yetişemiyordum. Kocam olup bitenin farkında bile değildi ama misafir odası diye ayırıp kapısını dahi açmadığımız oda kutular, poşetler, parlak kap kağıtları, kurdele ve rafyalarla, açılmamış mağaza ambalajlarıyla dolmuştu. Aldığım bütün bu hediyeler için yeni bir yere ihtiyacım olduğu düşüncesi ilk o zaman geldi. Bir küçük depo tutsam hediyeleri orada biriktirir, açtıkça peyderpey getirerek evdeki eskiyle değiştirirdim. Hem böylece depoda yeni kutulara yer açılabilirdi. Eh, yer olunca da epeydir aklımda olan ama eve koyamayacağım için almaktan çekindiğim şeyleri de hediye alabilirdim kendime. Mesela o küçük bulaşık makinesi, evdekine kıyasla ufacık. Tek kişilik sanki. Sonra şu televizyon ünitesi. Evdekini hiç sevmiyorum. Kayınvalidem tutturmuştu illa beyaz olsun diye, sanki kendi oturacak. Çaresiz razı oldum düğün üstü tatsızlık çıkmasın diye. Bu beğendiğim çok güzel ama alçak, geniş, çok modern. Sonra o L koltuk. Açılıp çift kişilik yatak oluyor. Gerçi tek başıma ne yapacağım çift kişilik yatakta ama olsun. Fazıl'ın eve vakitlice geldiği, gelse bile girip yanımda

yattığı mı var? Sabaha karşı yaka paça dağılmış, leş gibi sigara kokarak geliyor. Sonra elinde kumandayla beyaz televizyon ünitesinin karşısındaki üçlüde sızıyor. İşe giderken dürtüp kaldırmamam öğlene kadar orada uyuklayıp aç acına yine işine gücüne gidiyor. Tamam, borç hep vardı. Evlendiğimizde babadan kalma batık şirketin borçları hep Fazıl'ın omzuna yıkılmıştı çoktan. Bana evlenme teklif ettiği gece açık açık söylemişti. (taklit ederek) “Borcum çok, bana omuz vermeni, boynum bükülüp direncim kırıldığında sıcacık elini sırtımda hissetmeyi isterim, başka da bir şey beklemem senden. Ne yemek isterim ne çamaşır, bulaşık. Yanımda olduğunu bileyim, duyayım yeter.” Başta öyleydi de. Ben eve gelince Fazıl asık yüzünü samimi görünen bir gülüşe ayarlıyor, yemekleri hazırlamış, sofrayı kurmuş, beni bekliyor oluyordu. O zaman da borç yok muydu ki sanki? Böyle uzaklık yoktu aramızda o zaman. Bir mutlu olma gayreti evdeki sıcaklığı diri tutuyordu. Derken ufak ufak seyreldi akşam yemekleri, sofraya hazırlayıp beklemeler tedavülden kalktı. Sonra çalıştığım bankadan büyük krediler çekildi. Yeni işler kuruldu. Tam işler düzeldi derken, hop bir ekonomik kriz. Ve yine her şey alaşağı! Müdür beye yalvar yakar bir daha alındı krediler. Uzun uzun vadelere yayıldı. Borçlar ödenmesine ödendi de maaşıma haciz koydurdu banka kredi taksitleri aksadı diye. Ama Fazıl'ın işler yolunu tutmuştu. Ordu Caddesi'nde bir av ve balıkçılık malzemeleri bayisine ortak girdi. Ondan sonra epey düzeldi halimiz. Fazıl Bond çantalarla işe gidip gelmeye, kitap falan okumaya başladı. Akşamları televizyon açmadan oturan, sevgiden, uzaydan, insanlığın tekâmül ve merhalelerinden bahseden bir insan oldu. Fazıl, bizim Fazıl. Saadet kısa sürdü. Üç ayda yine eskinin paspal adamı, gevşekliği ve bir muska gibi koynunda taşıdığı uğursuzluğuyla her kalkıştığı işi batıran Fazıl olmaya geri döndü. Bu zamanlar kendime hediye almayı abarttığım, bu şahsi saadetimle delirdiğim zamanlara denk geldi işte. Bu içinde bir yerlerde sevilmemiş, takdir görüp sırtı sıvazlanmadığı için hoyratlaşmış, hırçın bir çocuk saklayan adamı seviyordum. Çok seviyordum hatta. Yalan yok. Ama sevginin onu her haliyle ve her koşulda kabul etmekle bir ilgisi olmayabileceği şüphesi de içimde yer etmeye başlamıştı. Şüphe, sulayıp sakınmak, budayıp ilgilenmek gereken bir çiçek değil, istenmeyen bir ayrık otu. Büyüdü, yayıldı ve gözümün önünü kapladı günbegün. Kendime aldığım hediyeler için bir depo kiralamaktansa nohut oda bakla sofa da olsa bir ev tutmanın daha iyi olacağı fikri geldi aklıma. Emlakçıya da kendi yazdığım hikâyeyi anlattım. Küçük yer, malum. Kocamdan gizli kendime bir hayat kuruyorum. Evin eksiklerini tamamlanıp maaşımdaki haciz de kalkınca onu terk edip yaşayacağım bir ev

