

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

HALDUN TANER'İN "KEŞANLI ALİ DESTANI" OYUNUNUN SİNEMA VE
TELEVİZYON UYARLAMALARININ ANALİZİNİN YAPILMASI

Mehmet Caner SOYULMAZ
115603004

Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül KESİRLİ UNUR

İSTANBUL
2018

**HALDUN TANER'İN "KEŞANLI ALİ DESTANI" OYUNUNUN SİNEMA
VE TELEVİZYON UYARLAMALARININ ANALİZİNİN YAPILMASI**

**ANALYZING THE FILM AND TELEVISION ADAPTATIONS OF
HALDUN TANER'S "THE BALLAD OF ALI OF KESHAN"**

MEHMET CANER SOYULMAZ

115603004

Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül KESİRLİ UNUR
(İstanbul Bilgi Üniversitesi)

.....*A. Kesirli*.....

Prof. Dr. Feride ÇİÇEKOĞLU
(İstanbul Bilgi Üniversitesi)

.....*Feride*.....

Doç. Dr. Zeynep GÜNSÜR YÜCEİL
(Kadir Has Üniversitesi)

.....*Zeynep*.....

Tezin Onaylandığı Tarih

.....*12.06.2018*.....

Tez Sayfa Sayısı

: 109

ANAHTAR KELİMELER

- 1) Haldun Taner
- 2) Keşanlı Ali Destanı
- 3) Epik Tiyatro
- 4) Uyarlama Çalışmaları

KEYWORDS

- 1) Haldun Taner
- 2) The Ballad of Ali of Keshan
- 3) Epic Theatre
- 4) Adaptation Studies

ÖNSÖZ

Sanat; her zaman hayatımın içinde, çok önemli bir şekilde yer almıştır. Annemin daha küçük yaşlarda elimden tutup götürdüğü tiyatro oyunları ile başlayan bu sanat sevgisi, sonrasında lise ve üniversitede tiyatro yapmama ve ardından da yüksek lisans olarak sinema – televizyon okumama vesile olmuştur.

Tiyatro, sinema ve televizyona dair duyduğum heyecanı; yazacağım teze de yansıtmak istedim. Tüm bu alanları içinde barındıracak bir konu bulmak kolay değildi; ama tüm bu alanları içeren bir konunun da beni heyecanlandırmama ihtimali yoktu. Sonunda; bu sanat alanlarının yanına politika ve uyarlama alanlarını da katarak bir çalışma yapmaya başladım.

Konumun temelini Haldun Taner'in unutulmaz ve asla unutulmayacak eseri, *Keşanlı Ali Destanı*'nın üzerine kurdum. Sadece yazıldığı dönemin değil; Türkiye Cumhuriyeti tarihinin belki de tamamının özeti olan bu değerli eseri ve sevdiğim, merak ettiğim birçok konuyu bir arada sunabilecek olmaktan dolayı çok mutluyum.

Bu çalışma daha hazırlanış sürecinde bana birçok güzel şey kattı. Umarım sonrasında da hem bana hem de okuyucularına katmaya devam edecektir.

Tez konumu bulma sürecimde büyük yardımları olan Prof. Dr. Feride Çiçekoğlu'na, tez çalışmasına beraber başladığım Dr. Öğr. Üyesi Burcu Yasemin Şeyben'e, tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül Kesirli Unur'a, bana zaman ayırarak tezime söyleşileriyle katkı sağlayan Gülriz Sururi'ye, Genco Erkal'a ve Özen Yula'ya, tez sürecinde her türlü desteği veren aileme ve arkadaşlarıma yürekten teşekkür ederim.

Tezimi de *Keşanlı Ali Destanı* gibi asla unutulmayacak ve etkisini her zaman hissettirecek bir esere imza atmış büyük tiyatro yazarı Haldun Taner'e ve tezimin hazırlanış sürecinde bu dünyadan ayrılan iki usta 'Keşanlı Ali'ye; Engin Cezzar ve Fikret Hakan'a ithaf etmek isterim.

İÇİNDEKİLER

ABSTRACT.....	vi
ÖZET.....	viii
GİRİŞ.....	1
1. HALDUN TANER VE KEŞANLI ALİ DESTANI.....	5
1.1. HALDUN TANER ve “HALDUN TANER TİYATROSU”.....	5
1.1.1. Haldun Taner’in Tiyatro Oyunları.....	6
1.1.2. Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro.....	9
1.1.3. Haldun Taner’in Epik Tiyatro Yaklaşımı.....	17
1.2. KEŞANLI ALİ DESTANI.....	20
1.2.1. Oyun Özeti.....	21
1.2.2. Keşanlı Ali Destanı’nın Dönemsel Analizi.....	23
1.2.3. Keşanlı Ali Destanı’nın Epik Tiyatro Özellikleri.....	31
2. SİNEMA VE TELEVİZYON UYARLAMALARI.....	36
2.1. UYARLAMA (ADAPTASYON) NEDİR?.....	36
2.1.1. ‘Sinema Uyarlaması’ ve ‘Televizyon Uyarlaması’ Nedir?.....	37
2.1.2. Sinema ve Televizyonda Tiyatro Uyarlamaları.....	38
2.2. UYARLAMA (ADAPTASYON ÇALIŞMALARI).....	41
2.2.1. Uyarlama Çalışmalarının İncelediği Alanlar.....	43
2.2.2. Uyarlama – Politika İlişkisi.....	46
3. KEŞANLI ALİ DESTANI’NIN SİNEMA VE TELEVİZYON UYARLAMALARI.....	50
3.1. KEŞANLI ALİ DESTANI’NIN SİNEMA VE TELEVİZYON UYARLAMALARININ KAYNAK METİNLE KARŞILAŞTIRMASI.....	50

3.1.1. Keşanlı Ali Destanı Uyarlamalarının Metinsel ve Anlatımsal Analizi.....	51
3.1.2. Keşanlı Ali Destanı Uyarlamalarında Zaman ve Mekan.....	56
3.1.3. Keşanlı Ali Destanı Uyarlamalarında Karakterler.....	60
3.1.3.1. Keşanlı Ali Destanı Uyarlamalarında Keşanlı Ali'nin Portrelendirilmesi.....	61
3.1.3.2. Keşanlı Ali Destanı Uyarlamalarında Diğer Karakterlerin İşlenişi.....	70
3.2. KEŞANLI ALİ DESTANI'NİN SİNEMA VE TELEVİZYON UYARLAMALARINDA BRECHTYEN ETKİLER.....	75
3.3. KEŞANLI ALİ DESTANI'NİN SİNEMA VE TELEVİZYON UYARLAMALARININ DÖNEMSEL ANALİZİ.....	81
3.4. POLİTİK UYARLAMA ÖRNEKLERİ OLARAK KEŞANLI ALİ DESTANI UYARLAMALARI.....	88
4. SONUÇ.....	92
KAYNAKÇA.....	95

ABSTRACT

The Ballad of Ali of Keshan is a play written by Haldun Taner in 1962. The play has kept its popularity since 1964 when it was first put on stage. With its anti-classical theatrical approach and local traditional-presentational characteristics, the play was adapted to cinema in 1964 and to television in 1988 and 2011. Although the source text has undergone some changes, the adaptations show significant common characteristics with “the use of Brechtian epic techniques” and “keeping the critical realistic line”. The main reason for this is that the political plane presented and criticized by Taner while writing the play repeats itself at regular intervals in the political history of Turkey.

While Taner addressing the pre-1960 and mostly the Democrat Party period between 1950-60, the adaptations of the play were produced in the period under the effect of neo-democrat structures following the Democrat Party ended by the Military Coup in 1960. As *The Ballad of Ali of Keshan* with its adaptations confronts the readers in similar times in the political history of Turkey, it preserves its critical realistic attitude politically with the help of the Brechtian epic techniques. The aim of this thesis is to show that the adaptations of a work of art on different platforms and in periods could politically share significant common points and because of this reason, the adaptations should also be examined politically under adaptation studies. In this study; periodical, textual and narrative analysis of *The Ballad of Ali of Keshan* and its adaptations is made.

In the first part of the thesis, the theatrical approach of the author of the text, Haldun Taner is described. Afterwards, *The Ballad of Ali of Keshan* is analyzed by its narrative and periodical characteristics. In the second part, before the adaptations, the concept of “adaptation” is examined. In this part, “adaptation studies” is also emphasized and how adaptations are dealt with in the academic field is described. In the third part, a comparative analysis between the source text and the adaptations is made by combining the first and the second parts. At the end of the analysis, the common characteristics of adaptations based on the political background of *The Ballad of Ali of Keshan* are emphasized. Therefore, in

this study a political background reading of the film and television adaptations of a play is made and a case study is presented for adaptation studies.

Key Words: *Haldun Taner, The Ballad of Ali of Keshan, Bertolt Brecht, Epic Theatre, Democrat Party, Adaptation Studies, Cinema and Television Adaptations*

ÖZET

Keşanlı Ali Destanı, Haldun Taner tarafından yazımı 1962 yılında tamamlanmış bir tiyatro oyunudur. Oyun; ilk kez sahnelendiği 1964'ten günümüze kadar tiyatro dünyasında popülerliğini korumuştur. Bertolt Brecht'in, klasik dramatik tiyatro yapısına karşı olarak sunduğu epik tiyatro yaklaşımı ile yerli geleneksel tiyatronun göstermeci özelliklerinin bulunduğu *Keşanlı Ali Destanı*; 1964'te sinemaya, 1988 ve 2011'de de televizyona uyarlanmıştır. Kaynak metin, sinema ve televizyona aktarılırken çeşitli değişimlere uğrasa da uyarlamalar; 'Brecht'yan epik teknikleri kullanma' ve 'eleştirel gerçekçi çizgide kalma' yönlerinden önemli ortaklıklar göstermektedir. Bu durumun temel nedeni ise; Taner'in oyunu yazarken sunduğu ve eleştirdiği politik düzlemin, Türkiye siyasi tarihinde kendini belirli aralıklarla tekrarlamasıdır.

Taner; oyunda, 1960 öncesini ve ağırlıklı olarak 1950-1960 yılları arasındaki Demokrat Parti dönemini ele alırken, oyunun uyarlamaları da 1960 Askeri Darbesi ile sonlandırılan Demokrat Parti'nin izini süren neo-demokrat yapıların etkisindeki dönemlerde üretilmiştir. *Keşanlı Ali Destanı*; uyarlamalarıyla Türkiye siyaset tarihindeki benzer zamanlarda karşımıza çıkarken sanatsal, metinsel ve anlatsal yönlerden değişimler gösterse de Brecht'yan epik tekniklerin de yardımıyla politik olarak eleştirel gerçekçi tutumunu korumuştur. Bu tez çalışmasının hedefi; bir eserin farklı mecralardaki ve farklı dönemlerdeki uyarlamalarının politik olarak önemli ortaklıklar taşıyabileceğini ve bu nedenle de uyarlamaların, uyarlama çalışmaları altında politik olarak da incelenmesi gerektiğini göstermektir.

Bu çalışmada; *Keşanlı Ali Destanı* ve uyarlamalarının dönemsel, metinsel ve anlatsal incelemeleri yapılmıştır. Tezin ilk bölümünde, oyunun yazarı Haldun Taner'in tiyatro yaklaşımı anlatılmıştır. Sonrasında da *Keşanlı Ali Destanı*; anlatsal ve dönemsel özellikleri üzerinden analiz edilmiştir. Oyunun uyarlamalarına geçmeden önce; ikinci bölüm içinde, 'uyarlama' kavramı incelenmiştir. Bu bölümde, 'uyarlama çalışmaları' üzerinde de durulmuştur ve bu akademik alan içinde uyarlamaların nasıl ele alındığı anlatılmıştır. Üçüncü bölümde ise birinci ve ikinci bölümdeki bilgiler birleştirilerek kaynak metin ve

uyarlamalar arasında karşılaştirmalı bir analiz yapılmıştır. Bu analizin sonunda ise *Keşanlı Ali Destanı*'nin uyarlamalarının politik arka planları üzerinden ortak noktaları vurgulanmıştır. Böylece bu çalışma içinde, bir tiyatro eserinin sinema ve televizyon uyarlamalarının politik bir arka plan okuması yapılmıştır ve uyarlama çalışmaları adına bir örnek olay incelemesi sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Haldun Taner, Keşanlı Ali Destanı, Bertolt Brecht, Epik Tiyatro, Demokrat Parti, Uyarlama alışmaları, Sinema ve Televizyon Uyarlamaları*

GİRİŞ

Bazı sanat eserleri; dönemlerini, ülkelerini ya da içinde buldukları koşulları büyük bir ustalıkla yansıtır. Bu eserler; üretildikleri dönemde de konuları, anlatım yolları, karakterleri ve hikayeleri ile büyük ses getirmişlerdir. Hatta bu eserlerin bir kısmı, sadece kendi zamanları ve sınırları içinde kalmamıştır; ‘zaman üstü’ yapıları ile uzun yıllar boyunca bambaşka dönemlerde de takip edilmeyi, beğenilmeyi, konuşulmayı ve güncel kalmayı başarmıştır.

Bu eserler; edebiyat, tiyatro, sinema gibi farklı alanlarda ortaya çıkmış olsalar da bilinirlikleri ve popülerlikleri ile genelde farklı mecralara da uyarlanmışlardır. Böylece farklı alanların takipçileri ile de buluşmuşlar ve sundukları fikir ve eleştirileri, farklı sanatsal alanlar üzerinden de iletmeyi başarmışlardır.

Bu şekilde kendi zamanlarını ve sınırlarını aşan eserler; Türkiye’de de karşımıza çıkmaktadır. Bu ‘zaman üstü’ eserlerin yerli örneklerinden birisi de Haldun Taner’in yazımını 1962’de tamamladığı ve ilk kez 1964’te seyirci ile buluşan tiyatro oyunu *Keşanlı Ali Destanı*’dır.

Keşanlı Ali Destanı; Ayşegül Yüksel’in de vurguladığı gibi Haldun Taner’in tiyatro yazarlığı yaşamında ve Türkiye tiyatrosunda “bir dönüm noktasını oluşturur” (*Haldun Taner Tiyatrosu* 57-58). Yalçın Tura’nın bestelediği müzikleriyle de öne çıkmış olan oyun; asıl olarak, Alman tiyatro yazarı ve kuramcısı Bertolt Brecht’in ‘epik tiyatro’ yaklaşımıyla geleneksel tiyatronun ‘göstermecî’ özelliklerini birleştirmesi yönüyle yerli tiyatro tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Brecht’in toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla kuramsallaştırdığı, klasik dramatik tiyatronun özdeşleştirilmeci yanını kırmayı hedeflediği ve seyirciyi ‘sorgulayan’ bir yapıya büründürdüğü ‘epik tiyatro’yu temel alan Taner; Brecht’ten farklı olarak yerli geleneksel tiyatronun öğelerini de kullanarak ‘epik-göstermecî’ bir eser sunmuştur.

1960 öncesi Türkiye’sinden birçok konuyu eleştirel gerçekçi bir tutumla ele alan *Keşanlı Ali Destanı*, tiyatro dünyasında büyük bir başarı sağlamıştır. Anlattığı ve eleştirdiği konuları sadece bir döneme atfetmeden anlatan Taner; ‘zaman üstü’ bir eser oluşturmuştur ve bu eser; ilk kez sahnelendiği 1964’ten

sonra da günümüze kadar bilinirliğini ve güncelliğini korumuştur. Büyük başarılar yakalayan oyun; 1964'ten günümüze kadarki süreçte, birçok farklı eseri de etkilemiştir. *Keşanlı Ali Destanı*'nın etkisiyle yazılmış eserlerin yanısıra oyun, günümüze kadar üç kere tiyatro dışı alanlara uyarlanmıştır. *Keşanlı Ali Destanı*; aynı adla ilk önce 1964'te sinemada; daha sonra da 1988 ve 2011'de televizyonda seyirci ile buluşturulmuştur.

Oyundan etki ile yazılmış eser sayısının fazlalığından bahsederken sadece bu üç eseri 'uyarlama' olarak ele almamın temel nedeni, oyunun telif haklarına dayanmaktadır. Telif hakkı, "kişinin her türlü fikri emeği ile meydana getirdiği ürünler üzerinde hukuken sağlanan haklardır" ("Telif Hakkı Nedir?"). Eğer metnin, telif hakları hala işler ve korunur durumdaysa; o metni uyarlamak için resmi olarak izin almak gerekmektedir.¹ *Keşanlı Ali Destanı* da telif hakları ile korunan eserlerdendir. Sadece bahsetmiş olduğum üç eser, eserin telif izinleri alınıp oyundan uyarlanmıştır ve jeneriklerinde de Haldun Taner'in metninden uyarlandığı açıkça belirtilmiştir. Bu nedenle de bu tezde sadece bu üç eser, *Keşanlı Ali Destanı*'nın sinema ve televizyon uyarlamaları olarak incelenecektir.

Daha önce de vurguladığım gibi, *Keşanlı Ali Destanı*; 'zaman üstü' bir yapıya sahiptir ve güncelliğini yitirmemiştir. Oyunun güncelliğini yitirmemesinin temel nedeni de Türkiye'de kendini tekrar eden siyasi yapılarıdır.

Taner; her ne kadar oyun içinde direkt bir döneme gönderme yapmamış olsa da ele aldığı konular, ağırlıklı olarak 1950-1960 yılları arasındaki Demokrat Parti dönemine aittir. Hatta oyun, Keşanlı Ali üzerinden halkın seçtiği bir iktidar karakterinin ortaya çıkışını ve yükselişini konu almaktadır. Burada da Demokrat Parti döneminin güçlü iktidar karakteri Adnan Menderes'le oyunun ana karakteri olan Keşanlı Ali arasında önemli ortak noktalar bulunmaktadır.

¹ Telif haklarına bağlı olarak herhangi bir eseri koruma süresi; "eser sahibi yaşadığı sürece ve ölümünden itibaren 70 yıldır." ("Telif Hakkı Kaç...") Bu tez çalışmasının ana konusunu oluşturan *Keşanlı Ali Destanı* adlı tiyatro oyunu da koruma süresi içindedir. Zira oyunun yazarı Haldun Taner, 1986 yılında hayatını kaybettiği için *Keşanlı Ali Destanı*'nın koruma süresi hala devam etmektedir ve oyunun kullanım hakları izne tabidir. Genco Erkal ve Gülriz Sururi'nin söylediği üzere; Haldun Taner'in eserlerinin şu anki kullanım hakları, eşi Demet Taner'de bulunmaktadır.

1960 Askeri Darbesi ile sonlanan Demokrat Parti ve Menderes dönemi; Türkiye'nin siyaset tarihini günümüze kadar derinden etkilemiştir. Türkiye siyaset tarihinde 1960'tan günümüze kadar; belirli aralıklarla Demokrat Parti'nin ve Menderes'in siyasi mirasını üstlenen neo-demokrat yapılar ve güçlü iktidar karakterleri ortaya çıkmıştır.

Temel olarak Demokrat Parti ve Menderes dönemini konu alan *Keşanlı Ali Destanı*'nın sinema ve televizyon uyarlamaları da oyunun sunduğu ve eleştirdiği zamanlarla benzerlik gösteren neo-demokrat dönemlerde karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu uyarlamaların dikkat çeken özelliği ise metinsel ve anlatısal olarak temel farklar içermelerine rağmen; Taner'in Brechtien epik tekniklerin de yardımıyla sağladığı eleştirel gerçekçi tutumu korumalarıdır. Yani uyarlamalar, birçok noktadan kaynak metne yakın durmamıştır; ama Taner'in anlattığı ve eleştirdiği zamanlara benzer dönemlerde ortaya çıkmış ve Taner'in oyunda takındığı politik tavrı devam ettirmiştir.

Bu tez çalışmasında; bir tiyatro oyununun ve uyarlamalarının özelliklerinden, eleştirilerinden ve politik tutumlarından yola çıkılarak; uyarlamaların Türkiye yakın siyasi tarihi üzerinden bir incelemesi yapılacaktır.

Tezin birinci bölümünde; *Keşanlı Ali Destanı*'nın yazarı olan Haldun Taner'in tiyatro yaklaşımı anlatılacaktır. Burada; Taner'in etkisinde kaldığı ve Bertolt Brecht tarafından kuramsallaştırılan 'epik tiyatro' yaklaşımı da ele alınacaktır. Aynı bölüm içinde *Keşanlı Ali Destanı*'nın, Taner'in tiyatro yapıtları içindeki yerinden bahsedilecektir. Oyunun Brechtien epik özelliklerini nasıl barındırdığı ve içinde bulunduğu dönemden nasıl etkilendiği analiz edilecektir. Bu analizler ile oyunun politik arka planı sunulacaktır.

Oyunun kendi iç analizi yapıldıktan sonra, tezin ana kısmını oluşturan uyarlamalara direkt geçilmeyecektir. Uyarlamaların analizinden önce; ikinci bölümde, 'uyarlama' ve 'sinema – televizyon uyarlamaları' kavramları üzerinde durulacaktır. Ardından uyarlamaları akademik olarak inceleyen 'uyarlama çalışmaları' alanından bahsedilecektir. Burada; tezin temel aldığı akademik alanın açıklaması yapılacaktır. Buradaki açıklama ve incelemeler sayesinde, üçüncü

bölümde yapılacak olan analizlerin, uyarlama çalışmaları içinde nereye denk geldiği anlatılmış olacaktır.

Üçüncü bölümde ise *Keşanlı Ali Destanı*'nın sinema ve televizyon uyarlamaları; hem kaynak metinle, hem de kendi aralarında; metinsel, anlatısal ve dönemsel yönlerden karşılaştırılacaktır. Uyarlamaların ortaklaşmadıkları noktalar vurgulandığı gibi, tiyatro oyununun ve uyarlamaların ortaklaştıkları yerler üzerinden de politik arka planlarına odaklanılacaktır. Tüm bu analizler sırasında siyaset, tiyatro, sinema ve uyarlama çalışmaları alanlarından yararlanılacaktır.

Bu sayede; bir tiyatro oyununun farklı mecralardaki ve farklı dönemlerdeki uyarlamalarının politik olarak ortak noktalar içerebileceği gösterilecektir. Bu tez çalışmasında yapılan '*Keşanlı Ali Destanı*'nın sinema ve televizyon uyarlamalarının politik arka plan analizi' de uyarlama çalışmaları içinde bir örnek olay incelemesi olarak sunulacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

HALDUN TANER ve KEŞANLI ALİ DESTANI

1.1. HALDUN TANER VE ‘HALDUN TANER TİYATROSU’

Haldun Taner; Yavuz Pekman’ın deyimiyle “verdiği tiyatro eserleriyle Türk tiyatrosunda dönüm noktaları yaratan ve Türk tiyatrosunun kimliğini kazanmasında çok önemli adımlar atan bir yazardır” (124).