arıyorum, sizde bana göre bir şeyler var mı diyecek halim yok ya! “Kardeşim ve eşi yurtdışı görevlerini tamamlayıp buraya dönecekler. Biz de onlara ev düzüp dört başı mamur bir yuva hazırlamak istiyoruz da.” diye anlattım aklımdakini. “Şöyle ufak tefek bir yer.” Emlakçı bu tuhaf iyi niyetimi garipsediğini saklamaya çalışan bir nezaket takınmaya uğraşarak “Var,” dedi. “Öyle bir evim var. Küçük, kutu gibi, işinizi görecektir bir ev. Apartman biraz eskidir ama evin içi baştan aşağı yeni yapıldı. İsterseniz buyurun bir bakalım.” Kalktık eve gittik. Apartmana girince daha baştan vazgeçmeye karar verdim. Ayakta zor duruyormuş gibi görünen, rutubet ve toz kokulu, hakikaten sevimsiz bir binaydı. Fakat evi görünce kalbim yumuşadı. Her köşesi pırıl pırıldı, ahşap kokusu, badana ve parafin her yeri sarmıştı. Tamam dedim, kontrat imzaladık. Önce evde misafir odasında birikenleri taşımaya başladım. Sonra mobilyalar, beyaz eşyalar alıp bunların teslimatı için yeni evin, evimin adresini vermeye. Şaka maka ev düzüyordum. Kararımı vermişim artık. Bırakacaktım bu evi, bu hayatı, bu hep başkalarının arzularına göre seçilmiş eşyayı, bütün bu mecburiyeti. Neden mecbur olayım? Bir kadın neden bütün hayatını başkalarının mutluluğu üzerine kurup sonra da her mutsuzlukta kabahatli çıkan olmak zorundaydı ki zaten? Aman şu üzülmesin, aman buna laf gelmesin diye bütün bir ömrümü gereksiz mengene sıkışıklığında geçirdikten sonra bir de üstüne, sanki doğuştan verili bir görevi başaramamış gibi her sızlanışta taşa tutulmak neden kaderim olsundu ki? Artık bu durumu kader saymaktan vazgeçmeyi bilecektim. Azıcık sevildim diye belki de ömrüm boyu aşağılanmış hissettirmekten başka hiçbir şeye yaramayacak bir şefkatle, bıraksalar çaresizce helak olup tükenecekmişim de neyse ki bir erkek beni lütfuyla kanatları altına aliverince kurtulmuş gibi muamele göreyim diye kalan ömrümü don, çorap yıkayarak, koltukta sızmış adamın üstüne battaniye taşıyarak geçirmeyecektim. Evlenirken Fazıl “Kızlık soyadını da korumanı istiyorum.” demişti. Sanki bir lütuf bahşediyordu. Ben de heyecanlanmış, mutlu olmuşum. Oysa şimdi öyle boş görünüyor ki bir erkeğin kadının aslında başka bir erkekten aldığı kızlık soyadına ‘anlayış’ göstermesi. Kadının nüfus kağıdında bile erkekler çarpışıyordu. Onların hiçbir şeyine, hiçbir lütfuna, hiçbir iyilik, anlayış ya da hoşgörü gösterisine ihtiyacım yoktu artık. Soyadlarına bile. Belki boşanınca kendime bir soyadı seçer, onu alırdım. Hatta belki “Gül” olurdu. Böylece tam adım “Gül Özlem Gül” diye yazılırdı. Kalan ömrümü mutluluk içinde geçirmemi emreden yeni bir kimlik. Oh be! Şu maaşın haczi bir kalsın, bir gün bile beklemeyecektim. Evi tuttuktan sonra bir buçuk aydan fazla sürdü bu

bekleyiş. Haciz kalktı. Ev iyiden iyiye düzüldü, beni beklemeye başladı. Pazartesi işten gelince bir mektup bırakacaktım Fazıl'a "Bu iş buraya kadar, beni bekleme." ve o gün ilk defa kendi evimde uyuyacaktım. Hayatımda ilk kez kendime ait, kendi kendime hediye ettiğim o dünyada. Son hafta içim içime sığmadı. Şehrin üstüne gelip çöken kirli sarı toz bulutu herkesin canını sıkmış, çoklarını korkutmuşken benim moralimi bozmadı. Hatta her şeyin böyle sarı ve mahzun bir akşamüstü ışığı altında kalmış gibi görünüşünü romantik bile bulmuştum çocukça. İçimden geldi, bir veda yemeği yapacaktım Fazıl'a. Olacaklara dair en ufak bir ipucu vermeden. Güzel bir sofraya kuracak, belki bir şarap belki rakı açacak, yeni hayatımı olan bitenden habersiz kocamla kutlayıp onunla vedalaşacaktım. Sonra da hafta başında evin salonundaki zarfı bulacaktı Fazıl. Aradım, akşam erken gel, yemek yapıyorum çok güzel dedim, çağırdım. Ama o yemek yenemedi. Alacalı soyulmuş patlıcanları kaynıyarıklık kızartıyordum ki esaslı bir uğultunun ardından bina bir o yana bir bu yana yatarak beşik gibi sallanmaya başladı. Telaşla kızgın yağın altını kapatmayı her nasılsa akıl edip dışarı fırladım. Telefonu evde bıraktım aceleden. Aklıma geldiğinde artık çok geçti. Korktum, eve girip de alamazdım. Deniz kenarına, çimenlerin üstünde toplanmış insanların yanlarına gittim. Belediye durmadan anons ediyordu evlerinize girmeyin, sarsıntılar devam edecek diye. Bir zaman sonra Fazıl geldi, telefonuma bakmıyorum diye bir güzel azarladı. Kaçarken telefonu evde unuttuğumu öğrenince bir küçük azar daha. "Neyse," dedi sonra, "sabah gider alırız." Sabah gidip aldı da. Dedikodu, tevatür almış yürümüştü tabii. Bir mahallenin tamamen yıkıldığını söyleyenler, "Bu deprem Amerika'nın işi" diyen emekli subaylar, Roman mahallesinde yıkılan evlerin altından sandık sandık altın çıkmış diye iştahlananlar... Bir ara belediyeden bir tanıdığı denk geldi Fazıl'ın. "Yok yahu," dedi "öyle büyük bir hasar yok. Biz tedbir amaçlı girmeyin evlere diyoruz. Şimdiye kadar gelen haber, eski bir apartman çökmüş, kimse yokmuş içinde." Fazıl durgundu. Sabah tıpkı evde alıştığım gibi onu yattığı yerde bırakıp kalktım, telefonumu almaya eve gittim. Arayan arayana. En çok emlakçı aramış, otuz defadan fazla. Şaşırdım, aradım adamı hemen. Sesimi duyunca "Oh!" çekti. "Akşamdan beri size ulaşmaya çalışıyorum Özlem Hanım. Ödüm koptu, öldüm öldüm dirildim. Hani sandım ki..." Lafını bitirmeden durakladı sonra, heyecanını bastırıp sordu. "Siz iyisiniz değil mi?" Deprem bir bana olmadı ya. Yollar sokaklar insan dolu. Neden telaşlandı bu adam şimdi? "Ben iyiyim." dedim. "O zaman evde değildiniz, çok şükür." diye teyit etmek istedi emlakçı. "Yok, değildim. Hayırdır?" "O zaman sizin

haberiniz yok. Dün geceki depremde sizin apartman yıkılmış. Giriş kattaki döşemeci yer kazanmak için kolonlardan birini kestirmiş meğer. Apartman çok zayıflamış, dayanamamış sarsıntıya. Çok şükür can kaybımız yok. Ama apartman maalesef yerle bir. Akşamdan beri ev sahibiyle size ulaşmaya çalışıyoruz. Sandık ki...” (uzun sessizlik) Gül Özlem Gül. Gül Özlem Gül.