16 Mart 1915’te İstanbul’da doğan Taner; lise eğitimini Galatasaray Lisesi’nde tamamladı. Almanya’ya Heidelberg Üniversitesi’nde ekonomi ve siyaset bilimi okumak üzere gitti; ama yaşadığı sağlık sorunları nedeniyle eğitimini tamamlayamadan Türkiye’ye geri döndü. Gördüğü tüberküloz tedavisi sırasında (1938-1942), Ankara Radyosu için skeçler yazdı.

1949’da ilk öykü kitabı olan *Yaşasın Demokrasi* yayımlandı ve aynı yıl içinde ilk tiyatro oyunu olan *Günün Adamı*’nı yazdı. 1950’de İstanbul Üniversitesi Alman Filolojisi ve Sanat Tarihi bölümlerini bitirdi. Öyküler yazmayı sürdüren Taner, üniversitede dersler de vermeye başladı. 1954’te gittiği Viyana Üniversitesi’nde bir yandan asistanlık yaparken bir yandan da felsefe ve tiyatro okudu. 1955-1956 yıllarında Max Reinhardt Tiyatro Akademisi’nde eğitim gördü. Uzun yıllar köşe yazarlığı yaptı. Öykü, fıkra, hatıra ve gezi kitapları ile tiyatro oyunları ve kabareler yazdı. Bazı öyküleri ve oyunları ile yurt içi ve yurt dışında ödüller kazandı.

Ayşegül Yüksel’in deyimiyle “popüler Türk tiyatrosunun ‘oyunsu’ tadına varan ve yurt dışında gördüğü eğitim ve yaşadığı deneyimle Batı tiyatrosunu derinlemesine kavrayan” (“Haldun Taner: Batı’nın...” 51) Haldun Taner; Türk tiyatrosu için yenilikçi eserler üretti. Türkiye’de önemli kurumlarda tiyatro ve dramaturji üzerine dersler verdi ve kuramsal araştırmalar yaptı.

1964’te ilk kez sahnelenen *Keşanlı Ali Destanı* adlı oyunu ile Alman yazar Bertolt Brecht’in kuramsallaştırdığı epik tiyatroyu Türkiye’ye taşıdı. Türkiye’de ilk kabare tiyatrosu eserlerinin örneklerini veren Taner; Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Bizim Tiyatro ve TEF Kabare’nin de kurucularından oldu. Bu nedenlerle, Türk tiyatrosunda epik tiyatronun ve kabare tiyatrosunun öncüsü

sayıldı. Oyunları yurt içinde ve yurt dışında defalarca sahnelenmiş olan Taner; yaptığı çalışmalar ve yazdığı oyunlar ile bir ‘Haldun Taner Tiyatrosu’ ekolü oluşturdu.

1.1.1. Haldun Taner’in Tiyatro Oyunları

1949’da yazdığı *Günün Adamı* adlı oyunla tiyatro dünyasına giriş yapan Haldun Taner; yazın hayatı boyunca on iki uzun tiyatro oyunu yazmıştır. Bu oyunların yanısıra kendi yazdığı, derlediği ve yazımına katkı sağladığı on üç kabare oyunu da bulunmaktadır.

Haldun Taner’in oyunları, üç temel evrede incelenebilir:

İlk evre, 1949-1962 yılları arasında yazdığı altı oyunu (*Günün Adamı*, *Dışardakiler*, *Ve Değirmen Dönerdi*, *Fazilet Eczanesi*, *Lütfen Dokunmayın* ve *Huzur Çıkmazı*) kapsamaktadır. Bunlar genel anlamda, Batı tiyatrosunun Aristoteles’ten beri gelen geleneksel kuralları içinde yazılmış oyunlardır. Aristoteles; seyircinin tüm duygularıyla oyunun içinde olmasını ve sahnedekileri, sanki kendisi de onları yaşıyormuşçasına takip etmesi gerektiğini savunmuştur. Aristotalyen yaklaşımda; tiyatro oyununu takip edenlerin, sanki bir tiyatrodaki değıllermiş gibi gerçekçi hislerle orada olması gerektiğı vurgulanmıştır. Yani tiyatro; seyircilerin bir oyunda olduklarını hissetmeyecekleri kadar yanılısamacı bir şekilde gerçekçi olmalıdır. Seyircinin sahnedeki olaylarla ve karakterlerle özdeşleşmesini temel alan bu “yanılısamacı tiyatro”nun temel özellikleri, her ne kadar öz ve biçim olarak birbirlerinden çok farklı olsalar da Haldun Taner’in ilk altı oyununda da karşımıza çıkar. (Pekman 124) Bu oyunlarda anlatı; organik bir büyüme içindedir; yani her bir sahne, bir ötekisi ile bağlantılı olarak arka arkaya gelir ve olayların akışı çizgisel bir şekilde gelişir. Ayrıca ilk altı oyunun temelde ‘kapalı biçim’de yazıldıkları da görülmektedir: Her bir oyunda; aksiyon, yer ve zaman birliğı; istisnai birkaç sahne ve durum dışında kesintisiz bir şekilde sağlanmıştır. Oyunlarda benzetmeci bir gerçekçilik yaratılmak istenmiştir ve bu sayede de seyircinin izlediklerini gerçek olaylarmışçasına görmesi hedeflenmiştir. Bu nedenlerle Haldun Taner’in ilk evredeki oyunları; ‘yanılısamacı’ ve ‘benzetmeci gerçekçi’ oyunlar olarak ele alınabilir.

İlk oyunlarında, klasik dramatik tiyatronun temel öğeleri ağır basıyor olsa da Haldun Taner; bu oyunların bazı noktalarına özdeşleşme karşıtı durumlar da eklemiştir. (Çamurdan 14) *Günün Adamı*'nda Adam isimli karakter dördüncü perdede seyirciye dönüp konuşur.² Bu durum; dramatik tiyatrodaki 'dördüncü duvar' ismi verilen ve sahnedekinin 'gerçek' olarak görülmesine yardımcı olan teatral yöntemin kırılmasına neden olur. Haldun Taner; *Ve Değirmen Dönerdi*'deki Festekiz ailesinin karakterlerini ve jestlerini metinde betimlerken de benzetmeci gerçekçilikten uzak bir yol izler: Ailenin erkekleri benzer renkte ve şekilde kıyafetler giyer, belirli sahnelerde stilize bir şekilde topluca aynı tavır ve davranışlarda bulunurlar. *Fazilet Eczanesi*'nde ise oyunun başında ve sonunda; oyun karakterlerinden Kalfa Yusuf, 'anlatıcı' olarak oyundaki durumları özetleyen tiratlar atar. (Taner, *Haldun Taner Bütün Oyunları 7... 14-15 ve 114-115*) Bu durum da *Günün Adamı*'ndaki gibi seyirci ve sahne arasındaki dördüncü duvarı yıkan ve oyunun çizgisel akışını bozan bir hamledir. *Lütfen Dokunmayın* ise Taner'in kendi deyimiyle "epik unsuru ilk kez denediği" (Taner, *Keşanlı Ali Destanı 7*) oyunudur. Alman yazar Bertolt Brecht'in, dramatik tiyatronun özdeşleşmeci-yanılsamacı yöntemine karşı olarak kuramsallaştırdığı ve oyunlarında pratiğe döktüğü epik tiyatronun temel tekniklerinin daha yoğun bir şekilde kullanıldığı *Lütfen Dokunmayın*'da; seyirciyle doğrudan ilişkinin olduğu sahneler, projeksiyon kullanımı, oyun içinde oyun gibi seyircinin oyunla özdeşleşmesini zorlaştıran ve çizgisel anlatımı kıran epik öğeler bulunmaktadır. (Çamurdan 15)

Temel olarak yanılsamacı ve benzetmeci gerçekçi tiyatro yaklaşımında olan ilk evre oyunlarında ara ara kullandığı Brechtien epik tiyatro özellikleri, ikinci evre oyunlarının temelini oluşturmaktadır. Haldun Taner oyunlarının ikinci evresi; diğer altı uzun oyununu (*Keşanlı Ali Destanı, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Ayışığında Şamata*) kapsamaktadır.

² "ADAM – (Seyircilere doğru dönerek) Neye dairdi diye soruyor. Şu hale bakın, çıldırılmak işten değil. Sen benlen alay mı ediyorsun nazır bey..." (Taner, *Haldun Taner Bütün Oyunları 4... 69*)

Bu oyunların temelinde; ilk evre oyunlarının tersine, ‘seyirciye bir oyunda olduklarını hissettirmek’ hedefi vardır. Bu oyunlarda; yanılısamacı üsluptan uzak bir biçimde, seyirci ve sahne arasındaki özdeşleşme durumu kırılarak aralarında bir mesafe yaratılmaya çalışılır. Sahneler, karakterler, sahneleme teknikleri ve anlatı akışı; sahnedeki olayların ve karakterlerin bir oyunun parçaları olduklarını göstermeye hizmet etmektedir. Bu ‘göstermeci’ üslup, ikinci evre oyunlarının tümünde karşımıza çıkar. Bu oyunların hepsinde bir öndeyiş ve sondeyiş bulunmaktadır; yani oyunun başında ve sonunda seyirciye direkt olarak oyundaki olayların ve karakterlerin özeti geçilir, yorumu yapılır. Hatta bazı oyunlarında, sahne aralarında projeksiyonla o sahnede nelerle karşılaşılacağına dair yazılar yansıtılır. Bu sayede, seyirci temel olarak ne izleyeceğini bilerek sahneleri takip eder ve bu da olaylarla duygusal anlamda özdeşleşmesine engel olur. Projeksiyon dışında; oyunlarda ‘anlatıcı’ olarak karşımıza çıkan karakterler de vardır. Bu anlatıcı karakterler, Haldun Taner’in oyunlarında kurgusal evrenin içine yerleştirilmiştir (Çamurdan 82); yani bu karakterler aslında oyun içinden kişilerdir ve ara ara da tamamen seyirciye dönük olarak durumları, karakterleri anlatırlar ya da yorumlarlar. Benzer biçimde ikinci evre oyunlarında ‘koro’ yapısı ve oyun içi şarkılar da görülebilmektedir. Bu oyunların bazı sahnelerinde oyun karakterleri koro olarak aynı replikleri ya da bir şarkıyı söylerler. Bu durum da sahnedekinin gerçekliğini kıran ve özdeşleşmeyi yıkan öğelerdendir. İkinci evre oyunları, ilk evre oyunlarından farklı olarak ‘açık biçimde’ yazılmış oyunlardır: Bu oyunlarda çizgisel bir akış yoktur; sahneler temel olarak birbirinden bağımsızdır ve akış eğriler çizerek, sıçramalar yaparak ilerler.

Haldun Taner’in üçüncü evre oyunları ise kabare oyunlarıdır. Taner, ilk kabare denemesini 1962’de yazmış olduğu *Bu Şehr-i İstanbul* ile yapmıştır. Özellikle 1967’de Devekuşu Kabare’nin de kurulmasıyla Haldun Taner’in yazdığı ve derlediği kabare oyunlarının sayısı artmıştır. Her ne kadar kabare tiyatrosunun Türkiye’deki ilk örnekleri çok daha önce görülmüş olsa da (Çalışlar 164) toplumsal-politik uyarı amacına yönelik ilk kabare tiyatrosu uygulamalarını gerçekleştiren Haldun Taner; kabare oyunlarının Türkiye’deki ilk tanıtıcısı, ilk

yazarı ve ilk uygulayıcısı olarak görülmektedir. (Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu* 86)

1.1.2. Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro

Haldun Taner; ilk evrede yazdığı ‘yanılsamacı’ kökenli oyunlarında da yer yer olmak üzere, neredeyse tüm oyunlarında; seyircinin sahnede yaşananlarla özdeşleşmesini kısıtlayan, seyirci ve sahne arasına mesafe koyan teknikler kullanmayı tercih etmiştir. Taner bunu yaparken geleneksel Türk tiyatrosunun göstermecî kökeninden faydalanmıştır; ama bunu da bir başka yazarın kuramsallaştırdığı bir teatral anlayışı temel alarak gerçekleştirmiştir: O yazar Bertolt Brecht’tir.

Bertolt Brecht; 1898-1956 yılları arasında yaşamış olan Alman bir oyun yazarı, şair, tiyatro yönetmeni ve tiyatro kuramcısıdır. Brecht özellikle, klasik dramatik tiyatronun temelini oluşturan ve Yunan düşünür Aristoteles’e dayanan dramatik teatral anlayışa karşıt olarak sunduğu ‘epik/diyalektik tiyatro’ ile tanınmaktadır.

Aristoteles; teatral kuramını tragedyalar üzerinden oluşturur. Aristoteles’e göre tiyatronun (tragedyanın) temel amacı; seyircide duygusal bir arınma yaratmaktır. Tiyatro oyunu; seyirci ile sahnedeki kişileri ve olayları özdeşleştirmelidir. Seyirci; izlediği kişinin ve olayın sunduğu duyguları bizzat kendisi de hissetmelidir. Bu sayede; oyun boyunca izlediği duyguları bizzat yaşayan seyirci, oyunun sonunda ‘katharsis’ denilen bir duygusal arınma yaşar. Aristoteles için, seyircinin izlediği kişi ile aynı duyguları ve heyecanı yaşaması; seyircinin ruhunu arındıran ve ona haz veren bir şeydir.

Ayrıca Aristoteles; seyircinin izlediği kişi ile ilgili bir yargıya varabilmesinin, ancak ve ancak o kişi ile özdeşleşme yaşadığında gerçekleşebileceğini savunur. Aristotalyen düşünüş; yaşanan sorunların temelini ‘bireyler arası’ görür: Bir kişinin yaşadığı duygular, istekler; bir başkasınıninkiyle çeliştiğinde ortaya sorunlar çıkar. Sorunları kavramak için, bireyleri anlamak; onların duygu ve düşüncelerini benimsemek gerekmektedir. Sahnedeki sorunlar ile ilgili yargı üretmek için bireyleri ve bireyler arası durumları kavramak

önceliklidir. Bu nedenlerle, Aristotalyen dramatik tiyatronun temelleri; bireye ve ‘bireyler arası’ olana ulaşmamızı sağlayan ‘özdeşleşme’ üzerine kurulmuştur. Seyircinin; sahnede izlediğiyle özdeşlik kurabilmesi için ona inanması, onu gerçek görmesi gerekmektedir. Bu nedenle Aristotalyen tiyatrodaki en önemli noktalardan biri, sahnedekinin en gerçekçi şekilde sunulmasıdır. Sahnedeki, gerçek hayattaki karşılığına en yakın şekilde benzemelidir ki seyirci onu kabul etsin ve onunla özdeşleşebilsin. Aristotalyen tiyatronun temelini, ‘benzetmeci gerçekçi’ bir yapı üzerine kurması da bu nedenledir.

Özdeşleşme için; görülenin gerçekliği kadar, takip edilen hikayenin akışkanlığı da büyük önem taşımaktadır. Akış kesintiye uğramamalıdır ve çizgisel bir şekilde ilerlemelidir ki seyirci, karşısındaki olaydan hiç kopmadan ve dramatik akış sürecinin içinde kalarak özdeşleşme yaşayabilsin.

Antik Yunan’a dayanan bu dramatik görüş; “Aristoteles’in sunduğu temel yapı üzerinden giderek, az ya da çok değişerek de olsa en yakın zamana kadar sürekli gündeme girmiş, hatta çoğu kez dram yapısı olarak tartışmasız baştan kabullenilmiştir” (Kesting 18). Bertolt Brecht, temel sorunu burada görür: Günümüzde, değişen dünya düzeni içinde; sahne üzerinden bize sunulan güncel sorunlarla özdeşleşir durumda olmak, sadece ve sadece günümüz sisteminin işine gelmektedir. Zira özdeşleşme, kabullenıştır: Seyirci, izlediği olayı ve kişiyi olduğu gibi kabul eder, onu sorgulamaz ve onunla özdeşlik kurar. Özdeşleşme; geçmiş için önemli bir teatral atılım olmuşsa da değişen çağda ve toplumsal düzende, sadece var olanın benimsenmesine ve ‘doğal’ görülmesine neden olmaktadır. Brecht’e göre; yaşanan çağ hızla değişmektedir; değişen ve gelişen dünyada ‘bireyler arası ilişki’ ve ‘toplum-birey ilişkisi’ de değişmiştir. (*Tiyatro İçin Küçük Organon* 26-30) Çağımızın ve hızla değişen dünyanın sorunları ‘bireysel’ ve ‘bireyler arası’ olmaktan çıkmıştır. Sorunlar, toplumsal düzeydedir ve sorunları çözmek için bireysel görüşlerden önce geniş tabloya bakıp toplumsal durumlar değerlendirilmelidir. Bu nedenle de Zehra İpşiroğlu’nun da vurguladığı gibi; “Brecht’in oyunlarında dile getirdiği tüm sorunlar ve bu sorunlardan kaynaklanan tüm davranışlar toplumsal koşullara; bu sorunların çözümü de içinde yaşadığımız toplumsal koşulların değişimine bağlıdır” (*Tiyatroda Devrim* 51).

Sadece bireysel durumlar üzerinde duran, onları kabullenışı öngören ve katharsis'e dayanan Aristotalyen sistem; değişen dünyanın sorunlarını algılamamız, onları yargılamamız ve eleştirmemiz için yetersiz kalmaktadır. Brecht'in kendisinin de söylediği gibi "seyircinin sanat yapıtı karşısında takındığı, yeryüzündeki güçlüklerin yine yeryüzünde çözümünü amaçlayan bütünüyle özgür ve eleştirel tutum, katharsis için bir temel oluşturmaktan uzaktır" (*Epik Tiyatro* 50). Brecht'e göre özdeşleşme; insanların değişen dünyanın gerçeklerini görmesine engel olur. İnsanlar; var olan durumu, sorunları ve toplumu kabullenmiştir. Özdeşleşme ve katharsis'le ortaya çıkan ve seyirci üzerinde egemenlik kuran duygular, seyirciyi günümüzün asıl gerçeklerinden uzaklaştırır. Var olan gerçekliğin bir benzerini sahnede görmek ve onu benimsemek sakıncalıdır; zira var olanı benimsemek, sorunları görmemize ve onları sorgulamamıza engel olur. Önemli olan, görülen gerçekler değildir; sorunları doğuran, ortaya çıkaran ve onların altında yatan 'asıl nedenler'dir; yani temellerdir. İşte Brecht için, tiyatro artık sorunların altında yatan 'asıl gerçekleri' ele almalıdır. Tiyatro, 'gösterici' veya 'benzetmeci' değil; 'öğretici' ve 'araştırmacı' olmalıdır. Tiyatro sorgulatmalı, düşündürmeli ve harekete geçirmelidir. Bunu da sadece 'asıl gerçekleri', 'var olanın ardındaki temelleri' sunarak ve tartışarak yapabilir. Dramatik tiyatro, gösterdiği gerçekliğin eleştirisine kapalıdır. Düzeni, sistemi, var olanı 'normal' kılar ve izleyenleri de duyguları üzerinden etkisiz hale getirir. Halbuki Brecht'e göre; tiyatro, insanları aktif kılabilir. Onları sorgulamaya, düşünmeye itebilir. Seyirciyi özdeşleşmeyle harcayıp tüketen ve seyircinin dünyayı değiştirebileceğine inanmayan dramatik tiyatro görüşünün aksine; düşünen ve sorgulayan bir seyirci gereksinimi vardır. Sorgulayan seyirci de gördüğü düzeni değiştirebilecek güce kavuşabilir. Brecht, bu düşünceleri üzerinden yeni bir tiyatro anlayışına gereksinim duyulduğunu savunur: "Bizim gereksindiğimiz tiyatro, belli olayların gerçekleştiği ve insan ilişkilerinden oluşma, belli tarihsel bir alanın izin verdiği duyguları, bakış açılarını ve itkilerini sunmakla yetinmeyip; alan değişimine uğramasında rol oynayan düşüncelerle duyguları kullanan ve üreten tiyatrodur." (*Tiyatro İçin Küçük Organon* 41)

Brecht'in 'diyalektik' ve 'epik' adlarıyla sunduğu bu tiyatro görüşünün temel amacı; özünü Aristotalyen düşüncenin oluşturduğu dramatik tiyatronun yanılısamacı ve özdeşleştirmeci yaklaşımını kırmaktır. Brecht için benzetmeci, dışavurumcu ve yanılısamacı tiyatro; insanları sınırlandırmaktadır. 'Zorlama', 'yapay' ve 'sadece duygu ve düşüncelere hitap eden' bir tiyatro; onun için doğru bir işleve sahip değildir. Tiyatronun, 'gerçeklere benzemekten' daha fazlasını yapması amaçlanmaktadır. Bu nedenle Brecht'in kuramsallaştırdığı "epik tiyatro, durumları yeniden temsil etmez; ama onları açığa çıkarır" (Benjamin, *Brecht'i Anlamak* 18). Bu noktada, seyirci ve sahne arasındaki ilişki yeniden düzenlenmiştir; zira artık seyirciyi özdeşleşme üzerinden yanılısamaya sokan bir seyir değil; daha farkındalığa açık ve odaklı bir seyir gerekmektedir. Brecht; iyi ve odaklı bir seyir için, seyircinin izlediği duruma nesnel bir biçimde hakim olması gerektiğini savunmuştur. Seyirci; izlediğinin gerçek anlamda farkındaysa onu derinlemesine ve çok yönlü bir biçimde inceleyebilir, yorumlayabilir ve ondan zevk alabilir. Seyirci, sahnede olanın gerçekliğine değil; sahnede olanın nedenlerine odaklanmalıdır. Sahnedekinin bir 'gerçek' olarak değil de bir oyun olduğunun farkında olunarak takip edilmesi, Brecht'yan yaklaşımda çok büyük bir önem taşımaktadır. Bu nedenle de özdeşleşmeden kurtulunması gerekmektedir. İşte burada da Brecht; birçok halk tiyatrosunda karşılaşılan (ve kendisinin de temelde Çin halk tiyatrosundan örneklendirdiği) bir tekniği yeniden ortaya koyar: 'Yabancılaştırma'.

Yabancılaştırma, seyirci ve sahne arasında bir mesafe oluşturur. Bu oluşan mesafe ile de seyirci, bir oyun izlediğinin bilincinde olarak olayları takip edebilir. Brecht için en temel nokta şudur: Seyircinin izlediğine bir dış göz olarak bakabilmesi ve onu; duygularını katmadan, bilimsel ve nesnel bir biçimde değerlendirip yorumlayabilmesi gerekmektedir. Bu nedenle yabancılaştırma; Brecht'yan epik yaklaşımda çok temel bir tekniktir.