#### 5.4 UYARLAMA SÜRECİ

Bir uyarlamanın gerçekleştirilmesinde farklı farklı motivasyonlar olabileceğinden söz etmiştik. Benim denememde uyarlamanın yapılmasındaki kişisel motivasyonlar ağır bastı. Şu an için bu oyunu sahneye taşıma gibi bir amacım yok. Bunun en büyük nedeni metne eklemelerde bulunmadığım için yarım saati aşmayacak bir performans olabileceği. Fakat ileride herhangi bir kısa oyun festivaline ya da performans çağrısına başvurma imkânım da tabii ki bulunuyor. Mahir Ünsal Eriş güncel Türk edebiyatındaki en sevdiğim yazar ve öykü ve romanlarını hep heyecanla okudum. 2019 senesinde Sarıyaz çıktığında da yine iki günde bitirmiştım. Bu kitaptaki Gül Özlem Gül hikayesi de beni çok etkilemişti ve okuduğum anda bunu nasıl uyarlayabilirim diye düşünmeye başlamıştım. Çok beğendiğim için bunu farklı araçlarla başkalarına da iletme arzusundaydım. Olabileceğin en iyisini yapma isteği ya da belki bahanesiyle hep bir şeyler karalasam da hiç ilerleme kaydedemedim. Daha sonra tezimde uyarlama üzerine çalışmaya karar verdiğimde, tez savunmasında bir oyun sergilememiz de gerektiğini bildiğim için neler yapabileceğimi düşünmeye başladım. Bu tezde incelemesini yaptığım oyunları oynamanın tekrardan ibaret, onların üstüne çıkma gibi bir durumu olamayacak denemeler olacağı kanısına vardım. Bu noktada bu çok sevdiğim öykü aklıma geldi ve tekrar işe koyuldum. İlk niyet ettiğimdeki uyarlama denemelerine bakınca ara sıra kendi yazdığım parça ya da cümleciklerden de bazı kısımlar eklemeye çalıştığımı gördüm. Fakat uyarlama üzerine araştırma yaptıkça yazarın cümlelerine kendi cümlelerimi eklemenin benim için doğru bir his yaratmayacağı kararını verdim. En başta bu uyarlamayı yapmamın nedeni hikâyeden etkilenmem olduğu için benim kendi cümlelerimi eklemem yalnızca başka bir enerjiye sahip eklentiler yapmak olacaktı. Kendi cümlelerimle bir şeyler yapmak istiyorsam onları ayrı bir tiyatro metninde gayet tabii kullanabilirdim. Önemli olanın yazarın dünyasını benim hissettiğim gibi seyircilere de yansıtabilme

olduğunu düşünüyorum. Bu bağlamda özgünlük ya da aslına sadakat çalışmalarını bir kez daha hatırlayabiliriz.

Uyarlamayı yaparken dediğim gibi herhangi bir eklemeye bulunmadım. Özlem'in verdiği kararlar özgürleşme yolunda adım atması ve bu yolda ondan bağımsız bir biçimde başına gelenleri aktarmak istedim. Bunun için de yalnızca bazı yerleri tiyatro metnine dahil etmedim. Özlem'in eşi gibi Özlem dışındaki karakterler Özlem'in özgürleşme yoluna dair kesinlikle bilmemiz gereken –en azından benim açımdan- şeyler söylemiyorlarsa o kısımları kısaltma yoluna gittim. Tabii bunda performansın bir tez çalışması olarak sunulacağı, zaman darlığının ve ezberin çok zor olmaması gerektiğinin de etkisi bulunuyor. Metin tanrısal bakış açısıyla yazıldığı için bunların hepsini birinci ağızdan yazılara dönüştürdüm. Tırnak işareti içinde hikayedeki karakterlerin söylediği cümleleri yine tırnak işareti içinde bıraktım ve gereken yerlerde buraların taklit edilerek aktarılacağını not olarak ekledim. Bu süreçte de anladım ki aslında özgünlük ve aslına sadakatin yanı sıra kişisel bazı tartışmalar da ön plana çıkabiliyor. Uyarlamayı yaparken derdim özgün olmaktan bir yandan aslına sadık kalırken, ki bu dediğim gibi kişisel bir tercih ve böyle olmak zorunda değil, bir yandan yazara layık olma üzerine düşünülmesi gerektiğini hissettim. Çünkü en nihayetinde yazar da kişisel bir yerden çıkarak kendi hikayelerini anlatıyor ve başka birinin hikayelerini farklı bir düzleme taşıırken onun yaratısına haksızlık etmemek gerekecektir. Belki de bu hikâyeyi ilk kez bu performansla tanıyacak birileri olursa, performansın yazarın kalemi hakkında herhangi bir ön yargıya sebebiyet vermemesi kişisel olarak daha tatmin edici hissettirecektir. Bunlardan ötürü zaten oldukça kısa olan öyküye neredeyse birebir sadık kalarak bir uyarlama yaptım.

Dekorun ne olacağını düşünürken şu an elimde olan sahne imkanları da bu durumu etkiledi. Oyunu günümüz koşullarından dolayı sahnede canlı oynayamayacak olduğum için evde kameraya alacağım ve dolayısıyla telefon kamerasının sınırladığı küçük bir alanda oynamam gerekecek. Bu oyunu büyük bir sahnede oynayacak da olsam dekorun ön plana çıkmasını istemezdim. Fakat tek tip eşyadan oluşan dekor kullanacağım için mekânın büyüklüğüne göre bu eşya sayısı artırılıp azaltılabilir. Özlem'in öyküsü kendine hediyeler almasıyla ve kendine yeni bir hayat kurmak için bu hediyelerin zamanla önünün alınamamasıyla başladığı için tüm bunları ve Özlem'in hayatındaki dönüşümü bir şeyi

bitirip bir şeyi başlattığımız toparlama, taşıma ve yeni yerine yerleştirmekten meydana gelen taşınma olgusuyla birleştirmek için dekor olarak farklı boylardaki kolilerden yararlanacağım. Dediğim gibi bu koliler oyunda anlatımı görsel olarak desteklemek için de kullanılacak. Bunun yanı sıra kolilerle fiziksel olarak kurulan ilişkiler kocanın kanepede yatması, depremin evi sarsması gibi durumlarda bedenin farklı şekillerde kullanılmasına da imkân yaratacak.

Oyun başladığında bu koliler sahnede olmayabilir. Oyuncu kişinin sahneye kolileri taşımasıyla anlatımı aynı anda başlayabilir. Bu anlatım “Önce ufak hediyelerle başladı.” şeklinde Özlem’in durumun tekrar altını çizdiği kısma dek sürebilir. Oyunun sonunda ise koliler iç içe sokularak toplanabilir ya da Özlem kolilerin içine girerek evini ve yeni hayatını kaybetmenin, elinde sadece –enkaz altında kalmayan varsa- hediyelerin kaldığının ya da elinden tek gelenin tekrar kendine hediyeler alarak kendini tatmin etmek olduğunun altını çizebilir.

Eksiltme haricinde uyarlamada yapılan aslında yine daha çok dramaturjik müdahaleler olarak karşımıza çıkıyor. Öyküden sahneye aktarım yapılmasıyla alımlama türüne dahil edebileceğimiz bu uyarlamada öykünün kahramanı anlatıcı haline geliyor ve bunun anlatımına uyumlu olabilecek eylemler ve oyuncu-dekor ilişkisi kuruluyor.

## 6. SONUÇ

Bu tezde iki oyun uyarlaması incelemesinde ve bir de öykü uyarlama denemesinde bulunduk. Uyarlamanın yapıldığı kaynak metnin, en azından dil açısından uyarlama yapma sürecini kolaylaştırabileceği, içerikte verilen detayların analiz edilerek sahneleme konusunda fikirlerin ortaya atılmasında destekçi olduğunu gördük. Farklı farklı motivasyonlarla gerçekleştirilebilecek uyarlamalarda aslına sadık kalma gibi literatürde sıklıkla gündeme gelen bir konunun da esasında genele yayılabilecek ve tartışılabilir bir konu olup olmadığı konusunda şüpheleri net bir şekilde eleymeyebiliriz. En nihayetinde bu uyarlamayı yapan kişinin tercihlerine ve seyirci ya da eleştirmenlerin bakış açısına kalmış bir şey olarak karşımıza çıkacaktır.