Yabancılaştırma; farkındalık yaratır. Bir olay üzerinde daha önce fark etmemiş olduğun noktaları görmene ve onları değerlendirmene neden olur. Zira yabancılaştıma; "olaylara, ilişkilere ve durumlara alışılmış biçimdeki kalıplı ve donuk bakışı yok eder" (Nutku, *Bertolt Brecht ve...* 105) ve onlara farklı

şekillerde yaklaşılmasını sağlar. Bir durumun, olayın, sistemin iç yüzü; ona yabancılaşarak ve onu bir dış göz gibi takip ederek anlaşılabilir. Önemli olan; bugünün ‘doğallaştırılmış’ durum ve koşullarını, ‘doğal dışı’ sunabilmektir. Bu sayede seyirci, bu duruma dair bir dış göz olabilir. Koşullar da bu sayede sorgulanıp üzerinde düşünmeye açılır. İşte yabancılaştırma; seyirciyi, günümüz gerçekleri ile özdeşleşmekten kurtaran; seyircinin var olan sistemi ve sorunları ‘doğal’ ve ‘normal’ görmesine engel olan önemli bir etkidir. Brecht; yabancılaştırmayı, insanların olayları ve olayların arka planını fark etmesi ve anlaması için kullanır. Brecht; kendi yabancılaştırmasının bu özelliğinden, bu tekniği temel olarak sunduğu *Tiyatro İçin Küçük Organon* eserinde de bahsetmiştir: “Yeni yabancılaştırmanın görevi, toplumsal bağlamda etkilenebilir olayların üstüne serilen ve onları el uzatılmaktan koruyan perdeyi kaldırmaktır.” (45) Sahnedeki gerçekler, yabancılaştırma ile insanları bir yanlısamanın içine çekemez. Yabancılaştırma; gerçeklerin seyirciyi şaşırtmasını ve seyircinin dikkatinin bu gerçekler üzerinde toplanmasını sağlar. Seyirci izlediği her şeye kuşku ile yaklaşmalıdır ki onun altında yatan nedenleri merak edebilsin. Tiyatro, ‘alışılmış olan’ ile seyirci arasına mesafe koyarak bu kuşkuyu ve merakı oluşturabilir. İşte yabancılaştırma ile seyirci; arasına bir mesafe koyduğu gerçekleri sorgulamaya, değerlendirmeye başlar. Brecht’e göre; seyirci, yabancılaştırma sayesinde olayların kendisinden tüm sürece odaklanmaya ve çelişkileri görmeye başlar. İnsanlar olaylara dış göz olur, gerçekleri sorgular, nedenleri ve çelişkileri fark eder ve var olan durumu değiştirmeye hazır hale gelir. İşte Brecht’in yabancılaştırma temelli epik tiyatro yaklaşımında oluşturmak istediği bu düzendir.

Brecht; tiyatro dünyasında o güne kadar ağır basan dramatik anlayıştan farklı olan, yabancılaştırma temelli bir yöntem yaratmak için yeni temel sahneleme teknikleri ve yeni yazınsal teknikler kullanmıştır. Brecht bunlardan ‘Y-efekti’ diye de bahsetmiştir ve yabancılaştırma efektlerini şu şekilde açıklamıştır: “İnsanlar arasında geçip sahnede sergilenebilecek olayların yadırgatıcı bir özellikle donatılmasını sağlayan, kendiliklerinden anlaşılmayıp bir açıklamayı gerektirdiklerinin belirtilmesine ve seyirciler tarafından doğal karşılanmalarının

önlenmesine imkan veren efektlerdir bunlar. Amaçları, seyircide toplumsal açıdan verimli bir eleştirinin etkin duruma geçirilmesidir.” (*Epik Tiyatro* 8)

Brecht için yabancılaştırmanın birinci yolu, sahne ve seyirci arasındaki dördüncü duvarı yıkmaktır. Zira dramatik tiyatronun en temel ögesi olan dördüncü duvar, seyircinin izlediklerini ‘gerçek’ olarak görmesini sağlar. Brecht ise bu yanılsamacı gerçekliği yıkmak istemektedir. Dördüncü duvarın yıkılması; seyircinin, ‘bir oyunda olduklarının’ farkına varmasına yardımcı olur. Bu farkındalık da seyircinin hikayedeki veya karakterlerdeki duygulara kapılmasına engel olur ve hikayedeki sürece odaklanmasını sağlar.

Brecht dördüncü duvarı yıkmak, seyirciyi ara ara uyarmak ve belirli durumlara dikkat çekmek için oyunlarının akışını düzenli olarak kesintiye uğrayacak şekilde tasarlar. Kimi zaman bir şarkı ile, kimi zaman bir karakterin bir anda seyirciye yönelip var olan durumdan bahsetmeye başlaması ile hikaye kesintilere uğrar. Vurguladığım gibi, Brechtien epik anlayışta koşullar, durumlar ve süreç; duygulardan önceliklidir. İşte akışın kesintiye uğrayışı da seyircinin dikkatinin koşullarda ve durumlarda yoğunlaşmasını sağlar. Bu kesintiler, hikayenin Brechtien vurgu noktalarıdır. Seyirciyi yabancılaştıran bu anlar; seyircinin durumla özdeşleşme yaşamasındansa duruma ve koşullara şaşırmasını sağlar.

‘Anlatıcı’ durumlar, bu nedenlerle Brechtien epik anlayışta çok önemli bir yere sahiptir. Oyundaki bir karakterin bir anda oyunun akışından koparak ve direkt seyirciye yönelerek olaylardan bahsetmesi seyirciyi şaşırtır. Seyircinin dikkatini, anlatılana çeker. Bu ‘anlatıcı’ karakterler, bazen sahne aralarına girer ve süreci özetler; bazen de sahne arasında ortaya çıkar ve durumu açıklar. Anlatıcılar sadece ‘anlatıcı karakterler’ değildir; genelde kurgu içine yedirilmiş karakterlerdir. Örneğin Brecht’in *Sezuan’ın İyi İnsanı* oyunundaki Sucu Wang karakteri, oyun içi bir karakterdir; ama yer yer akışı keser ve seyirciye dönük olarak olaylardan, karakterlerden bahseder. Anlatıcı karakter; bunu kimi zaman rolü üzerinden, kimi zamanda rolünden çıkarak yapabilir.

Brecht bazı oyunlarında sahne aralarında projeksiyon da kullanmıştır. Projeksiyon ile sahneler arasında yaşananlar ya da izlenilecek sahnede yaşanacak

olanlar bir yazı ile perdeye yansıtılabilir. Bu da yine hikayenin çizgisel akışını bozan bir Y-efektidir.

Brecht, bir çok oyununda Y-efektini olarak koro ve şarkı da kullanmıştır. Hikayenin akışı sırasında, bir karakterin ansızın akışı kesip bir şarkıya girmesi ya da karakterlerin toplu olarak (bir koro gibi) bir şarkı ya da replik söylemesi seyirciyi şaşırtan ve özdeşleşmelerine engel olan efektlerdir.

Brechtien epik anlayışa göre kullanılan dekor ve kostümler de yabancılaştırmaya hizmet edebilir. Sahnede sunulan mekanın ve zamanın gerçekçiliğinden çok, durumlara dikkat çeken sadelikte ve işlevde dekor ve kostümlerin kullanılması önem taşımaktadır. Yani dekorun ve kostümlerin gerçekçiliğinden çok, işlevselliği öne çıkmalıdır ve hatta dekor; insan-çevre ilişkisini yansıtmalı, eleştirel olmalı ve seyirciye, kendisinin bir oyunda olduğunu açık şekilde hissettirmelidir. (Brecht, *Oyun Sanatı ve Dekor* 67-68 ve 82-83)

Brecht için oyunculara da epik anlayış içinde çok önemli görevler düşmektedir. Brecht'e göre; (ilk çalışmalarda oyuncunun karakterini tanıması süreci haricinde) oyuncu, oynadığı karakter ile özdeşleşmemelidir. Bu sayede, seyircinin de karakterle özdeşleşmesinin önüne geçilebilir. Oyuncu karakteriyle özdeşleşmeyeceği gibi, ona eleştirel yaklaşabilmelidir de. Oyuncu; karaktere dair eleştirisini oyunculuğuyla vermelidir. Seyirci de bu sayede, sahnede sadece karakteri değil; oyuncu kişisini de izleyebilir ve onun eleştirisine vakıf olabilir. Oyuncunun, anlatılana dair bir hazırlık yapması ve vurgulanması gereken yerlerin özellikle altını çizerek oynaması gerekmektedir. Hatta Brecht bu durumu daha da ileriye götürerek, oyuna dahil olan her kişinin; tüm oyunun ve tüm karakterlerin üzerinde bir fikri ve bir eleştirel yaklaşımı olması gerektiğini de belirtmiştir: "Oyuncunun öğrenme eylemi, öteki oyuncuların öğrenme eylemleriyle; karakter kurgusu da öteki karakterlerin kurgularıyla birlikte gerçekleştirilmelidir. Çünkü en küçük toplumsal birim, tek bir insan değil, iki insandır... Oyuncu gerek canlandıracağı karakterin, gerekse bunun karşısında yer alan karakterlerin ve oyundaki öteki bütün karakterlerin çeşitli anlatımlarını eleştirel bir gözle izleyerek kendi rolüne egemen olur." (*Tiyatro İçin Küçük Organon* 56-57)

Brechtien epik efektler; sahneleme teknikleri ve oyunculuk anlayışı gibi yazınsal tekniklerde de karşımıza çıkar. Brecht; en temelde, dramatik tiyatrunun seyirciyi duygusal olarak içine çeken ve onu katharsis'e sürükleyen çizgisel anlatımını kırmıştır. Brechtien epik anlayıştaki oyunlar; çizgisel ilerlemez, akış eğriler çizerek devam eder. Olaylar birbirini takip eden şekilde gelişmez, sıçramalarla gelişir. Dramatik tiyatrodaki çizgisel anlatımda her sahne, bir ötekisi için vardır. Brechtien epik yaklaşımda ise her sahne kendisi için vardır. Brecht sahneleri ara anlatımlarla veya projeksiyon üzerinden verdiği bilgilerle bağlamayı tercih eder. Akış; organik bir ilerleme içine girmez; montaj tekniğiyle gelişir. Yani Brechtien epik oyunlarda 'epizodik' anlatım uygulanır. Bu sayede dramatik tiyatrunun temel hedefi olan 'seyircinin ilgisinin oyunun sonu üzerinde yoğunlaşması' durumu kırılmış olur. Epizodik anlatımla ilerleyen, kesintiler ve sıçramalar içeren, eğriler çizerek gelişen bir akış; seyircinin ilgisini oyunun süreci üzerine çekecektir. Bu tip bir akış, seyircinin hikayenin içine duygusal olarak girmesine ve hikaye içindeki durumlarla tüm akış boyunca özdeşleşmesine engel olur.

Brecht, oyunlarında bir yabancılaştırma efekti olarak tarihsel hikayelere de başvurur. Bunun iki temel nedeni vardır. İlki, Brecht'in de savunduğu felsefi materyalizmden gelmektedir. Brecht için "bugünkü durum, tarihin kendisidir ve bugün, ancak tarihsel gelişim bilinerek anlamlandırılabilir" (Nutku, *Bertolt Brecht ve...* 128). Bu nedenle, Brecht bazı oyunlarında geçmişteki olayları konu alır. Brecht'in asıl hedefi, geçmişteki bir olayı anlatmak değildir; geçmiş üzerinden bugün yaşanan durumun ve sistemin tarihsel gelişimini göstermektir. Yani Brecht; geçmişteki olayları sunarak, bugünkü sorunlara ve onların kökenlerine değinir. Brecht'in tarihi olayları konu almasının ikinci nedeni ise seyircinin özdeşleşmesini engellemektir. Seyirci; alışmış olduğu ve halihazırda özdeşleştiği günümüz koşullarını, tarihsel bir hikaye içinde gördüğünde onları dışarıdan gözlemleyebilir hale gelir. Bugünün koşullarını, tarihsel bir mesafe ile gördüğünde; seyirci de durumla özdeşleşemez ve onu sorgulayabilir. Brecht'in 'tarihselleştirme' adını verdiği bu teknik ile var olan koşullar, geçmişten bir hikaye içinde gösterilir; böylece seyirci de tüm bu koşulları belli bir mesafeden,

özdeşleşme yaşamadan görebilir ve onlar hakkında bir yargıya varabilir. Brecht için önemli olan; bugünün ‘doğallaştırılmış’ durum ve koşullarını, ‘doğal dışı’ sunabilmektir.

Bertolt Brecht; Aristoteles’ten beri aynı temeller üzerinde ilerleyen tiyatroya önemli bir yenilik kazandırmıştır. Brecht’in epik yaklaşım/dramaturji, sadece tiyatrodan değil; ilerleyen yıllar içerisinde diğer sahne sanatlarında ve sinemada da denenen ve yer eden bir yöntem olmuştur. Brecht, kuramsallaştırdığı bu politik temelli yaklaşımla değişen dünya içinde farklı ve eleştirel bir sanat görüşü oluşturmak istemiştir. Marianne Kesting’in de vurguladığı gibi “konu ve sorunlar bütününe özgürce işleyebilme olanağından dolayı ve bakış, gözlem ve yoruma çok daha geniş kapılar açtığı için epik dramaturji, modern dünya görüşü tiyatrosunun temellerine tam denk düşmektedir” (67).

1.1.3. Haldun Taner’in Epik Tiyatro Yaklaşımı

Haldun Taner, ilk evre oyunlarında da dahil olmak üzere Brecht’le benzer şeyleri savunmuştur. Yavuz Pekman’ın da vurguladığı gibi, “Haldun Taner’e göre kafaları kumdan çıkarmak yetmez, yaşanan (ya da yaşatılan) gerçeklerin farkına varmak, bu gerçekleri tartışmak, eleştirmek, bozuk ya da hiç çalışmayan yanlarını değiştirmek ve tabii bunu yaparken karşılaşılabilecek zorluklara karşı güçlü, kararlı olmak da gerekmektedir” (127).

Almanya’da eğitim almış olan Taner; sonrasında da Türkiye’de Alman filolojisi bitirmiş bir yazardır. Alman edebiyatıyla yakınlığı da buradan gelmektedir. Oyunlarında yansıtmak istediği toplumsal eleştiriyi; toplumsal konuları ele alan ve bu konuları öne çıkarmak için kuramsallaştırılan Brecht’in epik yaklaşımıyla sağlayabileceğini düşünür. Zira Taner’in oyunlarındaki amacı bellidir: “Seyircinin oyunları izlerken düşünsel bir süreçten geçip, aldatıcı görüntülerin maskeleydiği gerçeklerin bilincine varmasını sağlamak” (Yüksel, “Haldun Taner: Batı’nın...” 52).

Türkiye’de 1960’lar, 1960 Askeri Darbesi sonrası oluşturulan ve özgürlükçü yanlarıyla öne çıkarılan anayasanın da etkisiyle sanatın politikleştiği bir dönem olmuştur. Bertolt Brecht’in kitapları ilk kez bu dönemde Türkçe’ye

çevrilmeye ve Türkiye’de basılmaya başlanmıştır. Yavuz Pekman’ın da dediği gibi, “altmışlı yıllarda Türkiye’de Brecht tipi bir tiyatro anlayışının uygulamaya girmesi, estetik bir arayıştan çok, politik bir amaç taşımaktadır” (125). Bu politikleşen ortamda tiyatrodaki da toplumsal konular ve sorunlar ele alınmaya başlamıştır. Haldun Taner de 60’ların bu özgürlükçü ve politikleşen ortamında, toplumsal konuları ele almak ve eleştiriye açmak için Türk tiyatrosuna, Brecht’yen epik anlayışı temel alan bir teatral yaklaşım getirmiştir.

Haldun Taner, özellikle 1960 sonrası döneme denk gelen ikinci evre oyunları ile birlikte oyunlarını Brecht’yen epik içeriklerle ele alır. Fakat Taner, Brecht’ten etkilenmiş olsa da Brecht’in kuramını birebir kullanmaz. Brecht’in öne sürdüğü toplumsal ve politik arka planı temel alarak ve yer yer Brecht’yen Y-efektlerini kullanarak geleneksel Türk tiyatrosunun göstermecilik tekniklerinden yararlanır. Bu durum, aslında Brecht’in de tercih ettiği bir şeydir; ama Brecht yabancılaştırma sağlamak amacıyla Alman halk tiyatrosundan değil, Çin halk tiyatrosundan teknikleri kendi kuramı içine taşımıştır. Taner ve Brecht’in farklılaştığı ilk temel nokta budur. Taner, oyunlarında yerel karakterleri, yerli öğeleri ve seyircinin alışık olduğu geleneksel yerli teknikleri sıklıkla kullanırken; Brecht seyircinin özdeşleşme yaşamasına engel olmak amacıyla yerel öğelere kendi oyunlarında yer vermez. Bizzat Alman entellektüellerini eleştirdiği *Turandot ve Aklayıcılar Kongresi* oyununu mekan olarak tamamen Çin’de geçirmesi de bu yüzdendir. Brecht, bu yabancılaştırıcı tekniği birçok oyununda uygular. Haldun Taner ise Brecht’yen yabancılaştırıcı birçok üslubu oyunlarına yansıtırsa da yerelliği, karakterlerinden ve hikayelerinden uzaklaştırmaz. Brecht; Doğu tiyatrosunun öğelerini, yabancılaştırma temelli yeni bir Batı tiyatrosunu oluşturmak için kullanırken; Taner bizzat yerli olan geleneksel ve popüler öğeleri kendi tiyatrosu içine yerleştirir. (Yüksel, “Haldun Taner: Batı’nın...” 54)

Geleneksel Türk tiyatrosunun ‘göstermecilik’ bir yapısı vardır. Yani, Karagöz’de de Ortaoyunu’nda da ‘seyircinin bir oyunda olduğu’ düzenli olarak seyirciye vurgulanır ve hissettirilir. Bu nedenle temel olarak geleneksel Türk tiyatrosu, Brecht’yen epik tiyatroyla benzerlik gösterir. Brecht’yen tiyatrodaki Y-efektleri olarak kullanılan ‘anlatıcı’ özelliği, zaten geleneksel Türk tiyatrosunda

'meddah' üzerinden yaratılmıştır. Meddah da oyunlarında, tıpkı Brechtien epik oyunlarda olduğu gibi direkt olarak seyirci ile iletişim kurar ve onlara olayları anlatır, özetler. Yani Brechtien epik tiyatrodaki gibi, geleneksel Türk tiyatrosunda da doğrudan doğruya seyirciye sesleniş vardır. Yine Brechtien epik anlayişla benzer olarak, geleneksel Türk tiyatrosunda da oyunların epizodik anlatımla ilerlediği görülebilir: Geleneksel tiyatrodaki oyunlar çok sayıda tablodan oluşur ve bu tablolar birbirlerine güçlü ve organik bir şekilde bağlanmamıştır. Buradan da anlayabileceğimiz üzere, geleneksel Türk tiyatrosundaki oyunlarda da Brechtien epik tiyatro oyunlarında gördüğümüz 'açık biçim' yapı hakimdir. Bunlar dışında, geleneksel tiyatrodaki akış içinde müzik ve dansın yer aldığı sahneler yer alır; dekorda soyutlamaya gidilir, oyun kişileri tip olarak (gerçekçilik dışı) abartılı çizilir, oyuncular sık sık rollerinden çıkarlar, gerilimli ya da duygulandırıcı sahnelerden kaçınılır. Tüm bunlar; aynı zamanda Brechtien epik anlayişta, özdeşleşme karşıtı bir temel kurmak için de kullanılan tekniklerdir. Geleneksel Türk tiyatrosunda, bu tekniklerin kullanımının altında politik, eleştirel gerçekçi bir yapı yoktur. Bu göstermecî teknikler; geleneksel Türk tiyatrosunda sadece seyirciyi eğlendirmek amacıyla kullanılır. Haldun Taner ise bu yerli ve geleneksel göstermecî teknikleri, Brechtien epik anlayişın politik ve toplumsal içeriği ile birleştirir. Taner'in oyunlarında da geleneksel Türk tiyatrosundaki 'meddahımsı' anlatıcılar, epizodik anlatım, şarkılı veya korolu tablo içi sahneler, dördüncü duvarı yıkan göstermecî durumlar bulunmaktadır; fakat tüm bunlar toplumsal bir eleştiri yapmak amacıyla Brechtien bir üslupta oyun içine yerleştirilmiştir.

Haldun Taner oyunlarında, Brecht'in sunduğu 'tarihselleştirme'yi de kullanmıştır. *Lütfen Dokunmayın*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* gibi oyunlar tarihsel olayları sahneye taşıyarak günümüz sorunlarına dikkat çekmeyi hedeflemektedir. Taner, bu oyunlarında Osmanlı İmparatorluğu'ndan hikayeler sunmuştur; ama içerik olarak Osmanlı'dan genç Türkiye Cumhuriyeti'ne kalan sorunları ele almıştır ve tartışmaya açmıştır.

Taner'in oyunlarında ön planda olan, iletilmek istenen düşüncedir. Oyunlarında; olayın sonundan çok, olayın süreci üzerine yoğunlaşılır. Tüm bunları yaparken; Taner de "Brecht gibi, okuyucu ya da izleyiciyi düşünsel sürece

katarak ve eğlendirmeyeyle düşünmeyi bütünleştirerek vermeye çalışır” (İpşiroğlu, “Haldun Taner ve...” 74). Fakat, Haldun Taner’le Bertolt Brecht arasında önemli bir fark daha vardır: Brecht kendi oyunlarının hedefini ‘seyirciyi sorgulatmaya itmek ve seyircinin var olanı değiştirmesine vesile olmak’ olarak koymuşken, Taner’de ‘değişim yaratma isteği’ öne çıkmaz. Haldun Taner, oyunlarında aslen, var olanı eleştirmeyi tercih eder. Onun için bir alternatif durum yaratmak yoktur; o var olanı gösterip eleştiriye açar. Brecht’in ‘toplumsal gerçekçi’ yapısı, Taner’de ‘eleştirel gerçekçi’ bir yapıya dönüşür. Yani Ayşegül Yüksel’in de vurguladığı gibi “Taner’in ‘epik-göstermeci’ oyunlarında gerçekleri ‘eleştirme’ kaygısı, gerçekleri toplumcu anlayış doğrultusunda değiştirme kaygısından daha yoğundur” (*Haldun Taner Tiyatrosu* 59).

Haldun Taner; Bertolt Brecht’ten etkilenmiş ve Brecht’in tüm fikirlerini birebir kabul etmese de Brecht’den epik anlayışı kendi tiyatrosuna taşımıştır. Taner; geleneksel Türk tiyatrosunun göstermeci biçimini, Brecht’den epik içerikle birleştirmiştir ve Zehra İpşiroğlu’nun da söylediği gibi “benzetmecilik geleneğinden uzaklaşarak bize özgü bir yabancılaştırma tiyatrosu kurmanın yollarını aramıştır” (*Tiyatroda Devrim* 122).

1.2. KEŞANLI ALİ DESTANI

Keşanlı Ali Destanı; Haldun Taner’in, yazımını 1962’de bitirdiği müzikli tiyatro oyunudur. 1963 yılında Yalçın Tura’nın müziklerini tamamladığı oyun; oynanması için sırasıyla İstanbul Operası’na ve Devlet Tiyatrosu’na sunulur. Her iki kurum da müziklerin değiştirilmesini önerir; fakat Haldun Taner müziklerin Tura’nın yaptığı şekliyle kalmasında ısrar eder ve bu kurumlarla anlaşma sağlanamaz. (Taner, *Keşanlı Ali Destanı* 7) Taner, oyunu daha sonra Gülriz Sururi – Engin Cezzar Tiyatrosu’na sunar. Metin, ekip tarafından kabul edilir ve *Keşanlı Ali Destanı* ilk gösterimini 31 Mart 1964’te gerçekleştirir. Oyun, uzun yıllar yurt içinde farklı ekipler tarafından tekrar tekrar sahneye taşınır ve günümüze kadar binden fazla kez seyirci ile buluşur. (Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu* 41) *Keşanlı Ali Destanı*; çeşitli yıllarda yurt dışında da hem Türkiye’den giden ekiplerce hem

de yerli topluluklarca oynanır ve yabancı dillere çevrilip yayınlanır. (Nekimken 100-102)

Oyun; ‘gecekondu sorunu’, ‘demokrasi kültürü’, ‘halk-devlet ilişkisi’, ‘halk içindeki sınıf farklılıkları’ gibi temel konuları ele alır. *Keşanlı Ali Destanı*, Türk tiyatrosunda Bertolt Brecht’in epik tiyatro yöntemini güçlü bir şekilde kullanan ilk eserdir ve daha önce denenmemiş bu anlatı tekniğiyle sergilenen yapısıyla da Türk tiyatrosunda yepyeni bir sayfa açmıştır. (Pekman 124)

1.2.1. Oyun Özeti

Keşanlı Ali Destanı, Sineklidağ adında bir gecekondu mahallesinde geçmektedir. Sineklidağ; Türkiye’nin çeşitli bölgelerinden gelmiş, farklı farklı meslek gruplarından insanların yaşadığı bir yerdir. Sineklidağ’da kabadayılardan insanları yaşadığı bir yerdir. Sineklidağ’da kabadayılardan (Çakal Rüstem, Teke Kazım ve Kürt Sabri) sözü geçmektedir. Kabadayılar mahallelerden haraç toplar, kendi kurallarını zorla işletir. Kabadayılardan kurduğu bu baskı düzeninin karşısında ise Sineklidağ halkına umut olan bir isim vardır: Keşanlı Ali. Keşanlı Ali; birkaç sene önce, mahallelinin hiç sevmediği Çamur İhsan’ı öldürmüştür. Bu nedenle bir süredir hapistedir; ama af haberi gelmiştir ve halk büyük bir heyecanla Keşanlı Ali’nin hapisten çıkıp mahalleye dönmesini beklemektedir. Keşanlı Ali; mahalle halkının gözünde kahramandır, hatta destansı bir kişidir. Mahallelinin anlattığına göre Keşanlı Ali’ye kurşun, bıçak işlemez. Sineklidağ’ı yıllar önce Çamur İhsan’dan kurtaran Keşanlı Ali’den şimdi de mahalleyi diğer kabadayılardan kurtarması ve halkı birçok konuda rahata erdirmesi beklenmektedir.

Keşanlı Ali, af sayesinde hapisten çıkar ve Sineklidağ’a döner. Sineklidağ’a ise o sırada başka bir önemli gündem daha hakimdir: Muhtarlık seçimleri.

Kabadayılardan arasında geçeceği düşünölen seçim yarışına, halkın ‘kurtarıcı’ olarak gördüğu Keşanlı Ali de dahil olur. Ali ve arkadaşlarının oyunları ve sahtekarlıkları ile seçim yarışında içindeki kabadayılardan adaylıktan çekilmek zorunda kalır. Keşanlı Ali, artık Sineklidağ’ın muhtarıdır. Halk bunu büyük bir mutlulukla karşılar.

Ali; muhtar olduktan sonra kendisinden önce kabadayılardan yürüttüğu baskı

sistemini kendince yine yürürlüğe koyar. Yine haraç toplanmaktadır, yine halkın üzerinde baskı kurulmaktadır; ama bir yandan Sineklidağ'da yararlı işler de yaptığı için (mahalleye elektrik, su getirtir; gecekonduları yıkılmaktan kurtarır; halka iş imkanları sağlar; vb...) halkın önemli bir kısmı tarafından seilmeye de devam etmektedir.

Tüm bu yönetim işleri sırasında, Sineklidağ'daki birisi de sürekli olarak Ali'nin aklını meşgul etmektedir: Yıllardır sevdiği ve evlenmek istediği Zilha.

Eskiden birbirlerini sevmiş olsalar da Zilha, Ali'ye artık yüz vermemektedir; çünkü Ali'nin öldürdüğü söylenen Çamur İhsan, Zilha'nın dayısıdır. Zilha, kendi dayısını öldürdüğü için kahraman gösterilen Keşanlı Ali'yi affetmemektedir. Keşanlı Ali, Zilha'nın gönlünü yeniden kazanabilmek için tüm gerçekleri ona açıklar: Zilha'nın dayısını aslında Keşanlı Ali öldürmemiştir; Çamur İhsan'ı öldüren Manyak Cafer'dir. Manyak Cafer cinayet sonrası kaçmıştır ve cinayet Ali'nin üstüne kalmıştır. Ama bu cinayetin ve sonrasındaki sürecin kendisine çok büyük bir güç verdiğini gören Ali, 'güçlünün güçsüzü ezerek yaşadığı' bu ortamda gerçekleri asla halka söylememiştir. Zilha bu gerçeklere rağmen Ali'yle evlenmeyi kabul etmez.

Bir gün, mahalleden geçmekte olan bir araç; araçtaki çocuğun tuvaleti geldiği için Zilha'nın çalıştığı tuvaletlerin önünde durur. Çocuğun babası olan Bülent Onaran da araçtan iner ve Zilha'yı görünce baygınlık geçirir. Bülent Onaran'ın doktorluğunu yapan Profesör, bu durumu görünce Zilha'nın onlarla gelmesini ister. Zilha; Bülent Onaran'ın kendisini terk eden eski eşi Nevvare'ye çok benzemektedir. Profesör'e göre de Zilha'yı Nevvare'nin yerine geçirip Bülent Onaran'la evlendirirlerse depresyonda olan Bülent, rahatsızlığından kurtulacaktır. Bu nedenle Zilha'yı yanlarında götürürler.

Zilha, Bülent'in babası olan İhya Onaran'ın evinde yaşamaya başlar. Artık zenginler gibi yaşamaya başlayan Zilha; mahalleye gidip Ali'yi kışkandırır. Ali de öç almak için müteahhit olan İhya Onaran'a verdiği yüzlerce işçiyi geri çeker. İflasın eşiğinden dönen İhya Onaran ise buna karşılık olarak Ali'yi öldürmesi için Manyak Cafer'i tutar. Manyak Cafer, yıllar önce Çamur İhsan'ı öldüren asıl kişidir ve o cinayetten sonra Suriye'ye kaçmıştır. Af çıkınca ülkeye geri dönen

Cafer de kendi işlediği cinayeti üstlenip kahraman ilan edilen Keşanlı Ali'den intikam almak istemektedir. Ali ise Cafer'in dönüşünden habersizdir. Keşanlı Ali daha fazla dayanamaz ve Nevvare'nin yerine geçen Zilha ile Bülent Onaran evlenmeden önce Onaranlar'ın evini basar ve Zilha'yı kaçıırır. Bu olay sonunda Zilha ile Ali barışır. Fakat aynı gece Manyak Cafer, Sineklidağ'a geri döner ve mahallelinin evlerini ateşe verir. Cafer'in isteği, Keşanlı Ali'nin karşısına çıkmasıdır; yoksa tüm mahalleyi yakacaktır. Ali; Zilha'nın aksi yöndeki tüm ısrarlarına rağmen "Destanı yalan koymak olmaz" der ve Cafer'in karşısına çıkar. Cafer'le olan boğuşmaları sırasında Cafer vurulur. Ali ise polis tarafından hemen orada tutuklanır ve bir daha geri dönmek üzere Sineklidağ'dan götürülür.

1.2.2. Keşanlı Ali Destanı'nın Dönemsel Analizi

Keşanlı Ali Destanı; 1962 yılında, yani Türkiye Cumhuriyeti tarihinin ilk askeri darbesinden (27 Mayıs 1960) iki yıl sonra yazılan bir oyundur. Oyunun geçtiği zaman dilimi, oyun içerisinde hiçbir yerde net olarak belirtilmemektedir; fakat Tablo VII'de Politikacı karakterinin söylediği "İnsanın Ceddi Şarkısı" bize oyunun zamanı ile ilgili bir ipucu vermektedir. Şarkıda Politikacı karakteri, Osmanlı Dönemi'nde Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar iktidarın yanında sürekli olarak nasıl kaldığından bahseder. Bu durumu anlatırken ülkenin İttihat Terakki'den itibaren siyasi geçmişini de özetler. Şarkının sonuna doğru ise 1960 Darbesi'nin yaşanmış olduğundan söz ederek tarihsel anlatıya orada son verir.³

³ "...
Bir sabah açtık ki radyoyu
Silahlı Kuvvetler
İhtilal
Eh bizde de asker
Kanı var
Anayasaya bir evet
Yaşasın zinde kuvvetler
Yaşasın Kurucu Meclis
..." (Taner, *Keşanlı Ali Destanı* 63)

Yani bu sayede, oyunun geçtiği dönemin 1960 Darbesi sonrası olduğu anlaşılabilir.

Aynı zamanda, yine aynı tabloda Politikacı ve Ali arasında ‘gelecek seçimler’ ve ‘oy isteme’ üzerine diyaloglar da geçmektedir. (Taner, *Keşanlı Ali Destanı* 64-65) Buradan da oyunda zamansal olarak ‘seçim öncesi’ bir dönemde olduğumuzu anlayabiliriz. Oyunda hangi yılki seçimlerden bahsedildiği belirtilmez. Oyunun yazımı 1962’de tamamlanmıştır ve oyunun yazımının tamamlanmasından önce 1961’de genel seçim yapılmıştır. Fakat, Politikacı ile Ali arasındaki diyalogta Ali, “Dört yıl iktidarda kaldılar, bir şey yapmadılar. Bunlar hiç olmazsa yeni, bir ayaklarının uğurunu deneyelim.” (Taner, *Keşanlı Ali Destanı* 64) diye muhalefet partisi ile ilgili halkın söylediklerini, iktidar partisinden olan Politikacı’ya iletir. 1961 seçimlerinden önce dört sene iktidarda kalan bir parti yoktur; zira 1960’taki darbe ile 1950’den beri iktidarda olan Adalet Partisi kapatılmış ve oluşturulan Kurucu Meclis ile Cumhuriyet Halk Partisi’ne (CHP) yakın duran askeri bir yönetim oluşturulmuştur. Yani askeri darbe (27 Mayıs 1960) ile genel seçimler (15 Ekim 1961) arasındaki yaklaşık bir buçuk yıllık süreçte bir iktidar partisinden söz edilemez. 1961’deki seçimlerde CHP birinci parti olarak çıkmıştır; ama Demokrat Parti sonrası doğan ve Demokrat Parti izinden giden iki yeni neo-demokrat parti (Adalet Partisi ve Yeni Türkiye Partisi) mecliste kazandıkları sandalye bakımından CHP’yi geçmiştir. Bu nedenle de 1961-1965 arasında yine bir ‘iktidar partisi dönemi’ yaşanmamıştır ve bu dönem koalisyon hükümetleri ile geçmiştir. 1960 Darbesi sonrası ilk kez 1965’te Adalet Partisi, Süleyman Demirel önderliğinde iktidar partisi olmalarına yetecek sandalye sayısını kazanabilmiştir. Bu nedenlerle oyunda bahsi geçen seçim, 1960 Darbesi sonrasında yer alıyor olsa da ne 1961 seçimi, ne de 1965 seçimi diyaloglardaki durumu yansıtmaktadır. Oyundaki seçim diyaloglarında ‘iktidara gelmek – iktidarda kalmak’ üzerine bir sohbet yaşandığından, bahsedilen seçimlerin yerel seçimler de olmadığı açıktır. Bu nedenle oyunun hikayesinin tarihsel düzlemde tam olarak nereye denk geldiğini söylemek güçtür. Zaten oyunun geçtiği zaman da tam olarak oyunun hiçbir aşamasında söylenmez ya da tarihle ilgili net bir bilgilendirme yapılmaz.

Oyunda her ne kadar 1960 Darbesi sonrası bir dönemde olduğumuz, Tablo VII'deki “İnsanın Cediti Şarkısı”nda ima edilmiş olsa da oyun; sadece darbe sonrası dönemi konu almamaktadır. Oyunun temel olarak ele aldığı ‘çarpık bürokratik sistem’, ‘gecekondulaşma sorunu’, ‘baskıcı siyasal yapı’ gibi konuların kökeni; 1960 Darbesi öncesine dayanmaktadır. 1960 öncesindeki dönem ise 1950 genel seçimleri ile başlayan ve 27 Mayıs 1960 Darbesi ile fiilen son bulan Demokrat Parti dönemidir.

Demokrat Parti (DP); 1946 yılında, dönemin tek partisi olan Cumhuriyet Halk Partisi'nden istifa eden muhalif üyeler tarafından kurulmuştur. Cumhuriyet tarihinde daha önceki yıllarda denenmiş; ama kısa süreler içinde sonlandırılan ‘çok partili sistem’; Demokrat Parti'nin kurulması ve 1946'daki genel seçimlere katılması ile resmen kalıcı bir hal almıştır.

Demokrat Parti; CHP'nin ülkeyi tek parti rejimi ile yönetmesine karşı durmuştur ve “27 yıllık CHP iktidarına karşı tüm tepkilerin adeta bileşkesi olmaya başlamıştır” (Mert 40-45). DP; CHP'nin o dönemde yürüttüğü Devletçi politikaların karşısına alternatif liberal politika önerileri ile çıkmıştır. Feroz Ahmad'ın da bahsettiği gibi; Demokrat Parti'nin temel amacı, “devlet müdahalesini dizginleyerek ve bireysel özgürlükleri genişleterek demokrasiyi ilerletmekti. Halkçılığı ve halkın egemenliğini vurgularken, siyasi inisiyatifin partiden değil halktan gelmesini talep etmişlerdir. Böylece kısa sürede özel girişimin ve şahsi inisiyatifin sözcüleri haline gelen Demokratlar, bu sayede iş adamlarının, aydın kesimin ve seçmenlerin desteğini kazanmışlardır.” (236)

Bu destek ile DP, 1950 genel seçimlerinde iktidar partisi olur. Demokrat Parti; her ne kadar iktidara geldiği ilk günden itibaren, seçim propogandalarında gerçekleştireceklerini söyledikleri özgürlükçü politikaların birçoğunu yapmamış olsa da dış politikada ve iktisadi alanda yakaladığı başarı ve özellikle de halk içinden kesimlerle kurduğu güçlü diyalog ile iktidarını sağlamlaştırmıştır. CHP ile girdiği iktidar yarışında ‘demokrasi ve özgürlükler’ savunucusu olan DP; iktidar dönemlerinde ‘sınırlı demokrasi’ vurgusu yapan bir politika izlemiştir. Bu durumu Sedef Bulut, DP'nin iktidar dönemleri üzerine yazdığı makalesinde şu şekilde özetlemiştir: “DP kurulduğu tarihten itibaren iktidardaki CHP'ye devlet

imkanlarını kendi çıkarına kullanmak ve muhalefete karşı haksız avantaj sağlamak gibi suçlamalar yöneltmiştir. Bu yönde yoğun bir propaganda yürüten DP'yi özgürlükçü, yenilikçi ve demokrat söylemleri iktidara taşımıştır. Ancak iktidara geldikten sonra bu yönde büyük değişikliklerin yapıldığını söylemek mümkün değildir.” (“Üçüncü Dönem Demokrat...” 126)

Özellikle de 1954 seçimleri sonrasında yeniden iktidara geldikleri ikinci dönemlerinden itibaren görülmeye başlanan ekonomik bocalamalar ile DP'nin iktidarda oluşu, kendisine olumsuz yansımaya başlamıştır. Bu durum da DP'nin, sesini gitgide daha güçlü çıkarmaya başlayan muhalefete karşı agresifleşmesine ve iktidarını, özgürlükleri kısıtlayıcı politikalarla korumaya çalışmasına neden olmuştur. Dönemin başbakanı Adnan Menderes; iktidar oldukları ikinci dönem (1954-1957) içinde, “hürriyetlerin hiçbir yerde hudutsuz olmadığından ve bütün memleketteki anlayışa uygun olarak, hürriyetlerin tecavüzden korunması için sınırlandırılması gerektiğinden” (Kaya Özçelik 178) bile bahsetmiştir.

Demokrat Parti'nin; seçim öncesi ve sonrasında farklılık gösteren ‘demokrasi’ yaklaşımları ve düzenli olarak dile getirdikleri ‘sınırlı demokrasi’ söylemi; *Keşanlı Ali Destanı*'nda da ele alınan ve yer yer vurgulanan bir konu olmuştur. Oyunda, Ali'nin muhtar seçildikten hemen sonra faaliyet raporunu okuduğu ve raporu halkın onayına sunduğu Tablo IV'te ‘değişken demokrasi söylemi’ ve ‘özgürlükleri kısıtlayıcı düzen’ üzerine önemli sahneler mevcuttur. Tablo IV'ün başında Nuri, demokrasinin varlığını öne sürerek kendi fikrini dile getirmek isteyen bir gecekonduluya “Demokrasi seçim bitene kadardı” diye cevap verir ve Ali de seçim sonrası artık istediğini yapabileceğini vurgulayarak Nuri'ye hak verir.⁴ Aynı tablonun içinde Ali faaliyet raporunu okuduktan sonra, halktan raporu onaylayıp onaylamadıklarına dair oy vermelerini ister. Burada da halkın

⁴ “...

ALİ: Susun ulan.

1. KONDULU: Demokrasi var. Fikir beyan etmek yasak mı?

TEMEL: Kes sesini be. Bak hala söyleniyor.

NURİ: Demokrasi seçim bitene kadardı.

ALİ: İstesem hiç danışmam... Bildiğimi okurum. Adam saydık sizi okuyoruz işte.

...” (Taner, Keşanlı Ali Destanı 44)

bir kısmının raporu onaylamadığını görünce silahını çıkarır ve havaya ateş ederek raporu onaylayıp onaylamadıklarını tekrar sorar.

Korku ve tehdit altındaki halk ise raporu ikinci seferde oy birliği ile kabul eder.⁵ Bu sahnelerle, seçim sonrası anti-demokratik bir çizgiye dönen Keşanlı Ali ve ekibi bizlere sunulmuş olur ve Taner tarafından seçim sonrası değişen parti çizgileri ile ilgili tarihsel bir eleştiri yapılır.

27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi ile fiilen sonlanan Demokrat Parti dönemi; özellikle 1950'lerin ortası itibariyle ortaya çıkan ekonomik dengesizliğin de etkisiyle geçekondulaşma sorununun doğduğu dönem olmuştur. (Firidinoğlu 50) Bunun yanında; "DP'nin bürokrasiye yabancı tabanı, kendi içinde kadrolaşmaya yönelen yapısı; devlet kurumlarında aksaklıklar görülmesine neden olmuştur" (Belkıs 72).

Tabii ki oyunun ele aldığı konuların kökenleri sadece 1950-1960 arasını kapsamamaktadır. Oyun, tek parti döneminden; çok partili döneme kadar değişmeyen politik sorunları da yer yer yansıtmaktadır. Oyunun merkezinde yer alan ve sorgulanan 'seçim' meselesinin kökenleri; Türkiye siyasi tarihinde, 1946 genel seçimlerine dayanmaktadır. 1946 genel seçimleri; CHP'nin baskısı ile 'açık oy – gizli sayım' esasına göre yapılmıştır ve oy oranları tarafsız bir kurum tarafından değil; CHP tarafından açıklanmıştır. Bu oy kullanma ve sayım biçimi uzun süre tartışılmış ve demokrasi tarihimizde 'şaiibli ya da hileli seçimler' olarak anılan bu seçimler 1950'ye kadar polemik konusu olmuştur. (Birand,

5 " ...

ALİ: İşte duydunuz, işittiniz. Ben bütün bunları gerçekleştirmek için sizlere güveniyorum arkadaşlar. Dışarı karşı mütecanis bir kütle numarası iktiza ediyor. Bunun için şimdi halkoyuna başvuruyorum. Bu okuduğum programı olduğu gibi itirazsız kabul edenler?..

(Eller kalkar, arka sıralarda kalkmayan eller de görülür.)

ALİ: İyi duyulmadı galiba. (Havaya bir el ateş eder.) Kabul edenler?..

(Herkes el kaldırır.)

ALİ: Kabul etmeyenler?..

(Bir el daha ateş eder. El kaldıran olmaz.)

ALİ: Oybirliğiyle kabul edilmiştir. Teveccühünüze teşekkür ederim arkadaşlar...

... " (Taner, Keşanlı Ali Destanı 46)

Dünder ve Çaplı 34-35) Oyunda bahsedilen siyasi - yönetsel aksaklıklar, 27 Mayıs sürecinden sonra da devam etmiştir.

“27 Mayıs ile gelen yeni yönetimin ve sonraki iktidarların, partililik anlayışıyla devlet mekanizması içinde kadrolaşmaya gitmeleri; devletin işlevsiz büyümesini getirmiştir.” (Belkıs 72) Demokrat Parti döneminin ve 60 Darbesi sonrasındaki dönemin etkisiyle siyasi yapıdaki birçok sorun, sanatın da gündemine gelmiştir. “Rüşvet ve yolsuzluğun egemen olduğu devlet kurumları, yetersiz ve bilgisiz yöneticiler, bürokrasi çarkı içinde sürüklenip duran vatandaşların durumu” gibi ekonomik ve siyasi alandaki bozuklukları vurgulayan konular; 1960 Darbesi sonrası değişen anayasal düzenle sanatsal alanlarda işlenmeye başlamıştır. (Belkıs 72)

Her ne kadar *Keşanlı Ali Destanı*'nda işlenen konular, görüldüğü gibi 1950 öncesi ve 1960 sonrası kapsıyor olsa da kökenleri Demokrat Parti dönemine dayanan ‘gecekondulaşma sorunu’, ‘ekonomik – siyasi yapıdaki bozulma’ ve ‘devlet kurumlarındaki aksaklıklar ve görevlilerin yetersizlikleri’dir. Yani, *Keşanlı Ali Destanı*; hikaye olarak 1960 Darbesi sonrasında geçiyor olsa da ele aldığı konular bakımından temel olarak Demokrat Parti döneminden (1950-1960) beslenmektedir.

Demokrat Parti dönemi; Türkiye siyaset tarihinde çok önemli bir yere sahiptir ve siyaset tarihimize bir ‘güçlü iktidar’ figürü de kazandırmıştır: Adnan Menderes.