Kültürel hegemonyanın etkisi altında bazı süzgeçlerden geçirilmesi gereken eserlerin “kültürümüze uyacak şekilde” gerçekleştirilen uyarlamalarından, günümüzde farklı dramaturjik yorumlamalarla yeni performans deneyimleri sunmaya açık uyarlamalara ve farklı farklı edebi eserlerin sahneye aktarıldığı oyunlara kadar, Türkiye’de uyarlama eserlerin tiyatro alanı dönüşüme uğradıkça uyarlamanın bir zorunluluk değil tercih olarak gerçekleştirildiğine tanık olduğumuz örnekler verdiğini söyleyebiliriz. Yine tek kişilik bir oyun olarak uyarlanan Antabus bu başarılı örneklerden biriydi. Yazıdan sahneye aktarılan bu eserin yanında yeni yeni sahneleme imkanlarının neler olabileceğine dair benim için oldukça büyüleyici bir kapıyı aralayan Macbeth uyarlaması Şatonun Altında da bunlardan biriydi. Tabii yalnızca sahnede karşımıza çıkan uyarlamalar değil sahneden ekrana uyarlanan oyunların da çok başarılı örnekleri oldu. Keşanlı Ali Destanı gibi bir klasiğin diziye uyarlanmasının yanı sıra, Berkun Oya’nın Bayrak oyununun dizi uyarlaması olan Masum da son derece etkileyici bir uyarlama olarak yerini aldı. Tabii bu uyarlamaların tiyatrodan farkı, tiyatro oyunları için eksiltme yapılırken bunlar için eklemeler yapılması gerektiği olacaktır. Bayrak oyununda başarıyla inşa edilen karakterlerin hikayelerinin uzatılması pek de zor olmasa gerek. Yaşanan olayların daha ince detaylarla aktarıldığı ve karakterleri daha yakından tanıma fırsatı bulduğumuz toplamda yaklaşık sekiz saat süren diziyi izlerken aslında hikâyenin en başta nasıl iki saate sığdırıldığı düşünülüyor. Tiyatro ve dizinin başarısı bu iki tür arasındaki geçişleri daha da büyüleyici kılıyor.

Bu tezde yer alan oyunlara dönüp son bir kez baktığımızda, aslında bilinçli olarak böyle bir tercih yapılmamasına rağmen, üçünde de bir acıyla karşılaşırız. Babamı Kim Öldürdü işçi sınıfından bir ailenin politik baskı altında hissettiği acıyı, Tehlikeli Oyunlar hayatın ve toplumun ona dayattıkları altında, belki dayatılmış değil ama, doğal olarak yaşamın beraberinde getirdiği acıyı, Gül Özlem Gül de tam kendi için bir şeyler yapabilme cesaretini toplamışken kendi dışında gelişen bir olaydan ötürü özgürlüğü tekrar kıl payı kaçırmış bir kadının acısını bizlere yansıtıyor. Arthur Miller bir röportajında acıya dair şunları ifade eder:

*Acı çekmek psikanalize göre bir hata ya da zayıflık belirtisi ya da hastalık belirtisi olarak görülür. Fakat sorun acının dünya üzerinden yok edilmesi değil. Kendimizi sürekli 'tedavi etmeye' çalışmak ve acı çekmekten kaçınmak yerine esas mutluluğun bizi uyuşturmasına izin vermemeliyiz.<sup>25</sup>*

Yine aynı şekilde bu oyunlardaki karakterlerin de mutluluğun kendilerini uyuşturmalarına izin vermeden; maruz kaldığı sınıfsal baskıyı ve zulmü anlatarak kendini kurtarma, kafasının içindekileri anlatarak kendi dünyasına anlam vermeye çalışma ve belki de anlam verilecek bir şey bulamıyorsa bunu başarısızlık olarak görmeme, mutluluğu yitirmesine rağmen acı anında dahi Gül Özlem Gül sözlerini sarf ederek kendini zayıf görmeyip acısını dile bu şekilde dökerek acının içinde yeni bir umut yeşertme çabasında olma haliyle karşılaşırız.