CHP'nin tek parti politikalarına karşı duran muhalif üyelerden olan ve bu nedenle partiden ihraç edilen Menderes; Demokrat Parti'nin 1950'deki genel seçimlerde 27 yıllık CHP iktidarını sonlandırmasında çok etkin bir rol oynamıştır. Menderes; 1950 genel seçimlerinde (14 Mayıs 1950) DP'nin iktidara gelişinden çok kısa bir süre sonra (22 Mayıs 1950), parti kurucusu ve genel başkanı olan Celal Bayar'ın Cumhurbaşkanı seçilmesiyle Bayar tarafından başbakan olarak görevlendirilmiştir. Menderes, Demokrat Parti'nin iktidarda kaldığı 1950-1960 yılları arasında başbakanlık yapmıştır. 27 Mayıs 1960 günü, askeri güçlerin yönetime el koyması ile tutuklanmıştır ve hakkında aylarca süren yargılama

sonrasında 17 Eylül 1961’de idam edilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti tarihinin idam edilen tek başbakanıdır.

Başbakanlığı döneminde koyduğu iktisadi hedefler ve özellikle dış siyasette yürüttüğü politikalarla büyük başarılar sağlayan Menderes; Demokrat Parti’nin 1950-1960 yılları arasında üst üste üç genel seçimden iktidar partisi olarak çıkmasında çok önemli bir rol oynamıştır. Menderes; Türkiye’nin çok partili döneme resmen geçmesinden sonra halk tarafından arka arkaya seçilen ilk başbakan olmuştur. Demokrat Parti’nin iktidara geldiği 1950’den, askeri darbe ile iktidarının sonlandırıldığı 1960’a kadarki genel seçimlerde aldığı yüksek oy oranları da (1954 - %57,61 ve 1957 - %47,87) partinin ve Menderes’in halk tarafından ne kadar çok sevildiğini ve desteklendiğini göstermektedir. Menderes, 1950-1960 dönemi Türkiye siyasetinde ‘iktidarın lideri’ ve ‘dönemin sembol ismi’ olmuştur. Halk oyu ile üç kez üst üste birinci seçilen bir partinin iktidarının; ‘anti-demokratik’ olması nedeniyle eleştirilirken tamamen anti-demokratik bir biçimde bir askeri müdahale ile sonlandırılması da halkın büyük bölümü tarafından olumsuz karşılanmıştır. Özellikle de halkın büyük sevgi ve saygı duyduğu ve üst üste başbakan seçtiği Adnan Menderes’in yargılanıp idam edilmesi; çok büyük tepki çekmiştir.

Siyaset tarihinde önemli bir yere sahip olan Menderes’in izlerini; hikayesinin temelinde ‘güçlü bir iktidar karakterinin ortaya çıkışını’ anlatan *Keşanlı Ali Destanı*’nda da görebiliriz. Keşanlı Ali, her ne kadar birebir Adnan Menderes üzerinden yazılmış bir karakter olmasa da belirli özellikleri ile Menderes’le benzerlikler göstermektedir. En başta, Keşanlı Ali de Menderes de halkın gözünde ‘kurtarıcı’ olarak görülmektedir. Menderes; uzun yıllar iktidarı tek parti olarak elinde bulunduran CHP’nin anti-demokratik düzenine karşı “Yeter, Söz Milletindir!” sloganı ile seçilen Demokrat Parti’nin önemli üyelerindendir ve kısa sürede de partinin başına geçmiştir. Halk, Menderes’i; onları anti-demokratik tek parti rejiminden ‘kurtaran’ kişi olarak görmüştür. Keşanlı Ali de Sinekliadağ halkı tarafından ‘kurtarıcı’ olarak görülür ve o döneme kadar yaşanan kabadayılardan baskıcı döneminden onları kurtaracak tek kişi olarak addedilir. Keşanlı Ali de Menderes gibi iktidarın lideridir ve halkın saygı ve sevgisini

kazanmış bir karakterdir. Hatta öyle ki bu iki iktidar karakterine duyulan sevgi, her ikisinin de onları destekleyenler tarafından kutsallaştırılmasına kadar gitmiştir. Adnan Menderes, 1959'da geçirdiği uçak kazasından sağ kurtulmuştur ve bazı DP'liler bu durumu mucizevi ve ilahi anlamlar yükleyerek gündeme getirmiştir. (Bulut, "Üçüncü Dönem Demokrat..." 135) Çok benzer şekilde Keşanlı Ali de onu destekleyenler tarafından kutsallaştırılan birisidir. Tablo I'de Kondu Cinayeti üzerine yapılan bir diyalogta, Keşanlı Ali; 'kurşun bıçak işlemeyen' birisi olarak anlatılmıştır: Keşanlı Ali, yıllar önce Çamur İhsan'la kavga eder ve Çamur İhsan da Ali'ye ateş eder; ama şerbetli olduğu için Ali'ye hiçbir şey olmaz.⁶

Keşanlı Ali ve Adnan Menderes'in sonları da birbirlerine benzerdir. İki güçlü iktidar karakterini de trajik sonlar beklemektedir. Adnan Menderes; askeri güçlerin yönetime el koyması sonrası yargılanır ve idam edilir. Keşanlı Ali ise mahalleyi ateşe veren Cafer'le girdiği boğuşma sırasında Cafer'in vurulması nedeniyle tutuklanır ve bir daha geri dönmek üzere hapse götürülür.

DP dönemine kadarki süreçte; hükümetlerin önemli yardımlarda bulunmadığı Anadolu kırsal kesim insanının desteğini gören ve daha önce yatırım yapılmamış yerlere yatırımlar yapan Menderes; özellikle bu icraatlarıyla anılan ve övülen bir iktidar karakteri olmuştur. Keşanlı Ali de polis tarafından tutuklanıp mahalleden götürülürken halk tarafından söylenen şarkıda icraatlarıyla ve onlara verdiği desteğiyle anılır.

6 "...

NURİ: ... Seninki pusu kuruyor Ali Ağabey'e. Ali kahveden dönerken... İyi mi?

TEMEL: Arkasından kalleşçe üç el silah.

HİDAYET: Dan dan dan...

Z. POLİS: Gitti oğlan.

NURİ: Ayıp ettin abi.

TEMEL: Ali'ye kurşun işler mi hiç!

Ş. POLİS: O da niye?

HİDAYET: Şerbetli ya.

Ş. POLİS: Ne şerbetlisi?

NURİ: Basbayağı şerbetli işte. Anası Hasibe Bacı dini bütün bir kadındı.

Mahalleliye mıska verir, kurşun döker, büyü yapar. Ali doğduğunda okuyup üflemiş. O gün bugün Ali'ye kurşun, bıçak işlemez...

... ” (Taner, Keşanlı Ali Destanı 29)

Oyunun sonlarında yer alan “Keşanlı Ali Destanı” şarkısının büyük bölümünde Ali’nin icraatları ve halka yaptığı yardımlar vurgulanır.⁷

Görüldüğü gibi *Keşanlı Ali Destanı*, 1950-1960 yılları arasındaki Demokrat Parti dönemini merkeze alarak dünden bugüne Türkiye Cumhuriyeti’nin de 1940’lardan itibaren tarihsel sürecinin hikayesini gözler önüne serer. Haldun Taner, 1960’lara kadarki siyasi hareketliliği yansıtmak istemiştir. Bunu yaparken de genel olarak Demokrat Parti döneminden ve Adnan Menderes’le başlayan ‘halk tarafından seçilen güçlü iktidar figürü’nden etkilenmiştir. Ayşegül Yüksel’in de vurguladığı gibi *Keşanlı Ali Destanı*, “Demokrat Parti döneminde yapılan girişimlerin sonuçlarının sergilendiği bir oyundur” (*Haldun Taner Tiyatrosu* 125).

1.2.3. Keşanlı Ali Destanı’nın Epik Tiyatro Özellikleri

“*Keşanlı Ali Destanı* toplumsal bir içeriğin geleneksel tiyatromuzun ‘açık biçim’ özelliklerinden yararlanılarak göstermeci bir anlatımla yoğunluğu ilk oyundur.” (Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu* 69) Haldun Taner; bu göstermeci anlatımı, daha önce de bahsetmiş olduğum gibi Brechtien epik anlayışın temelleri üzerine kurmuş olduğu için; *Keşanlı Ali Destanı*, aynı zamanda Türk tiyatrosundaki ilk epik tiyatro oyunu olarak da gösterilir.

Geleneksel Türk tiyatrosunun göstermeci bir özelliği olarak; *Keşanlı Ali Destanı*’nda da seyirciyi özdeşleşmekten uzak tutan ve onlara ‘bir oyun izlediklerini’ hatırlatan öğeler kullanılmıştır.

7 “ ...
Konduları yıkılmaktan korudu
Su getirdi, alantrik kodurdu
Yol yaptırdı, dokuz çeşme açtırdı
Ele güne bizi adam saydırdı

O olmasa şimdi bizler neredeydik
Sokaktaydık ya da viranedeydik
Kızlarımız piyasaya düşmüştü
Biz kodeste ya da meyhanedeydik
... ” (Taner, *Keşanlı Ali Destanı* 103-104)

Fakat, Haldun Taner'in özellikle göstermecî oyunlarındaki genel yapıda olduğu gibi, tüm bu özdeşleştirme karşıtı geleneksel teknikler; Brechtien Y-efektler olarak ele alınmıştır. Yani bu efektler sadece güldürmek, eğlendirmek için değil; o sahne üzerine seyirciyi düşündürmek, seyirciye bilgi vermek veya bir kanıt göstermek, seyirciyi duruma şaşırtıp ona durumu sorgulatmak amacıyla kullanılmıştır.

Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*'nın hemen başından itibaren; yabancılaştırma efektlerini ardı ardına sıralar. Oyunda ilk olarak Gazete Satıcısı Hidayet'i görürüz. Hidayet, Taner'in yazmış olduğu parantez içi bilgilerden de anlayacağımız üzere oyuna salonun içinden, seyircilerin arasından giriş yapar.⁸ Sahneye doğru ilerleyerek gazete haberlerini duyuran Hidayet, aynı zamanda elindeki şarkı sözlerini seyircilere de vererek seyirci ile direkt bir bağ kurar. Hidayet seyircilerin arasından geçip sahneye çıkar ve sahnede destanın ilk dörtlüklerini söylemeye başlar. Oyun içinden bir karakterin seyirci arasından giriş yapması, onlarla direkt bağ kurması ve en sonunda da sahne üstünden onlara dönük olarak şarkı söylemesi üst üste kullanılan yabancılaştırma efektleridir. Merak uyandırdığı ve seyirciyi en baştan hem bilgilendirip hem de şaşırttığı için Brechtien efektler olarak da görülebilir.

Hidayet'in şarkı söyleyişinin ardından ise projeksiyon ile sahneye Keşanlı Ali'nin hapisanede çekilmiş portre fotoğrafları yansıtılır. Projeksiyon ile bilgi vermek de Brecht'in kendi oyunlarında kullandığı epik bir tekniktir. Ardından ise Şerif sahneye girer ve yine seyirciye dönük bir biçimde, geleneksel Türk tiyatrosunda karşılaşılabileceğimiz bir meddah misali giriş tiradını atar. Bu öndeyiş ile oyunla ilgili bilgiler verilir ve karakterler ile mekan tanıtılır.

⁸ “(...Giriş müziği biter bitmez, salonun arka kapısında Hidayet girer. Projektör ona döner. Hidayet raşitik, kambur bir çocuktur. Elinde kaba kağıda basılmış resimli şarkı metinleri vardır. Dilenci edası ve makamsız sesiyle şarkı söyleyerek sahneye doğru ilerler, bu metinleri iki üç seyirciye uzatır...

...Projektörün ışığı Hidayet'i salonu geçiş süresince izlemiştir. Hidayet son sözleri sahnenin merdivenlerini çıkarken söyler. Orada durur, destanın ilk dörtlüklerini okumaya başlar.)” (Taner, *Keşanlı Ali Destanı* 15)

Yani bu ‘meddahımsı anlatıcı’lı giriş yine Brechtyen epik anlayışa hizmet eden bir durumdadır. Anlaşılacağı üzere Haldun Taner, oyuna seyircinin özdeşleşmesini kırarak Brechtyen Y-efektleriyle başlamıştır.

Oyunun içinde sık sık şarkılarla karşılaşırız. Bu şarkılar, sahne akışı arasına girer ve sahnenin çizgisel ilerleyişini keser. Şarkılar, bazen de koro halinde söylenir: Oyundaki karakterler hep bir ağızdan, kimi zaman dans figürleri de sergileyerek şarkı icra ederler. Gerçekçi algıyı kıran bu yabancılaştırıcı şarkılar ve koro kullanımı da aslında Brechtyen bir anlatıcı görevi içermektedir; çünkü şarkılar karakterlerle veya mekanla ilgili bilgi verir, durumları ve koşulları vurgular ya da aralarda görmediğimiz olayları özetler. Yani şarkılar eğlendirme amaçlı değildir; durum ve koşulları öne çıkaran ve seyirciyi bilgilendiren bir biçimde oyunda yer alır. Oyunun başında gördüğümüz Şerif karakterinin ‘anlatıcı’ üslubu gibi, oyun içinde birçok kez karakterler hikaye akışından koparak ve seyirciye yönelerek var olan durumları özetler. Bu anlatıcı üslubun kullanımı da şarkılar gibi bilgilendirme hedeflidir.

Seyirciye yönelme ve oyuncuların karakterden çıkması durumları, sadece ‘anlatıcı’ üslubu yakalamak için sergilenmez. Bu durumlar *Keşanlı Ali Destanı*’nda ara ara sahne içi çizgisel akışı kırmak ve özdeşleşmeyi yıkmak için de tercih edilmişlerdir. Örneğin Tablo V’te Ali, Zilha ile buluşmaya geldiğinde ortamı düzenlemek için kulisle, orkestrayla ve ışık kulübesiyle direkt olarak diyaloga girer.⁹ Burada ve buna benzer sahnelerde akışı kıran karakterler ‘anlatıcı’ görevi üstlenmezler; ama temel olarak seyirciyi yabancılaştıran ve şaşırtan bir tavır içine girerler.

⁹ “... ALİ: (Kızgın durur, sahne önüne gelir, seyircilere) İçim yanıyor be. Zilha’ya açılacağım. Burda manevi laflar söylenecek. Böyle tıs olur mu ulan! Nutkum büsbütün tutuluyor. (Kulise) Hani ağustosböcekleri, hani bülbül sesi? Şöyle tatlı bir dem çektir bir yol, alırım paçanı aşağı. (Bülbül sesi.) (Orkestraya) Sen de içli bir zurna taksimi döktür arkadaşım. (Dediği yapılır.) (Işık kulübesine) Mavi ışık ver babalık. Ay maytabı, boru mu bu. (Mavi ışık) Ha şöyle...” (Taner, *Keşanlı Ali Destanı* 48)

Geleneksel Türk tiyatrosunda ve Brechtien epik tiyatrodaki temel olarak kullanılan ‘açık biçim’, Haldun Taner tarafından *Keşanlı Ali Destanı*’nda da kullanılmıştır. Açık biçimin en temel özelliği olarak, oyun epizodik bir anlatım barındırmaktadır. Oyunda seyirciyi özdeşleşmeye götürecek çizgisel, kesintisiz anlatım kırılır ve hikaye birbirinden bağımsız sahneler üzerinden ilerler. Her tablo kendisi için vardır; yani herbirinin kendi iç bir anlatımı, iç akışı vardır. Bu bağımsız sahnelerin bağlantıları ise projeksiyonlarla sağlanır. Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*’nda her tablo başına bir projeksiyon anlatısı koymuştur. Projeksiyonla yansıtılan yazılarda veya görsellerde izleyeceğimiz sahnedeki durumu ve olayları anlatan bilgiler bulunmaktadır. Projeksiyon kullanımı; Brecht’in de oyunlarında sıkça kullandığı bir tekniktir. Montaj tekniği ile oluşturulan ve eğriler çizen bir akışın bir bütünlük oluşturabilmesi, projeksiyon üzerinden verilen bu bilgiler üzerinden sağlanır. Aynı zamanda projeksiyon ile önden verilen bilgiler, seyircinin izleyeceği sahnede ne olacağını önceden bilmesini sağlar ve onun, sahnedeki olayın sonuna odaklanmasındansa sürece odaklanmasına yardımcı olur.

Seyirci, oyun içinde projeksiyon gibi birçok farklı uyarıcı öge ile de karşılaşır. Abide Doğan’ın vurguladığı gibi “seyirci; afiş, hoparlör ve sloganlarla uyanık tutulur. Afiş ve sloganlar aynı zamanda olayın arka planını sahneye aktarması bakımından da önem taşır” (100).

Bertolt Brecht, oyunlarının birçoğunun sonunu ucu açık şekilde bırakmıştır. Oyunlar kesin bir finale bağlanmaz. Haldun Taner ise oyunlarını Brecht’in yaptığı kadar açık uçlu sonlandırmasa da seyircinin beklentisini kıran ve durumu sorgulamasına iten finaller tercih eder. Bu tip sürprizli, seyirciyi şaşırtan bir finali *Keşanlı Ali Destanı*’nda görebiliriz. Oyunun on ikinci tablosunda Keşanlı Ali’yi ve Zilha’yı baş başa ve mutlu bir şekilde görürüz. Bu tablodan sonra on üçüncü tabloda da Derviş, oyunun mutlu sonla bittiğini söyleyen bir kapanış tiradı atar.

Fakat tiradın bitiminde perde kapanırken bir anda salonun içinden Cafer giriş yapar ve ‘oyunun bu şekilde bitemeyeceğini’ dile getirir.¹⁰ Cafer’in girişi beklenen finali yıkmıştır ve akış hiç beklenmedik bir şekilde sona da kırılmıştır. Bu beklenmedik kesinti, yeni bir tabloyu başlatır. Bu durum dramatik tiyatronun istediği tarzda, seyircilerin sadece duygularına hitap eden bir sona engel olur. Zira, Cafer’in bu ‘mutlu son’a engel oluşuyla Keşanlı Ali ile Cafer karşılaşacak ve Ali onu vurmaya zorunda kalacaktır. Oyunun sonu ise mutlu bir şekilde değil; Şerif’in seyirciye yönelik olarak söylediği ve onları uyarıp düşünmeye ve sorgulamaya iten bir “Kıssadan Hisse” ile gelecektir. Oyunun sonunda da başında olduğu gibi seyirciye yönelen ve onları Brechtien epik bir anlayışla düşünmeye iten bir efektle karşılaşırız.

Keşanlı Ali Destanı; geleneksel Türk tiyatrosunun göstermecî biçimdeki öğelerini, Brechtien epik bir üslupla birlikte kullanan bir oyundur. Oyun; ara ara sadece seyircinin dikkatini çekmek için kullanıyor olsa da temelde Brecht’in hedeflediği ‘seyirciyi sona değil, sürece odaklamak ve onları düşünmeye ve sorgulamaya itmek’ durumunu sağlayan yabancılaştırma efektleriyle donatılmıştır. Her ne kadar Brecht’in ‘değişim’ isteği; *Keşanlı Ali Destanı*’nda bulunmasa da oyun, seyirciye Brechtien epik tekniklerin de yardımıyla düzenli olarak durumları sorgulayıcı bir biçimde sunar ve eleştirir. Haldun Taner, Brechtien tekniklerin yardımı ile eleştirel gerçekçi bir tutum takınır ve sürekli olarak seyirciyi sahnede yaşananlar üzerine düşünmeye ve sorgulamaya iter.

¹⁰ “... (Perde yavaş yavaş kapanmaya başlar. Polis salonu geçip çıkar.)
CAFER: (Salonun gerisinden girmiştir. Seyircilerin arasından geçer.) Hayyt!
Ağır ol arkadaşım, bu oyun bu kadar tatlı bitmez...” (Taner, *Keşanlı Ali Destanı*
100)

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA ve TELEVİZYON UYARLAMALARI

2.1. UYARLAMA (ADAPTASYON) NEDİR?

Uyarlama ya da adaptasyon; bilimden sanata farklı alanlarda tarih boyunca karşımıza çıkmış olan bir terimdir. Uyarlama (adaptasyon); en temelde ‘uyarlamak’ işidir; yani ürünleri, objeleri ya da eserleri “birbirine herhangi bir bakımdan uyar duruma getirmek” (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu 2425) demektir.

Adaptasyon; bilimsel açıdan ele alındığında, bir canlının yaşam alanındaki çevre koşullarına uyumunu açıklamaktadır. Bir canlı, hem biyolojik hem de sosyolojik olarak bir yaşam ortamına adapte olur (uyum sağlar). Adaptasyon, aslen fiziki ya da sosyolojik koşulların değişiminde karşımıza çıkar. Bir insanın yaşamakta olduğu fiziki ortam (Çok sıcak bir yerden, soğuk bir yere geçerek; çok yağışlı bir alandan, kurak bir yere giderek; vb...) ya da içinde bulunduğu sosyolojik düzen (Kendi kültüründen farklı bir kültürün egemen olduğu bir yerde yaşamaya başlayarak, vb...) değişirse kişi de bu yeni yaşam ortamına göre değişim gösterir ve uyum sağlar. İşte bu ‘uyum’, adaptasyondur.

Adaptasyon; sanatsal açıdan ele aldığımızda da aslında en genel şekliyle, bilimsel yaklaşımla benzer bir açıklamaya sahiptir: Eğer bir eser; ilk olarak ortaya çıktığı alanın (tiyatro, sinema, roman, resim, heykel, vb...) dışında farklı bir alanda da sunulursa sanatsal bir adaptasyon ortaya çıkmış olur. Tabii ki bir eserin alan değiştirmesi, ‘adaptasyon’u ortaya çıkaran temel etmenlerdendir; ama bu durum adaptasyonu yaratan tek etmen değildir. Eğer eser; yeniden ele alındığında içerik ya da form olarak bir değişime uğruyorsa orada da ‘adaptasyon’dan söz edilebilir. Yani bir eser; farklı alanlardaki uyarlamalarında olduğu gibi içerik ya da form değişikliği yaşıyorsa aynı alan içindeki yeniden ele alınışlarında da ‘uyarlama’dan bahsedilebilir (Bir kısa filmin, uzun metrajlı bir film olarak uyarlanması gibi). (Eder 70)

Sanatsal adaptasyon üzerine önemli çalışmalar yapmış olan teorisyen Linda Hutcheon da adaptasyonu; ‘kapsamlı, geniş çaplı, spesifik bir kod değişimi

(transcoding)' olarak tanımlamaktadır ve ayrıca 'metinlerarası bir yeniden yorumlama ve yaratım süreci' olarak ele almaktadır. (Hutcheon ve O'Flynn 16-22) Yani bir sanatsal eser; kapsamlı bir yeniden yorumlama ile içeriğinde ya da formunda bir değişim yaşıyorsa bir 'adaptasyon' eser ortaya çıkıyor demektir.

Adaptasyon; farklı alanlar içinde önümüze çıkan bir terim olsa da aslında Timothy Corrigan'ın da belirttiği gibi üç temel şekilde ele alınır ("Defining Adaptation" 23): 'Süreç' olarak adaptasyon, 'ürün' olarak adaptasyon ve 'tepki' olarak adaptasyon.

Timothy Corrigan'a göre, adaptasyon ilk olarak; bir ya da birden çok ürünün, bir ya da birden çok metin ya da obje ile etkileşime girmesi nedeniyle yaşadığı yeniden şekillenme süreci olarak ele alınır. İkinci olarak ise; tüm bu değişim ve uyumlanma süreci sonrasında ortaya çıkan yeni ürünün kendisi de 'adaptasyon' olarak görülür. Son olarak ise yeni çıkan bu ürünün; kişisel ya da toplumsal görüş ve algı farklarından ötürü gösterdiği tepkisel değişime de 'adaptasyon' denir.

Tüm bu 'adaptasyon' akışı (süreç, ürün, tepki); sinema ve televizyonda da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

2.1.1. 'Sinema Uyarlaması' ve 'Televizyon Uyarlaması' Nedir?

Türk Dil Kurumu'nun *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*'nü de yazan Nijat Özön'ün daha geniş kapsamlı olarak hazırladığı *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*'nde "uyarlama"nın ilk tanımı, "sinema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun biçime sokma" olarak karşımıza çıkmaktadır. (732)

Susan Hayward'ın sinema kavramlarını tanımlamak için hazırlamış olduğu kitabında da "uyarlama" başlığı altında; edebiyat, tiyatro gibi farklı alanlardan sinemaya aktarılmış eserlerden ve bu 'alanlar arası' eserler üzerine yapılan çalışmalardan bahsedilmiştir. (9)

Sarah Cardwell'ın televizyon uyarlamaları üzerine yazdığı bir makalede de göreceğimiz üzere; "uyarlama"dan bahsedilirken yine farklı alanlardan (roman, öykü ve tiyatro) televizyona aktarılan eserler üzerinde durulmuştur. (181-194)

Yani televizyon uyarlamalarının da tanımı, sinema uyarlamalarıyla benzer şekilde ele alınabilir: Televizyon için hazırlanmamış bir metni televizyona uygun biçime sokmak.

Görüldüğü gibi, sinema ve televizyon uyarlamalarının birincil tanımlamaları; ‘farklı alanlardan, bu alanlara aktarılan metinleri’ (romandan sinemaya, tiyatrodan televizyona, vb...) karşılamaktadır. Bir önceki bölümde bahsedilen, ‘alan içi’ uyarlamalar (sinemadan sinemaya, televizyondan televizyona); birincil tanımlamalar içinde yer almamaktadır.

Tez çalışmasının ilerleyen bölümlerinde; ilk olarak tiyatro metni şeklinde ortaya çıkmış olan *Keşanlı Ali Destanı*’nın sinema ve televizyon uyarlamaları inceleneceği için, bizim de tüm bu birincil tanımlamaları temel almamız ve ‘alanlar arası’ uyarlamalar üzerinde durmamız yeterli olacaktır.

2.1.2. Sinema ve Televizyonda Tiyatro Uyarlamaları

Sinema ve televizyonun farklı alanlardan eserleri konu alması, yeni bir fenomen değildir. Sinema ve televizyon uyarlamaları; aslında bu alanların oluşum süreçlerinin başlarından itibaren karşımıza çıkmaktadır.

Sinema kültürü; aslında daha ilk sinema gösterimi (1895) sonrası ortaya çıkan merak ve heyecanı bir fırsata çevirip 1900’lü yılların başlarından itibaren herkesçe bilinen eserleri beyaz perde üstüne yansıtmaya başlamıştır (1900’de *Cindirella* masalı, 1902’de *Gulliver’in Seyahatleri* romanı, 1904’te *Faust’un Lanetlenmesi* operası; sinemaya uyarlanmıştır). (Corrigan, “Literature on screen...” 29)

İlerleyen bölümlerde uyarlamalarını detaylı olarak inceleyeceğimiz *Keşanlı Ali Destanı* gibi tiyatro oyunları da sinema ve televizyon uyarlamalarının sıklıkla kullandığı kaynaklar olmuşlardır. Zaten tiyatronun; sinema ve televizyonla bağı çok eskiye dayanmaktadır.

Daha 1920’lerde; ilk sinema gösteriminin üzerinden uzun yıllar geçmemişken tiyatro ve sinema arasında teorik bir tartışma doğmuştur. O dönemin önemli yönetmen, yapımcı ve oyun yazarlarından David Belasco; sinemanın, tiyatronun bir ‘yan çalışması’ olduğunu söylemiştir ve buna bağlı

olarak da sinema filmlerinin teatral üsluplar taşıması gerektiğini savunmuştur. (Cahir 146-151) Aynı dönemlerde, psikolog ve kuramcı Hugo Munsterberg ise yaptığı çalışmalarda, sinemanın; 'kendine güvenen', 'kendine has çizgisi ve özellikleri olan' bir sanat formu olduğunu vurgulamıştır. (Cahir 146-151) Munsterberg'in sinemayı ayrı bir sanat olarak gören görüşüne rağmen, tiyatronun sinema üzerindeki etkisi farklı sinema kültürlerinde ve sinema dönemlerinde de kendisini göstermiştir.

1930'larda sesli sinemanın doğduğu dönemde, Fransa'da oyun yazarı ve yönetmen Marcel Pagnol'un uyguladığı bir tutumla beraber "tiyatromsu sinema" güçlü bir şekilde üreilmeye başlanmıştır. (Onaran 64-65) Belasco'nun anlayışına benzer şekilde; sinemanın, tiyatronun bir devamı olarak görüldüğü bu yaklaşımda; teatral anlayışla sinema filmleri çekilmiştir. Fransız sinemasının öncüsü olduğu bu teatral sinema akımı; yıllar içerisinde sinema okullarının yayılması ve 'sinemanın kendine has, ayrı bir sanat olduğu' fikrinin daha da öne çıkması ile popülerliğini kaybetmiştir; fakat yine de Alim Şerif Onaran'ın vurguladığı gibi sinemada tiyatro konularından yararlanma ve tiyatro oyunlarını sinemaya uyarlama durumu, sinemanın her döneminde görüldüğü gibi halen süregelen bir eğilimdir. (66)

Türk sinemasının tarihinde de tiyatro uyarlamaları çok önemli bir yere sahiptir. Geleneksel Türk sinema tarihi bilgilerine göre, ilk konulu Türk filmi; 1916'da Sigmund Weinberg'in çekimlerine başlayıp 1918'de Fuat Uzkınay'ın çekimlerini tamamladığı *Himmet Ağa'nın İzdivacı*'dır. *Himmet Ağa'nın İzdivacı*; aslında Fransız tiyatro yazarı Moliere'in 1664'te yazdığı ve Türkçe'ye 1869'da Ahmet Vefik Paşa tarafından çevrilen *Zor Nikah* adlı oyununun sinema uyarlamasıdır. Sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo'nun da belirttiği gibi; Tanzimat'la gelen edebiyat anlayışı ve o dönemin tiyatro oyunları Batı kalıplarına dayanmaktadır ve Batı kökenli bir sanat olan sinemanın ilk yerli konulu ürünü de o dönemde Batılılaşmakta olan tiyatronun etkisi altında kalarak uyarlama yöntemine bağlı olmuştur. (27)

İlk konulu eserini bir tiyatro uyarlaması ile veren Türk sineması, ilk filmlerinin kaynaklarında da çoğunlukla yine tiyatro eserlerine başvurmuştur. (Scognamillo 27-30) Cumhuriyet Dönemi'nde ise yerli sinemanın yürütücüsü;

Batılı anlamdaki Türk tiyatrosunun Cumhuriyet Dönemi'ndeki kurucusu sayılan Muhsin Ertuğrul olmuştur. Muhsin Ertuğrul; 1922-1939 yılları arasında yerli sinemaya tek başına egemen olmuştur ve beraber çalıştığı kişilerin de tiyatrocuların oluşması nedeniyle 1950'ye kadarki sürecin Türk sinemasında "Tiyatrocular Dönemi" (ya da "Muhsin Ertuğrul Dönemi") diye anılmasını sağlamıştır. (Onaran 249)

Tiyatrocuların etkisinde kurulan yerli sinema; hem 1950 öncesi dönemde, hem de sinemacıların ağırlıkta söz sahibi olduğu 1950 sonrasındaki dönemlerde; yabancı sinema kültürlerinde olduğu gibi birçok filmi; tiyatro oyunlarından uyarlamıştır. (Onaran 67-70)

Televizyon uyarlamalarının kökeni de sinemada olduğu gibi tiyatroya dayanmaktadır. Televizyonun doğuşu ve gelişimi ile ilk yıllar içerisinde bir 'dramatik içerik' arayışı olmuştur. Bu arayış; yayıncıları ilk olarak tiyatro oyunlarına ve sonraki yıllarda da diğer edebi türlere itmiştir.

Televizyon yayıncılığında başı çeken kurumlardan olan İngiliz yayıncı kuruluş BBC; 1930'da daha düzenli yayına geçmedikleri dönemde, İtalyan yazar Luigi Pirandello'nun tiyatro oyunu olan *Ağzı Çiçekli Adamı* yayınlamıştır. (Cardwell 184-185) Özellikle 1950'lerin ortasından itibaren önemli tiyatro oyunu yazarlarının projeler ürettiği BBC'de; 1970'lerde ve 1980'lerde İngiliz yazar William Shakespeare'in tiyatro oyunları televizyona adapte edilerek "Shakespeare serisi" adı altında gösterilmiştir (Aslında o yıllara kadar birçok Shakespeare oyunu zaten defalarca da ayrı ayrı olarak BBC ekranlarında televizyona uyarlanmıştır). (Willis 3-8) BBC gibi, dünya çapındaki birçok televizyon kurumunda da ilk yıllardan itibaren tiyatro ve edebiyat uyarlamaları ekranı domine etmiştir. (Cardwell 185)

Türkiye'de 31 Ocak 1968'de Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) Ankara Televizyonu'nun deneme yayınları ile başlayan yerli televizyon dünyası; tiyatro oyunlarından kısa süre içinde beslenmeye başlamıştır. Deneme yayınlarının başlangıcından daha birkaç gün sonra 6 Şubat 1968'de Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı tiyatro oyunu ilk televizyon oyunu olarak canlı yayınlanmıştır. ("Kilometre Taşları – 1968") Yıllar içinde özellikle de yerli tiyatro

oyunları, kamera önü teknikleri ile televizyona adapte edilerek TRT’de “televizyon oyunları” adı altında seyirci ile buluşturulmuştur. 1990’larda çok kanallı televizyon dönemine geçişle beraber, günümüze kadar birçok tiyatro oyunu ve edebiyat eseri farklı kanallarda televizyon dizisi şeklinde uyarlanarak yayınlanmıştır.

Görüldüğü gibi, tiyatro oyunları; sinema ve televizyonun kaynak olarak kullandığı temel eserler olmuştur ve bu iki alanın tarihinde de önemli noktalarda tiyatro oyunları ile karşılaşmaktadır.

2.2. UYARLAMA (ADAPTASYON) ÇALIŞMALARI

Sinema ve televizyon tarihi boyunca; tiyatro oyunları dışında da birçok sanat alanından eser (hatta son yıllarda video oyunları gibi başka alanlardan konular), sinema ve televizyona uyarlanmıştır. Farklı alanlardan eserlerin sinema ve televizyona adapte edilmesi durumu güncelliğini hiçbir zaman yitirmemiştir. Buna bağlı olarak da zaman içerisinde, uyarlamalar üzerine akademik çalışmalar artmaya başlamıştır.

İlk olarak 1915 yılında; Vachel Lindsay’in yazdığı *The Art of the Moving Picture (Hareketli Resmin Sanatı)* adlı kitapta, sinemanın diğer sanatları nasıl adapte ettiğinden bahsedilmiştir. (Corrigan, “Defining Adaptation” 28) İlerleyen yıllarda da sinema uyarlamaları üzerine çeşitli yazılar yazılmış ve çalışmalar yapılmıştır; fakat bu alanı tam olarak bir akademik çerçeveye oturtan çalışmaların yapılmaya başlanması ve uyarlamalar üzerine teoriler oluşturulması yıllar almıştır.

Uyarlama üzerine önemli çalışmalarda bulunmuş olan akademisyen Thomas Leith’in de vurguladığı gibi, “uyarlama teorisi” kavramı; George Bluestone’un 1957’de yazmış olduğu *Novels into Film (Romanlardan Filme)* adlı kitaptan sonra ortaya çıkmıştır ve üzerine konuşulmaya başlanmıştır. (Cartmell ve Whelehan 11) Fakat uyarlama teorisini tartışmaya açan ve ilerleyen yıllarda ‘uyarlama çalışmaları’ (adaptation studies) diye adlandırılan akademik bir alanın başlangıcı sayılan bu kitabın adından da anlayacağımız üzere; uyarlama çalışmaları temel olarak edebiyat ve sinema arasında kalan bir alan olmuştur. Uyarlama çalışmaları altında günümüze kadar yazılan birçok kitap ve makale,

aslen edebiyat eserlerinin sinemaya uyarlamalarını incelemiştir. Hatta uyarlama yapılan alanlar genişlemiş olsa da uyarlama çalışmalarının çoğu; halen edebiyatı, sinemanın doğal öncülü olarak görmektedir. (Leitch, “Adaptation Studies at...” 64)

Edebiyat ve sinemanın ilişkisi üzerine temelleri kurulmuş olan uyarlama çalışmaları; akademik dünyada da sinema çalışmaları (film studies) ve edebiyat çalışmaları (literary studies) arasında kalmıştır. İlerleyen yıllarda, sinemanın edebiyat dışında farklı alanlardan uyarlamalarını da inceleyen çalışmalar artmaya başlamıştır. Sinemanın dışında, televizyon uyarlamalarının incelenmesi ise daha da yeni bir araştırma alanıdır. Sarah Cardwell’in da belirttiği gibi; televizyon uyarlamaları, sinema uyarlamalarının bir alt dalı değildir, bu uyarlamalar ayrı bir alandır ve televizyonun kendi tarihsel amaçları ve prensiplerini incelemek için de uyarlama çalışmaları içinde önemli bir noktada durmaktadır. (194)

Yukarıda belirtmiş olduğum gibi, uyarlama üzerine yazılar 1910’lardan itibaren yazılmaya başlamıştır. ‘Uyarlama teorisi’ kavramının gündeme gelip ‘uyarlama çalışmaları’ altında akademik ürünler verilmesi de 1950’lerin sonundan itibaren görülmektedir. Fakat ne yazık ki Thomas Leitch’in da belirttiği gibi “uyarlama çalışmaları” diye bir akademik alandan bahsedebilmek bile, bu alanda çalışanların temel aldığı genel teorilerden bahsetmek kolay değildir ve bu alan hala kısıtlı, dağınık ve genişlemekte olan bir yapıda ilerlemektedir. (“Twelve Fallacies in...” 149-150) Hatta Leitch, bu durumu özellikle vurgulayarak; uyarlama çalışmalarının sınırlarının belirlenmesi ve uyarlamanın, diğer metinler arası çalışmalardan net bir şekilde ayrılması gerektiğini söylemiştir. (“Adaptation and Intertextuality...” 87-89) Uyarlama çalışmalarının bu dağınık yapısına rağmen, günümüze kadar alan içindeki çalışmaların odak noktası olmuş önemli tartışmaların ve araştırmaların da var olduğu önemli bir gerçektir. Uyarlama çalışmaları içindeki bu inceleme alanları halen şekillenmekte ve güncellenmektedir.

2.2.1. Uyarlama (Adaptasyon) Çalışmalarının İncelediği Alanlar

Uyarlama çalışmaları, önceki bölümde de vurgulanmış olduğu gibi; halen sınırlarını belirlemeye çalışmakta ve gelişmektedir. Bu gelişme süreci içinde de birçok farklı alandan beslenerek kendi araştırma alanını genişletmeyi sürdürmektedir. Fakat uyarlama çalışmaları içinde ilk zamanlardan itibaren halen tartışılmakta olan önemli konu ve kavramlar vardır.

Timothy Corrigan'ın da söylediği gibi; uyarlamalarla ilgili tartışmalarda en çok üzerinde durulan kavramlar “özgüllük” ve “sadakat”tir. (“Literature on screen...” 31) Özgüllük; birbirlerinden farklı temsil alanlarının (sinema, edebiyat, tiyatro, şiir, vb...) kendilerine has (kendilerini diğer alanlardan ayıran, farklılaştıran) anlatısal ve metinsel yapı özelliklerini içerir. Sadakat ise bir uyarlama eserin, kaynak esere ne kadar bağlı kalarak oluşturulduğunu ölçen bir değerdir.

‘Özgüllük’ kavramı ile uyarlama çalışmaları içinde, aslında birbirleri arasında uyarlama eserler veren farklı alanların karşılaştırması yapılmıştır. Bu karşılaştırma çok çeşitli noktalardan (alanların yazım teknikleri, sunum teknikleri, seyirci ile ilişkileri vb...) yapılmaya çalışılmışsa da genel olarak herhangi bir alanın, diğer alana olan üstünlüğünü göstermek için kullanılmıştır. Bu nedenle tarih içinde; David Belasco gibi tiyatroyu sinemaya karşı üstün görüp tiyatro tekniklerini sinemada uygulamayı zoraki gören yaklaşımlar ya da Thomas Leitch'in hata olarak öne sürdüğü ama bazı akademisyenler tarafından sunulmuş olan “edebiyat, sinemadan daha güçlü ve iyidir” gibi savunular (“Twelve Fallacies in...” 154-156) ortaya çıkmıştır. Hatta alanlar arasındaki farkların vurgulanması öyle bir hal almıştır ki uyarlama çalışmaları içinde, sinema ve televizyonun; tiyatro ve edebiyat gibi alanların anlatımını eş değerde yakalayamayacağını, bu nedenle de bu tip ‘güçlü’ alanlardan sinema ve televizyon gibi alanlara uyarlama yapılırken birçok önemli noktanın yok olacağını ve ‘güçlü’ alanların aktardıklarını sinema ve televizyonun aktarmayacağını savunan görüşler de doğmuştur. (Leitch, “Twelve Fallacies in...” 154-159) Fakat tüm bu radikal görüşlere rağmen uyarlamanın, metinler arası bir çalışma olduğu ve alanların farklılıkları

gözetilmeksizin yeni anlatılar yakalanabileceğini savunan görüşler de ortaya çıkmaya başlamıştır.

Özgüllüğü, olumlu bir açıdan ele alan ilk akademisyenlerden birisi de Andre Bazin'dir. Bazin; "Tiyatro ve Sinema" adlı iki bölümden oluşan makalesinde, bu iki alanı farklı noktalardan karşılaştırmıştır ve bu iki alanın farklılıklarına rağmen birbirine yardım ettiğini ve birbirini koruyacağını özellikle vurgulamıştır. (111-115) Bu karşılaştırmaya bağlı olarak yazdığı "Karışık Sinemanın Savunulması" makalesinde de Bazin, alanların birbirlerine karşı üstünlükleri olmadığını söylemiş ve tiyatro ve romanın birçok kendine özgü özelliği olmasına rağmen; uyarlamalar sayesinde sinemanın da o alanlara katkılar sağladığını; uyarlamanın alanlar arası bağ ve katkı sağlayan bir yapı olduğunu savunmuştur. (79-82) İlerleyen dönemlerde, uyarlama üzerine çalışmalar yapan bazı akademisyenler; özgüllüğün uyarlama karşıtı bir şekilde sunulmaması adına, Rus edebiyat kuramcısı Mikhail Bakhtin'in "metinler arası diyalog" teorisini savunu olarak öne sürmüştür. Bakhtin'e göre farklı alanlara ait olsalar da tüm metinler arasında karşılıklı bir diyalog bulunmaktadır ve bu nedenle de metinler arası etki asla tek yönlü değildir. (Cutchins 74-75) Yani alanlar arası temel farklar olsa da herhangi bir alanın bir diğerine karşı tamamen üstün olduğunu söylemek güçtür; zira ortada karşılıklı bir alışveriş vardır. Her alan bir başkasını etkilemektedir ve bir başkasından da etkilenmektedir.

'Sadakat' ise; David T. Johnson'ın da belirttiği gibi uyarlama çalışmaları tarihinde, üzerinde tartışılan en önemli kavramdır. (87) Uyarlamalar, her ne kadar tanım olarak 'yeniden yorumlama' ve 'değişim' gibi aşamaları barındırsa da uyarlama çalışmalarının başından itibaren 'kaynak metne ne kadar sadık kalındığı' konusu önemli bir tartışma konusu olmuştur. 'Sadakat' kavramını savunanlara göre; eğer kaynak metin adapte edilirken; metin (diyaloglar, akış, vb...) çok değişmiyorsa, karakterler benzer çizgide kalıyorsa, hikaye aynı şekilde sunulup ilerliyorsa bu yeni eser, 'sadık' bir uyarlama olarak görülür. Fakat metni 'yeniden yorumlama'nın dozu çok daha fazlaysa; yani metnin önemli bir kısmı yeniden yazılıyorsa, karakterlerde değişimler varsa, hikaye farklı noktalardan ele alınıyorsa bu durumun 'sadakat'e aykırı olduğu savunulmaktadır. 'Sadakat'

kavramının savunucularına göre; ‘kaynağa bağıllık’ en önemli durumdur ve bir uyarılama; kaynak metne ne kadar sadık kalmışsa o kadar iyi ve başarılıdır. Uyarılama çalışmaları içinde halen süre gelen tartışma da buradan doğmaktadır; zira sadakat, uyarılamanın özünde olan ‘değişim’ kavramıyla çelişkili bir durum oluşturmaktadır. Tüm bu temel çelişkiye rağmen “sadakat”, uyarılama çalışmaları içinde sürekli olarak gündeme getirilmiştir; ama bu tartışmalar içinde de uyarılama eserler sadece ‘kaynak metne ne kadar sadık kaldıkları’ yönünden incelenmiştir. Andre Bazin 1948’de yazdığı bir makalede; ‘metne (formu, özellikleri, vb. şeyler üzerinden) sadık’ durumunun asılsız ve yanıltıcı olduğunu söylemiştir. (“Adaptation, or the...” 20) Bazin’e göre asıl önemli olan metinlerin formlarının çıkardığı anlamların bir denklik sunabilmesidir.