Belki de uyarlamaların da her zaman birileri için bir umut yeşerttiğini söyleyebiliriz. Bu tıpkı ıslak pamuğa fasulye yerleştirip onları yeniden en başa, doğum anına, filizlenme anına döndürmek gibi olabilir. Romandan sahneye uyarlamalarda bu romanlarda hala anlatılacak ya da başka başka kitlelere yayılabilecek bir şeyler olduğunu, bir umut olduğunu görerek bu eserleri yeni imkanlar dahilinde değerlendirebiliyoruz. Bir kez yazar tarafından yaratılmış bir eserin de bu şekilde yeni kimlikler kazanması farklı deney alanları yaratılması, hayal gücünün tekrar tekrar zorlanması açısından büyük bir önem arz edecektir.

---

<sup>25</sup> Arthur Miller, 1963

## KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

- And, M., 2019. *Dionisos ve anadolu köylüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M., 2018. *Kısa türk tiyatrosu tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arıcı, O., 2020. *Kurmacanın inşası: oyun yazarlığına giriş*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Atay, O., 2017. *Tehlikeli oyunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, O. 1987. *Günlük*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Brecht, B., 1971. *Dialoge aus dem messingkauf*. Berlin: Suhrkamp.
- Elliott, K., 2020. *Theorizing adaptation*. Oxford: Oxford University Press.
- Eriş, M. Ü., 2019. *Sarıyaz*. İstanbul: Can Yayınları
- Golomb, J., 1995. *In search of authenticity from kierkegaard to camus*. London: Routledge
- Harrison, J. E., 1913. *Ancient art and ritual*. Oxford: Oxford University Press
- Hutcheon, L., 2006. *Theory of adaptation*. London: Routledge
- Nutku, Ö., 2017. *Gösterim terimleri sözlüğü*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Talay-Turner, Z., 2014. *Philosophy, literature and the dissolution of the subject: nietzsche, musil, atay*. Bern: Peter Lang Publishing
- Barba, E. & Savarese, N. 2005 *The secret art of the performer: a dictionary of theatre anthropology*. London: Routledge.
- Behrndt, S. K. & Turner, C. 2008 *Dramaturgy and performance*. New York: Palgrave Mcmillan
- Brockett, O. J. & Hildy, F. J., 2014. *History of the theatre*. Essex: Pearson Education Limited.
- Ahmed, S., 2015. *Duyguların kültürel politikası*. S. Komut (Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık. (orijinal basım tarihi 2004)
- Benjamin, W., 1986. *Illuminations*. H. Zohn (Çev.) New York: Schocken Books. (orijinal basım tarihi 1969)
- Boal, A., 2008. *Theatre of the oppressed*. C. McBride, M. L. McBride & E. Fryer (Çev.) London: Pluto Press. (orijinal basım tarihi 1974)

- Durkheim, E., 2019. *İntihar*. İzmir: Cem Yayınevi (orijinal basım tarihi 1897)
- Louis, É., 2019. *Who killed my father*. L. Stein (Çev.) London: Penguin Random House (orijinal basım tarihi 2018)
- Marx, K., 1975. *Kapital*. A. Bilgi (Çev.) Ankara: Sol Yayınları (orijinal basım tarihi 1867)
- Michael, F. 2019. *Hapishanenin doğuşu*. M. A. Kılıçbay (Çev.) Ankara: İmge Kitabevi (orijinal basım tarihi 1975)
- Pavis, Patrice, 1992, *Theatre at the crossroads of culture*. L. Kruger (Çev.) London: Routledge (orijinal basım tarihi 1992)
- Bandia, P. F. & Bastin, G. L. (Eds) 2006. *Charting the future of translation history*, Ottawa: University of Ottawa Press
- Bial, H. & Martin, C. (Eds), 2000. *Brecht sourcebook*. London: Routledge
- Cronin, B. & MagShamhráin, R. & Preuschoff, R. (Eds) 2020, *Adaptation considered as collaborative art*, New York: Springer
- Eysteinnsson, A. & Weissbort, D. (Eds) 2006. *Translation theory and practice: a historical reader*. Oxford: Oxford University Press
- Johnston, D. (Ed) 1996. *Stages of translation*. Bath: Absolute Press
- Krebs, K. (Ed.), 2014. *Translation and adaptation in theatre and film*. Abingdon: Routledge.
- Leitch, T. (Ed.), 2017. *The oxford handbook of adaptation studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Romanska, M. (Ed.), 2015. *The routledge companion to dramaturgy*. Abingdon: Routledge.
- Reilly, K. (Ed.), 2018. *Contemporary approaches to adaptation in theatre*. New York: Springer
- Randall, J. (Ed), 1993. *The field of cultural Production: essays on art and literature*. New York: Columbia University Press
- Smith, G. N. & Hoare, Q. (Eds), 1971. *Selections from the prison notebooks of antonio gramsci*. New York: International Publishers