Özgüllük tartışmalarında olduğu gibi; sadakate karşı olarak da Bakhtin’in “metinler arası diyalog” kavramını kullanan akademisyenler, bir metnin zaten okuyucu ve diğer metinlerle diyalog içinde olduğunu ve bu nedenle de metnin anlamının sürekli olarak değişmeye açık olduğunu vurgulamıştır. Yani tüm metinlerin anlamı, her bir yeni metinle beraber değişir ve bu da ‘sadakat’ kavramını bir ilüzyon olmaktan öteye götüremez. (Cutchins 76)

Bakhtin’in kuramı üzerinden ilerleyen Robert Stam; sadakat kavramına karşı çıkarken Fransız edebiyat kuramcısı Gerard Genette’in “ötemetinsellik” (transtextuality) kavramını da kullanır. Genette’e göre bir metin; diğer tüm metinler ile açık ya da gizli şekilde ilişki içindedir ve ötemetinsellik de bu ilişkilerin hepsini kapsamaktadır. (1) Robert Stam; bu edebiyat kuramcılarının metinler arası karşılıklı ilişkileri ve değişimleri vurgulayan kuramlarından yardım olarak ‘sadakat’ in metodolojik bir prensip olarak görülmemesi gerektiğini savunur ve kesin bir sadakat değerine ulaşmanın da mümkün olmayacağını belirtir. (*Literature Through Film...* 3-4) En basit olarak ‘alan değişimi’ yaşayan (tiyatrodan sinemaya, romandan televizyona gibi) bir metin üzerinden ‘sadakat’ incelemesi yapmak, kavramlar arası büyük bir çelişki doğurmaktadır. Tüm bu nedenlerle Stam, uyarılama çalışmalarında sadakatten ötesine bakılması gerektiğini ve uyarlamaların farklı başlıklar altında da incelenmesinin önemli olduğunu vurgular. (*Literature Through Film...* 3-7)

James Naremore da Stam'le benzer bir şekilde; artık adaptasyon çalışmalarında sürekli olarak üstünde durulan konuların bir tarafa bırakılmasını ve adaptasyonların sosyal, ekonomik, kültürel ve politik düzlemlerdeki rolünün ve fonksiyonunun incelenmesi gerektiğini savunur. (10-11)

Uyarlama çalışmaları da Stam ve Naremore'un vurgulamış olduğu yolda ilerlemeyi sürdürmektedir. Deborah Cartmell ve Imelda Whelehan'ın vurguladığı gibi; uyarlama çalışmaları, aslında çok daha geniş bir alandır ve 'sinema-edebiyat', 'sadakat', 'özgüllük', 'metinler arasılık' gibi tartışmaların dışında yeni inceleme konuları da bulunmaktadır. (14-15) Artık; uyarlamaların kültürel, tarihsel, ekonomik, politik boyutlardan da incelemeleri yapılmaya başlanmıştır ve böylece uyarlama çalışmaları, başka alanlardan da destek alarak 'sadakat'in ötesini görmeyi başarmaktadır.

2.2.2. Uyarlama – Politika İlişkisi

Uyarlama çalışmaları altında son yıllarda üstünde durulan konular arasında uyarlama politikaları (uyarlama eserlerin telif hakları, küreselleşme politikalarının uyarlamalara yansımaları, vb...) ve uyarlama eserlerin politik arka planları (uyarlamaların politik dönemler üzerinden incelenmesi; uyarlama eserlerde cinsiyet ve ırk politikalarının yansımaları, vb...) bulunmaktadır. Her ne kadar uyarlamaların politik açılardan incelenmesi daha çok son yıllarda ilgi gösterilen bir alan olsa da uyarlama – politika ilişkisi uzun yıllardır gündeme getirilen bir konudur.

Sinema yönetmeni ve yapımcısı Sergei Eisenstein ve felsefeci Walter Benjamin; sinemayı, yeni fikirleri hikayelere adapte edip seyirciyle buluşturacak bir kitle iletişim aracı olarak görmüşlerdir. (Corrigan, "Defining Adaptation" 28-29) Her ikisi için de sinema, politik ve toplumsaldır. Sinemayı, politik yorumların sergilenebileceği bir alan olarak görürler. Benjamin, sinema üzerinden politik tartışmalar yapılabileceğini ve filmlere adapte edilen politik fikirler ile kitleler üzerinde sosyal deneyler yürütülebileceğini söyler. ("The Work of..." 21-34) Eisenstein ise yazdığı bir makalede Charles Dickens romanları ve David Wark Griffith filmleri üzerinden verdiği örneklendirmelerde; montaj üzerinden Marksist

diyalektiğın sinemaya adapte edilebileceğini savunur ve film kurgusunun politik potansiyelini vurgular. (244-245) Aynı makalede Eisenstein, uyarlamaların da bu nedenlerle önemli sanatsal ve politik eserler olduğunu belirtmiştir. (232-234)

Benjamin ve Eisenstein ile benzer şekilde Andre Bazin de sinemayı farklı bir noktadan ele alır: Bazin'e göre "sinema; bir sanat biçiminden çok, sosyolojik ve endüstriyel bir olgudur". ("Karışık Sinemanın Savunulması" 72-73) Bazin burada; sinemanın varoluşunda sanatsal kaygı ve isteklerden çok; hem ekonomik kaygıların ve politikaların, hem de sosyolojik, kültürel ve politik yapıların öne çıktığını söylemek istemiştir.

Dudley Andrew da Bazin ile benzer bir noktadan yaklaşır ve bu durumu uyarlama eserler özelinde açıklar. Andrew'a göre; sanatsal kaygılardan önce eserin ortaya çıktığı kültür, dönem ve o dönemdeki politikalar; uyarlamaları şekillendirmektedir ve bu nedenlerle de uyarlamaların altında sosyolojik ve politik nedensellikler bulunmaktadır. (35-27)

Özellikle birçok adaptasyonun, içinde bulunulan politik dönemden etkiyle oluştuğu görülebilir. 1930'larda ve 1940'larda Hollywood merkezli Amerikan film sektöründe birçok klasik eserin (roman, öykü, tiyatro, vb...) adapte edilerek sinemaya aktarıldığı görülmüştür. (Corrigan, "Defining Adaptation" 29) Bunun temel nedeni ise o dönemlerde Amerika'da uygulanan sert sansür politikalarıdır. Uyarlamalar; psikolojik ve sosyal açıdan kompleks yapıları sayesinde sansürden kaçabilmiştir ve bu yüzden de o dönemlerde Hollywood'taki film yapımcıları tarafından sıklıkla tercih edilmiştir. (Corrigan, "Literature on screen..." 36)

Hollywood'takine benzer bir durum; 1970'lerde ve 1980'lerin başlarında Almanya'da da görülmüştür. Alman yönetmenler, klasik Alman edebiyatı eserlerini sinemaya aktarmıştır ve bu sayede sansüre ve baskıcı politikalara karşı kendilerini korumayı başarmıştır. (Corrigan, "Literatre on screen..." 37-38)

1980'lerin İngiltere ve Fransa'sında ise bu sefer devlet yapıları; politik nedenlerden ötürü uyarlama eserlere olan ilginin artmasına yardımcı olmuştur. Baskıcı dönemler içinde; özellikle devlet yardımıyla çekilen klasik yerli eserlerin sinema ve televizyon uyarlamaları ile düzenli olarak ülkenin 'geleneksel' yapıları

vurgulanmış ve milliyetçi temeldeki politikalar bu uyarlamalar üzerinden halka sunulmuştur. (Corrigan, “Literature on screen...” 36)

Dünya Savaşları dönemlerinde de benzer bir durumun Almanya’da yaratılmış olduğunu görürüz. Savaş dönemlerinde Alman hükümetleri; Shakespeare’in eserlerini, düşmanı oldukları bir kültürden geliyor olmasına rağmen tamamen politik değerlerle doldurarak uyarlatmıştır ve bu uyarlama eserlerde özellikle kahramanlık ve liderlik temaları vurgulanmıştır. (Hutcheon ve O’Flynn 28)

Lindiwe Dovey; post-kolonyal dönemde Güney Afrika’daki filmleri araştırdığı bir makalesinde şuna dikkat çeker: Afrikalı film yapımcıları bu dönemlerde birçok klasik yerli eseri sinemaya uyarlamıştır; ama bunlar kaynak metinlere sadık kalınmadan yapılan uyarlamalardır; çünkü film yapımcıları için önemli olan içinde oldukları politik düzene paralel olarak göndermeler yapmaktır. (163-165) Uyarlamaların hikayeleri birer araç olarak kullanılmıştır ve asıl olarak uyarlamalar üzerinden halkın kendisiyle yüzleşmesi ve bazı politik gerçeklerin farkına varması amaçlanmıştır. Uyarlamalar; onlar için sosyolojik ve politik amaçlarla ortaya çıkarılan eserlerdir.

Dovey’in Güney Afrika sineması üzerinde yaptığı çalışmaya benzer şekilde; Ranjani Mazumdar da Hindistan’da 1980’lerin sonunda yayınlanan bir televizyon dizisi üzerinden önemli bir inceleme yürütmüştür. 1980’lerin sonunda, Hindistan’da devlet kontrolü altındaki tek televizyon kanalında Bhisham Sahani’nin *Tamas* adlı romanı televizyon dizisi olarak uyarlanmıştır. Roman; 1947’de Büyük Britanya’nın Hindistan’ı ikiye böldüğü zamanı ve Hindistan ile Pakistan arasındaki nüfus mübadelesini anlatır. Bu eserin 1980’lerde televizyona uyarlanması, halk üzerinde büyük bir etki yaratır ve geçmişte kalan tarihsel bir olayla ilgili önemli politik tartışmaların yeniden doğmasına neden olur. Mazumdar; *Tamas* örneği üzerinden, televizyonun toplum üzerindeki etkisinin nedenli büyük olabileceğini ve televizyon uyarlamalarının da sanatsal yönleri kadar politik yönleri ile de etkiler yaratabileceğini vurgular. (325-328)

Robert Stam’in de belirttiği gibi; uyarlamalar, genelde çok daha önce yazılmış eserler üzerinden yapıldığı için değişen ya da değişmeyen sosyal ve

söylemsel olayları gözler önüne sermek ve yorumlamak için önemli alanlar yaratır. (“Revisionist Adaptation...” 247) Zira uyarlamalar; geçmişi bugüne (uyarlamanın yapıldığı zamana) çeviren eserlerdir. Uyarlamalar sayesinde geçmişe, bugünün gözünden bakılabilir ve geçmiştekiler günümüz koşulları üzerinden yorumlanabilir. Hatta uyarlamalar ile halihazırdaki politik kültüre dair göndermeler de yapılabilir. Uyarlamalar; içerikleri bakımından güncel sosyo-politik ve kültürel durumu imleyen eserler olabilirler ve gösterdikleri ile kendi dönemlerine ayna tutan bir pozisyonda durabilirler. (Hayward 13-14)

Uyarlamaların Politikaları (The Politics of Adaptation: Media Convergence and Ideology) isimli, sadece uyarlama politikaları üzerine olan bir kitabın editörleri olan Dan Hassler-Forest ve Pascal Nicklas da kitabın giriş bölümünde uyarlama – politika ilişkisini bir cümle ile açık bir şekilde özetlemişlerdir: “Adaptasyonlar, politik fikirleri açık ya da kapalı biçimde yeniden tasarlar ve sunar” (1).

İlk bölümde üzerinde durulan Haldun Taner’in *Keşanlı Ali Destanı* adlı tiyatro oyununun sinema ve televizyon uyarlamaları da farklı dönemlerde karşımıza çıkmış olmasına rağmen belirli politik fikirleri ve eleştirileri kendi zamanlarına taşımayı sürdürmüştür. Tez çalışmasının bir sonraki bölümünde de *Keşanlı Ali Destanı*’nın uyarlamaları karşılaştırılacaktır ve bu uyarlamalar farklı oldukları noktalar analiz edildikten sonra Stam’ın de vurguladığı gibi, ‘sadakat’ kavramının ötesinde bir şekilde politik arka planları ile incelenecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KEŞANLI ALİ DESTANI'NIN SİNEMA ve TELEVİZYON UYARLAMALARI

3.1. KEŞANLI ALİ DESTANI'NIN SİNEMA VE TELEVİZYON UYARLAMALARININ KAYNAK METİNLE KARŞILAŞTIRMASI

Keşanlı Ali Destanı'nın yazımı, Haldun Taner tarafından 1962 yılında tamamlanmıştır. *Keşanlı Ali Destanı*, ilk kez Gülriz Sururi – Engin Cezzar Tiyatrosu tarafından 1964'te sahnelenmiştir.

Keşanlı Ali Destanı, ilerleyen yıllarda binden fazla kez tiyatro sahnelerinde oynanmıştır. Oyunun Gülriz Sururi – Engin Cezzar Tiyatrosu'nda başlayan serüveni; başka özel tiyatrolarda, Devlet Tiyatroları'nda, şehir ve belediye tiyatrolarında, lise – üniversite tiyatrolarında ve amatör tiyatrolarda günümüze kadar devam etmiştir.

Keşanlı Ali Destanı, Türk tiyatro tarihinde çok önemli bir yere sahip olduğu ve herkesçe bilinirliği de çok yüksek olduğu için birçok farklı tiyatro, sinema ve televizyon eserini de etkilemiştir. Oyunun etkisiyle yazılmış ve oyunla benzer konulara, benzer hikaye akışına, benzer karakterlere sahip birçok başka eser de ortaya çıkmıştır. Fakat, Türk sinema ve televizyon tarihi içinde; telif haklarına bağlı olarak koruma süreci içinde olan *Keşanlı Ali Destanı*'nın uyarlama iznini alarak ve oyunla aynı ismi kullanıp kaynak metin olarak Haldun Taner'in eserini kullandığını açık şekilde belirten sadece üç uyarlama eser bulunmaktadır.¹¹

¹¹ 1964'teki *Keşanlı Ali Destanı* uyarlaması oyunun yazarı olan Haldun Taner tarafından, Atıf Yılmaz ile birlikte senaryolaştırılmıştır ve filmin, Haldun Taner'in eserinden uyarlandığı açılış jeneriğinde yazılmıştır. 1988'deki ve 2011'deki televizyon uyarlamalarının izninin de Demet Taner tarafından verildiği; Genco Erkal, Gülriz Sururi ve Özen Yula tarafından kendileriyle yapılan söyleşilerde belirtilmiştir. 1988'deki ve 2011'deki uyarlamaların da jeneriklerinde, eserin yazarının Haldun Taner olduğu belirtilmektedir. Bu üç uyarlama haricinde, yerli sinema ve televizyon tarihinde; *Keşanlı Ali Destanı* ile benzer konu ve karakterleri ele alsın da kaynak metin olarak Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*'ni kullandığını eser içlerinde belirten ya da telif haklarına bağlı olarak eserin kullanım iznini alarak ortaya çıkarılan başka bir yapım bulunmamaktadır.

Bu nedenle de bu çalışmada, *Keşanlı Ali Destanı*'nın etkisiyle yazılan eserler üzerinde değil; izinli olarak oyundan adapte edilen ve oyundan adapte edildiğini de açıkça belirten bu üç eser üzerinde durulacaktır.

Keşanlı Ali Destanı'nın ilk 'tiyatro dışı' uyarlaması; Atıf Yılmaz ve Haldun Taner'in beraber senaryolaştırdığı ve Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı 1964 yapımı sinema filmidir. Oyunun daha sonraki 'tiyatro dışı' uyarlamaları ise televizyonda karşımıza çıkar. İkinci uyarlama, 1988 yılında Genco Erkal yönetmenliğinde Anadolu Üniversitesi Eskişehir Stüdyoları'nda çekilir ve aynı yıl TRT'de bölümler halinde bir televizyon mini-dizisi olarak yayınlanır. (Mini-dizi; 3-10-17 Ekim 1988 tarihlerinde üç bölüm halinde TRT'de yayınlanmıştır.) Son uyarlama ise; 2011 yılında Çağan Irmak'ın yönetmenliğinde çekilen, Kanal D'de yayınlanan ve bir sezon (yirmi bölüm) süren televizyon dizisi olur.

3.1.1. *Keşanlı Ali Destanı* Uyarlamalarının Metinsel ve Anlatımsal Analizi

Keşanlı Ali Destanı, bir tiyatro metni olarak yazılmıştır. Yani metinsel olarak, sahnelerden ve tablolarından oluşan; diyalogların yazıldığı, önemli detayların ve eylemlerin parantez içi bilgilerle okuyucuya sunulduğu bir şekildedir.

Oyun, anlatımsal olarak da Brechtyen epik anlayışa uygun bir yol izler: Her sahnenin kendi bağımsız iç akışının olduğu epizodik bir anlatım hakimdir. Metin, klasik dramatik tiyatro yapısının dışına çıkar ve seyirciyi, sahnede yaşananlara yabancılaştırmayı hedefler. Genel anlatı, sahne ve seyirci arasındaki dördüncü duvarı yıkmak üzerinedir.

Kaynak metindeki anlatının bir başka temel ögesi de tablolar arası geçişlerde kullanılan projeksiyondur. Projeksiyonla sahne perdesine yansıtılan bilgiler sayesinde sıçramalar yaparak ilerleyen, birbirinden bağımsız sahneler birbirine bağlanmış olur.

Kaynak metin; bir takdim sahnesi, iki bölüm ve on dört tablodan oluşmaktadır. Oyun metninde kırk altı karakter bulunmaktadır.

Keşanlı Ali Destanı, müzikli bir oyundur ve bazı sahnelerde solo ya da koro halinde söylenen şarkılar mevcuttur. Bu şarkılarla hikaye anlatımı güçlendirilmektedir. Şarkılar; karakterler ya da olaylarla ilgili bilgi verdikleri gibi; var olan düzenin arka planına dair de bilgilendirmeler içerir. Böylece şarkılar ile hem bir yabancılaştırma sağlanmış olur; hem de şarkılarda anlatılan arka plan bilgileri ile sahnedeki süreç ve düzen seyirci tarafından sorgulanmaya açılır.

Tiyatro metni; sinema ve televizyona uyarlanırken doğal olarak değişime uğramıştır. 1964 ve 1988 uyarlamaları, epizodik anlatım ve hikaye ('izlenen olaylar', 'karakterler', 'karakter özellikleri' gibi) anlamında ana metne daha yakın bir çizgidedir.

Buna rağmen, 1964'teki filmde; kaynak metinde bulunmayan sahneler mevcuttur (Halkın Ali'nin hapisten çıkışını hapishane kapısında beklediği sahne, mahalle içinde düzenlenen futbol maçı sahnesi, vb...). Bu yeni yazılmış sahneler; karakterleri ve karakter odaklarını oyundakine göre daha detaylı tanıttığı ve karakterler arası çatışmaları açıkça vurguladığı için genel olarak oyunun hikayesinin boyut kazandırılmasına ve derinleştirilmesine hizmet etmektedir. Kaynak metne genel olarak yeni bir yorumlama katmamaktadır. Benzer şekilde, oyunda olup filmde olmayan sahneler ve karakterler de vardır (Tablo VI'da Zilha'nın çalıştığı tuvaletin önünde yaşananlar, Tablo VII'deki Politikacı karakteri ve Politikacı ile seçim üzerine diyaloglar, Tablo VIII'deki Zilha ve Olga arasındaki diyaloglar, vb...). Çıkarılan sahneler de oyunda takip ettiğimiz ana hikayeyi bozmamıştır. Epizodik anlatımın sağladığı 'birbirinden bağımsız sahnelerin varlığı' durumundan faydalanılmış ve oyun metninde yan hikayeler oluşturan bazı sahneler, filmde kullanılmamıştır.

1964'teki filmin hikayesi içinde, oyunda var olmayan durumlar da yaratılmıştır: Çakal Rüstem, Zilha ile evlenmek istemektedir; Teke Kazım asker kaçağı çıkar ve bu nedenle muhtarlık seçimlerinden çekilir, vb... Bu tip durumlar da oyunun ana hikayesini ve yorumunu temel olarak değiştirmemektedir. Sadece oyunun hikayesinde detaylandırılmamış bazı noktaları netleştirmektedir ve derinleştirmektedir.

Oyun anlatısının en önemli noktası olan şarkılar, sinema filminde de karşımıza çıkar; ama oyundaki tüm şarkılar filmde kullanılmamıştır. Şarkılar filmde, genel olarak oyunda tercih edilen şekliyle sunulmaz. Oyunda her bir şarkı sırasında ana hikaye kesintiye uğrar ve şarkı icra edilir. 1964'teki filmde ise çoğu şarkı, akışın içine yedirilmiştir: Karakterler şarkıları söylerlerken içlerinden kendi kendilerine bir aksiyon içinde mırıldanırlar. Ama bazı şarkılar da film içinde, karakterlerin 'non-diegetic' (kaynağı akış içinde gösterilmeyen, sonradan eklendiği anlaşılan) bir müzik üzerine söylediği gerçek dışı bir şekilde karşımıza çıkar. Oyundaki şarkılı sahnelerde karşımıza çıkan 'müzikal' havası, 1964 filminde genel olarak kırılmış olsa da bazı şarkılar üzerinden yine Brechtien bir yabancılaştırıcı anlatım yakalanmaya çalışılmıştır.

Oyundaki sahnelerin ve diyalogların yerleri, 1964 filminde yer yer değiştirilmiştir. Yani yan hikayelerin ve diyalogların akışları, kaynak metinden farklılaştırılmıştır. Yine de ana hikayenin akışı bozulmamıştır. Kaynak metindeki dördüncü duvarı yıkan anlatı teknikleri; benzer şekilde ilk uyarlamada da kullanılmıştır. Oyunun anlatısının temel öğelerinden olan 'seyirciye dönük' tiratlar, filmde de bulunmaktadır. Oyuncular, bazı sahnelerde direkt olarak kameraya bakarak ve izleyenlere hitap ederek repliklerini söylerler. Oyundaki projeksiyonlu geçişler ise sinema filminde yoktur. Ama sahne arası geçişler, yer yer karakterlerin kameraya dönük kısa anlatımları ile sağlanmıştır. Yine bazı geçişlerde de oyun şarkıları kullanılmıştır ve sahneler şarkılarla bağlanmıştır. Bu sayede projeksiyon kullanılmamış olsa bile, yine başka Brechtien anlatı tekniklerinin yardımlarıyla sahne arası geçişler sağlanmıştır.

1988'deki televizyon mini-dizisi ise metinsel ve anlatısal bakımdan kaynak metne en yakın olan uyarlamadır. Metin neredeyse birebir aynı şekilde ele alınmıştır.

Oyunla 1988'deki mini-dizi arasında detayda kalan ve dönemin politikalarından¹² dolayı gerçekleşen değişimler vardır: Oyunun ve mini-dizisinin başında yer alan "Sineklidağ Burası" şarkısındaki "Lazı, Kürdü, Pomağı..." sözleri, "Kayserili, Sivashlı..." olarak değişmiştir; "Kürt Sabri" karakterinin ismi "Hırt Sabri" olmuştur; Tablo III'te Nuri'nin halka yaptığı konuşmanın sonundaki "Hadi İstiklal Marşı söyleyelim" repliği çıkarılmıştır ve Tablo VIII'de Olga ile Zilha'nın diyalogunda yer alan ve 'viski-rakı', 'at yarışı', 'bekaret' ve 'kadın-erkek' üzerine olan kısımlar çıkarılmıştır. Kaynak metinle 1988'deki televizyon mini-dizisi arasındaki metinsel farklar sadece bunlardır. Çıkarılan ya da eklenen hiçbir tablo bulunmamaktadır. Aynı şekilde, oyunda gördüğümüz karakterler de birebir mini-dizide bulunmaktadır.

1988'deki mini-dizi, anlatısal olarak da kaynak metne benzer şekilde ilerlemiştir. Şarkılar oyunda olduğu gibi, ana hikaye akışından koparak icra edilmiştir. Oyundaki Brechtien anlatı teknikleri de kamera önüne göre uyarlanıp uygulanmıştır: Oyunda salon içinde geçen sahneler, mini-dizide kameralar arasında geçmektedir ve oyunda seyirciye dönük olarak yapılan konuşmalar da bu uyarlamada kameraya bakarak yapılır. Oyundaki anlatının en temel öğelerinden olan projeksiyon kullanımı bile, mini-diziye uyarlanmıştır. Oyunda sahneler arasında projeksiyonla yansıtılan bilgiler, bu uyarlamada da sahne geçişlerinde ekran üstünde yazılı olarak gösterilmiştir.

¹² 1983'te yönetime gelen Turgut Özal başkanlığındaki Anavatan Partisi (ANAP) iktidarı dönemlerinde TRT'ye genel olarak milliyetçi ve muhafazakar kimlikleri ile öne çıkan kişiler (Tunca Toskay ve Kerim Aydın Erdem) atanmıştır. Bu iktidar sürecinde yalnızca 1988-1989 yıllarında TRT Müdürlüğü yapan Cem Duna muhalif kimliği ile öne çıkmış ve özellikle de sağ politik partilerin muhalefeti karşısında kalmıştır. 1984-1988 yılları arasındaki Tunca Toskay'ın müdürlüğü döneminde yayıncılık anlayışı; Türk-İslam ülküsüne uygun, milliyetçi ve muhafazakar yaklaşımların ağırlıkta olduğu bir şekilde yapılandırılmıştır. Hatta Toskay; milliyetçi ve muhafazakar "milli değerler" çerçevesinde bazı kelimelerin radyo ve televizyonda kullanılmasını yasaklamıştır ve milliyetçi değerlerin anlatılmasına ağırlık veren programların artmasını sağlamıştır. TRT'de Toskay ile öne çıkan bu milliyetçi-muhafazakar çizgi; çeşitli değişimler yaşasa bile Cem Duna (1988-1989) ve Kerim Aydın Erdem (1989-1993) dönemlerinde de korunmuştur. (Cankaya 258-260) (Devran 138-149)

2011'deki televizyon dizisi ise kaynak metinden en uzaklaşan uyarlamadır. Metne, oyunda olmayan birçok yeni sahne ve yeni karakter eklenmiştir.

Oyunda sadece ismi geçen bazı karakterlerin çoğu, dizide bizzat karşımıza çıkmaktadır: Keşanlı Ali'nin annesi (Hasibe Bacı), Çamur İhsan, Zilha'nın annesi gibi... Hatta oyunda hiç var olmayan birçok karakter de diziyeye eklenmiştir: Fehime, Suzan Hanım ve ailesi, Ali Cengiz, Hüseyin, vb... Bu yeni karakterler sayesinde, yeni yan hikayeler oluşturulmuş ve akışın uzaması için yeni akslar açılmıştır.¹³ Sipsi Selim, Manyak Cafer, İhya Onaran gibi oyun içinde çok kısa gördüğümüz ve daha çok tip olarak sunulan karakterler de dizide daha derinleştirilmiş hikayeler ve ilişkilerle karşımıza çıkmaktadır.

Oyunda olmayan yepyeni sahneler ve hikayeler de kaynak metindeki tüm akışı değiştirmiştir. En başta, oyunda sadece diyaloglarla anlatılan 'Keşanlı Ali'nin hapse düşmeden önceki zamanları', dizinin ilk üç bölümünde seyirciyle buluşturulmuştur. Oyunda olmayan birçok yeni çatışma ve olay yaratılmıştır veya oyundaki bazı olaylar yepyeni bir şekilde büründürülmüştür (Örneğin; oyunda Zilha'nın yerine geçtiği Nevvare, Onaranlar'ın evini kendi isteği ile terk etmiştir; ama dizide Nevvare, İhya Onaran tarafından öldürülmüştür).

Tüm bunlara rağmen, oyundaki 'halkın yarattığı kahraman' teması korunmuş ve kaynak metnin ana akışını oluşturan olaylar; dizi içine yedirilmiştir (Muhtarlık seçimi, Ali'nin muhtarlık dönemi, Manyak Cafer'in hikayesi gibi anlatılar, oyunda olduğu gibi dizide de karşımıza çıkmaktadır).

¹³ Özen Yula; kendisiyle yapılan söyleşide, dizi projesinin yirmi bölüm olarak planlandığını söylemiştir. Kaynak metindeki hikayenin yirmi bölümde sunulabilmesi için de dizideki hikayenin, oyundakine göre uzatılması gerektiğini vurgulamıştır. Yani kaynak metindeki hikaye yirmi bölüme yaymak için yeterli değildir ve bu nedenle de yeni karakterler, yeni olaylar ve yeni çatışmalar oluşturulmuştur.

Yula; dizinin yirmi bölüm olarak planlanmasının nedenini de diziyeye yapılan yatırım sebebiyle dizinin "uzun soluklu olmasının beklenmesi" olduğunu söylemiştir. (Yula, Kişisel Söyleşi)

Hikayenin genişlemesi, yeni akslar ve olaylar eklenmesi ile oyunda yer almayan yeni temalar da sunulmuştur: Kadın işçiler, kentsel dönüşüm, gecekondu mahallelerindeki uyuşturucu sorunu gibi konular üzerinden yan hikayeler üretilmiştir ve oyunda olmayan anlatılar, bu yeni konular altında seyirci ile buluşturulmuştur.

Dizi, zaten kendi yapısı nedeniyle bölümler halinde yayınlanmıştır. Birbirinden çok farklı aksların birbirini takip ettiği 'televizyon dizisi yapısı' ile de kendiliğinden epizodik bir anlatım içermektedir. Ama oyunda ve ilk iki uyarlamada karşımıza çıkan Brechtien anlatı öğeleri, dizide birebir karşımıza çıkmamaktadır. Dizide de yer yer Brechtien anlatılar kullanılmıştır (Finalin açılış uçuşu sonlanması; final bölümünde, artık mahallede olmayan Ali'nin bir silüet olarak yeniden mahallede görülmesi gibi...); ama bu, dizinin geneline yayılan bir durum değildir.

1964, 1988 ve 2011'deki bu üç uyarlama da farklı mecralara (sinema ve televizyon), farklı şekillerde (sinema filmi, televizyon mini-dizisi, televizyon dizisi) uyarlandığı için metinlerde ve anlatı yollarında net ortaklıklardan söz edilememektedir.

3.1.2. Keşanlı Ali Destanı Uyarlamalarında Zaman ve Mekan

Keşanlı Ali Destanı'nın kaynak metninde, tezimin 1.2.2 nolu başlığında da bahsetmiş olduğum gibi hikayenin geçtiği zamana dair tam bir bilgi verilmez. Tablo VII'de Politikacı'nın söylediği "İnsanın Ceddi Şarkısı"ndan anlayabildiğimiz kadarıyla oyunun hikayesi, 1960 Askeri Darbesi'nden sonra geçmektedir. Fakat darbe sonrasındaki hangi dönemde olduğumuz, kesin olarak oyunun hiçbir noktasında belirtilmemektedir ya da imlenmemektedir. Yine aynı bölümde bahsetmiş olduğum gibi; oyunda geçen 'genel seçim' diyalogları da tarihsel gerçeklikle çelişkili bir durum yaratmaktadır. Oyundaki diyaloglarda anlatıldığı şekilde bir seçim öncesi dönem, 1960 Darbesi ile oyunun ilk kez sahnelendiği 1964 yılları arasında hiç yaşanmamıştır. Yani, oyunda 1960 Darbesi sonrasında olduğumuz imlense de oyundaki seçim diyalogları ile tarihsel gerçeklikle çelişen 'zamansız' bir anlatı sunulur. Oyun; yazıldığı döneme kadar

olan, uzun yıllara dayanan birçok tarihsel konuyu ele alır ve bu nedenle de hikaye olarak net bir tarihe oturtulmaz.

1964'teki sinema uyarlamasında da oyunla benzer bir yönelime gidilmiştir ve hikaye yine 'zamansız' bir şekilde sunulmuştur. Oyun metninde hikayenin dönemiyle ilgili tek ipucunu yakalayabildiğimiz Politikacı karakteri, filmde bulunmamaktadır. Bu nedenle hikayenin 60 Darbesi sonrasında geçtiğini imleyen şarkı da 1964'teki filmde yoktur. Filmdeki dekor ve kıyafetlerde ise 50'li ve 60'lı yılların etkisi vardır. Filmde gördüğümüz arabalar da yine benzer yıllara ait modellere sahiptir.

Filmin akışı içerisindeki bir sahnede, mahalleli karakterler tek tek Keşanlı Ali'nin yaptığı icraatlardan bahseder. Bu sahnede bir mahalleli; Keşanlı Ali ile ilgili konuşurken "Partilerden para sızdırıyormuş; sızdırırsa sızdırır. Bugün hükümet bile dış yardımsız yapamıyor" der ve ardından da sırtında taşıdığı büyük kutu görünür. Kutunun üstünde İngilizce yazılar ve Amerikan bayrağını imleyen bir işaret vardır. Burada, Türkiye siyaset tarihinde önemli bir yeri olan ve 1940'ların sonundan itibaren alınan Amerikan yardımlarına (Truman Doktrini ve Marshall Yardımı) bir gönderme yapılmıştır. Oyunda yer almayan bu detay sahne ile Türkiye siyaset tarihindeki bir dönem imlenir; ama bu dönem de 60'lı yıllardan çok daha geçmişte kalmış bir dönemdir. Bu nedenle, oyunda olduğu gibi; filmde de Türkiye siyasi tarihinden belirli dönemlere ait göndermeler olsa da filmin hikayesinin tam olarak hangi tarihte geçtiğine dair bir bilgi sunulmamaktadır. Oyundaki 'zamansal olarak bir netliğin sağlanmaması' durumu, 1988'deki mini-dizi uyarlamasında da korunmuştur. Oyun metniyle çok küçük detaylar haricinde birebir aynı akışa sahip olan 1988 uyarlamasında da hikayenin geçtiği zamana dair net bir bilgi söylenmez. 1988 uyarlamasında da 1964'teki filmde olduğu gibi kıyafetler ve dekorlar ile 50'ler-60'lar hissettirmek istenmiştir. Oyunda bize '60 Darbesi sonrası dönemde olduğumuz' imini veren Politikacı ve söylediği şarkı, bu uyarlamada kullanılmıştır; ama bunun dışında herhangi bir tarih göstergesinden bahsedilemez. Dönem ile ilgili göstergeler kıyafetlerle, dekorlarla sınırlıdır ve onlar da bize hikayenin tam tarihi ile ilgili net bir bilgi vermemektedir.

Kaynak metinde ve sonrasındaki iki uyarlamada (1964 ve 1988) tercih

edilen ‘zamansızlık’ anlayışı, 2011’deki televizyon dizisi uyarlamasında kırılır. Dizide Keşanlı Ali’nin hapse girdiği zamana kadar net bir dönemsel bilgi ile karşılaşmasak da sonrasındaki süreçte hikayenin dönemine dair net veriler sunulmaktadır. Dizide görünen gazetelerden, gazete haberlerinden 60 Darbesi sonrasında olduğumuz net bir şekilde gösterilmektedir. Üçüncü bölümde 1960-1961 yıllarında gerçekleşen Yassıada Yargılamaları’na ve 1961’deki Adnan Menderes’in idamına dair radyo haberleri kullanılır. Kullanılan dekor ve kostümler de 60’lı yılları yeniden canlandıracak şekilde tasarlanmıştır. Yani *Keşanlı Ali Destanı*’nın son uyarlaması olan 2011’deki televizyon dizisi, net bir şekilde 1960 Darbesi sonrasında geçmektedir. Oyunda tarihsel çelişki yaratan ‘genel seçim’ diyalogları ise bu uyarlamada yoktur ve bu sayede tarihsel gerçeklikle çelişki yaratacak bir durum oluşturulmamıştır. Uyarlamada hikayenin geçtiği zaman sadece imlenmemiş, direkt olarak belirtilmiştir ve net bir biçimde sunulmuştur.

Oyundaki ‘zamansız’ yapı, benzer bir şekilde mekanla ilgili olarak da karşımıza çıkmaktadır. Oyun; Sineklidağ adında, büyük bir şehrin bir gecekondu mahallesinde geçmektedir. Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*’nın ön sözünde; ‘gecekondu’ üzerine çalışmaya Ankara yıllarında başladığını ve Sineklidağ’ı oluştururken de özellikle Ankara’nın Altındağ ilçesinden etkilendiğini belirtmiştir. (7) Fakat oyunda Sineklidağ’ın hangi şehrin bir gecekondu mahallesi olduğu hiçbir yerde söylenmez. Zamanla ilgili belirsizlik, mekanla ilgili de vardır. Zamanla ilgili olarak, nasıl Türkiye siyaset tarihinin birçok noktasına değinen ve genel bir tablo çizmeye çalışan bir yapı varsa; mekanla ilgili olarak da ‘Türkiye’deki herhangi bir büyük şehrin herhangi bir gecekondu mahallesi’ durumu yaratılmaya çalışılmıştır. Amaç; zamanı ve mekanı özel kılmak değil, genel kılmaktır.

Oyundaki bu net olmayan mekan kullanımına rağmen, sinema ve televizyon uyarlamalarında farklı yollar izlendiğini görebiliriz.

1964’teki sinema filminde, hikayenin İstanbul’da geçtiğine dair göstergelerle karşılaşırız. Filmin başlarında, Keşanlı Ali’nin hapisaneden çıktığı sahne; hapisanenin ismini seyirciye göstererek başlar: “ÜSKÜDAR CEZA VE

TEVKİF EVİ". Bu, filmdeki hikayenin İstanbul'da yaşandığına dair ilk ipucumuz olur. Filmin ortalarında, Keşanlı Ali'nin Sineklidağ'da kurduğu düzenin anlatıldığı sahnede İzmir Nuri; Çakal Rüstem ve Teke Kazım'ın Keşanlı Ali tarafından nasıl kurtarıldığını anlatır. Çakal Rüstem ve Teke Kazım; Ali sayesinde "şehrin en işlek yerlerinde taksi kahyalığı yapmaya" başlamıştır. Bu sahnede; kabadayı karakterleri, yoğun bir şehir kalabalığı içinde taksi kahyalığı yaparken görürüz. Bu sahnedeki mekanların hangi şehre ait olduğu tam olarak anlaşılmamaktadır. Fakat bu sahnede önemli detaylar vardır: Çakal Rüstem, çığırkanlık yaparken "Nişantaşı bir iki... Buyurun abi, Nişantaşı" diye bağırır. Aynı sahnenin içinde Nuri, kabadayılardan bahsederken arkasındaki binanın üstünde "İSTANBUL ADLİYE SARAYI" yazdığı görülmektedir. Böylece filmdeki 'İstanbul' vurguları, bu tip sahne içi detaylarla yapılmış olur. Yani 1964 uyarlaması, kaynak metinden farklı olarak kendisine İstanbul'u merkez almaktadır. Ayrıca kullanılan tüm mekanlar, gerçek yerlerinde çekilmiştir ve bu sayede görsel bir gerçekçilik üzerinden hareket edilmiştir. (Filmin jeneriğinde, filmin çekildiği Kuştepe ve Hoca Hüsrev gecekondulu mahallelerinde yaşayanlara da teşekkür edilmiştir.)

1988'deki televizyon mini-dizisi uyarlamasında ise zamansal yaklaşımda olduğu gibi mekansal yaklaşımda da kaynak metne yakın kalınmıştır. Hikayenin hangi şehirde geçtiği hiçbir yerde net olarak söylenmez ya da imlenmez. Mekan kullanımını da diğer uyarlamalardan çok farklıdır. 1964 ve 2011 yıllarında gerçek dış mekanlar ile karşılaşırız. Sahnelerin geçtiği yerler, kimi zaman film platosu olsa bile 'gerçekçi' yapı daha ön plandadır. 1988'deki uyarlamada ise, izlediğimiz eserin bir stüdyoda çekildiği vurgulanmaktadır. Uyarlamanın başında ve sonunda set hazırlığı yapan ekip ve setin kurulum aşamaları gösterilir. Karakterler, bu set hazırlıkları içinden hikayeyi anlatırlar ve sonlandırırılar. Mekanın bir 'dekor' olduğu bellidir ve bu durum özellikle seyirciye gösterilmeye çalışılır. Yani, 1988'deki mekan; 'gerçekçi' yapıdan olduğunca uzak bir şekilde ve hatta Brechtien bir yabancılaştırma çabasıyla seyirciye sunulmuştur. Mekan; seyirciye, 'bir film izlediklerini' vurgulamaktadır. Hikaye içindeki Sineklidağ; ne gerçek bir yerleşim yeri ile bağlantılı olarak aktarılmıştır, ne de gerçekçi bir şekilde seyirciye

gösterilmiştir.

2011'deki televizyon dizisinde de 1964'tekine yakın bir yaklaşım vardır. Dizinin hikayesinin İstanbul'da geçtiği, seyirciye dizinin en başından itibaren vurgulanır. Hatta dizinin altıncı bölümünde Keşanlı Ali, İstanbul Boğazi'nin yanında durur ve yüzünü şehre dönerek İstanbul'a dair bir tirat atar. Dizide geçen Sineklidağ; oyundaki belirsiz durumdan farklı olarak tamamen İstanbul'a ait bir yerleşimdir. Dizinin mekanlarının büyük bir kısmı film platosunda çekilmiştir ve geçmiş zamanlara ait bir gecekondu mahallesi kurulmuştur. (Yula, Kişisel Söyleşi) 3.3 nolu bölümde detaylı bir şekilde bahsedeceğim üzere, Sineklidağ'a ait film platosu gerçekçi bir anlayışla; ama Brechtyen bir işlev hedeflenerek tasarlanmıştır. Sineklidağ haricindeki çekimler ise gerçek mekanlarda yapılmıştır.

Genel olarak anlaşılacağı üzere, uyarlamalarda 'zaman' ve 'mekan' kullanımına dair bir ortaklık bulunmamaktadır. Her bir uyarlamanın; kaynak metindeki zaman ve mekan yaklaşımını birbirlerinden farklı şekillerde ele aldığı görülebilmektedir.

3.1.3. Keşanlı Ali Destanı Uyarlamalarında Karakterler

Kaynak metinde kırk altı karakter bulunmaktadır. Bu karakterler akış içinde görülen karakter sayısıdır. Bu kırk altı karakterin dışında, oyunda bizzat görmediğimiz ama ismi geçen de karakterler vardır (Çamur İhsan, Hasibe Bacı gibi...).

Oyun, temel olarak tek bir ana karakterin hikayesi üzerinedir. Bu ana karakter, oyuna da ismini veren Keşanlı Ali'dir. Keşanlı Ali, ilk kez Tablo II'de seyircinin karşısına çıksa da oyunun hikayesi Keşanlı Ali'nin Sineklidağ'a döndükten sonrasını anlatır.

Fakat Haldun Taner, oyunun akışı içinde merkeze sadece Keşanlı Ali'yi almaz. 'Keşanlı Ali' temelli akışa yan hikayeler oluşturacak çok önemli bir başka karakter daha vardır: Zilha. Zilha, Keşanlı Ali'nin sevdiği ve evlenmek istediği kadındır. Keşanlı Ali ve Zilha'nın ilişkisi bize paralel bir hikaye oluştururken; Zilha'nın Onaranlar tarafından mahalleden götürülmesi de hikayede önemli bir kırılma noktası yaratır. Zilha'nın yaşadığı bu olay sayesinde hem Sineklidağ halkı

dışında yeni bir odak ile karşılaşırız (şehrin zenginleri, iş insanları), hem de merkezine Zilha'yı alan bir yan hikayeyi takip etmeye başlarız.

Oyundaki karakterler genel olarak iki ana odağa dağılmışlardır: Gecekondu odağı (Sineklidağ halkı, kabadayılar ve polisler) ve zenginler odağı (Onaran Ailesi, onların çalışanları ve onların misafirleri). Bu durum, halk içindeki sınıf farkını ve bu farkın yarattığı çatışmayı gözler önüne sermek için oluşturulmuştur. Bunların dışında; Gazeteci ve Politikacı gibi herhangi bir odağın içine dahil edemeyeceğimiz yan karakterler de mevcuttur.

Keşanlı Ali Destanı'nın uyarlamalarında daha önce bahsetmiş olduğum gibi karakterlerin sayısında değişimler yaşanmıştır. Kimi uyarlamada bazı karakterler çıkartılırken, kimi uyarlamada da oyunda adı geçmeyen karakterler eklenmiştir. Nicelikleri kadar, nitelik olarak değişen karakterler de olmuştur. Uyarlamalarda nitelik olarak değiştirilen karakterlerden de ilerleyen bölümlerde bahsedilecektir.

3.1.3.1. Keşanlı Ali Destanı Uyarlamalarında Keşanlı Ali'nin Portrelendirilmesi

Keşanlı Ali Destanı'nın uyarlamalarında farklı kişiler tarafından canlandırılan rollerin başında, oyuna ismini veren ve hikayesi oyunun çatısını oluşturan Keşanlı Ali gelir.

1964'te Atif Yılmaz'ın yönetmenliğini üstlendiği sinema filmi uyarlamasında; Keşanlı Ali rolünü, Fikret Hakan üstlenmiştir. 1988'de TRT için yapılan televizyon mini-dizisinde ise Keşanlı Ali'yi; 1964'te oyunu ilk kez sahneye koyan kadroda da aynı rolü üstlenen Engin Cezzar canlandırmıştır. Oyunun son uyarlaması olan ve 2011'de Çağan Irmak yönetmenliğinde çekilen televizyon dizisinde ise Keşanlı Ali'yi Nejat İşler oynamıştır.

Keşanlı Ali rollerini oynayan kişilerin değişmesi gibi; kaynak metindeki Keşanlı Ali ile uyarlamalarda karşımıza çıkan Keşanlı Aliler arasında da temel farklar vardır. Bu farklar, uyarlamalar arasında da göze çarpmaktadır. Yıllar içinde gerçekleşen uyarlamalarda Keşanlı Ali'nin belirli özellikleri, ele alınışı ve yorumlanışında değişimler yaşanmıştır.

Kaynak metinde, Keşanlı Ali; Sineklidağlıların kendisine duyduğu güven ve destek ile kabadayılardan düzenine, onların sistemi ile karşı gelen bir başka ‘kabadayı’ olarak vurgulanmaktadır. Keşanlı Ali’nin ‘kabadayı’ olarak görülmesi, oyun karakterleri tarafından da dile getirilir.¹⁴