### *Sürekli Yayınlar*

- Bulut, S., 2017. *Tanzimat dönemi tiyatro uyarlamalarının dilde sadeleşme hareketi açısından önemi*. Türklük Bilimi Araştırmaları. (42) pp. 45-50
- Ferran, P. W., 1997 *Molière's dom juan adapted for brecht's berliner ensemble*. Contemporary Theatre Review. **6** (2) pp. 13-40
- Kutlu, P., 1972. Yeni Ortam
- Şener, S., 1974. *Molière ve türk komedyası*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi: Moliere Özel Sayısı. (5) pp. 25-31
- Tolun, Atilla, 1974. *Ahmet vefik paşa'nın molière çevirilerinde anlatım nitelikleri*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi. (5) pp. 33-47.
- Tompkins, Joanne, 2014. *Editorial comment: theatre and adaptation*. Theatre journal. **66** (4) pp ix-xi
- Weick, Karl Edward. 1995. *What theory is not, theorizing is*. Administrative Science Quarterly. **40** (3) pp. 385-90.

## ***Diğer Yayınlar***

Şenocak, A. E., *Girard'ın roman kuramı ışığında bir oğuz atay uyarlaması: “tehlikeli oyunlar”*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

(A. MILLER, sözlü görüşme)

(M. Ü. ERİŞ, sözlü görüşme)

(O. ATAY, sözlü görüşme)

<https://sozluk.gov.tr/>

<https://dictionary.cambridge.org/>

<https://www.berliner-ensemble.de/en/das-theater-am-schiffbauerdamm>

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/hamlet-globe-michelle-terry-shakespeare-gender-blind-cross-cast-you-ensemble-deaf-a8350886.html>

<https://www.westsidestory.com/1957-broadway>

<https://www.warnerbros.com/movies/invention-lying>

<https://www.britannica.com/art/mimesis>

<https://www.modasahnesi.com/babami-kim-oldurdu>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Édouard\\_Louis](https://en.wikipedia.org/wiki/Édouard_Louis)

[https://www.youtube.com/watch?v=6JeNRF7EwGI&ab\\_channel=LondonReviewBooks](https://www.youtube.com/watch?v=6JeNRF7EwGI&ab_channel=LondonReviewBooks)  
[hop](#)

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Oğuz\\_Atay](https://tr.wikipedia.org/wiki/Oğuz_Atay)

[https://www.youtube.com/watch?v=ZdmXbXkJBcI&ab\\_channel=TRTAr%C5%9Fiv](https://www.youtube.com/watch?v=ZdmXbXkJBcI&ab_channel=TRTAr%C5%9Fiv)

[https://www.youtube.com/watch?v=K5zQR9yt1iE&ab\\_channel=Medyascope](https://www.youtube.com/watch?v=K5zQR9yt1iE&ab_channel=Medyascope)

<https://tiyatrolar.com.tr/oguz-atay>

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Mahir\\_Ünsal\\_Eriş](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mahir_Ünsal_Eriş)

<https://www.ajandakolik.com/soylesi-mahir-unsal-eris-her-seyin-daha-da-kotu-olacagina-inaniyorum/>

[https://www.youtube.com/watch?v=0AL6MpeIYgg&ab\\_channel=Medyascope](https://www.youtube.com/watch?v=0AL6MpeIYgg&ab_channel=Medyascope)

<https://tiyatrolar.com.tr/tiyatro/bangir-bangir-ferdi-calarken-belki-bir-gun-ucariz>

<https://tiyatrolar.com.tr/tiyatro/tehlikeli-oyunlar>

[https://www.youtube.com/watch?v=eSQPAke1bs0&ab\\_channel=Buddha7575](https://www.youtube.com/watch?v=eSQPAke1bs0&ab_channel=Buddha7575)

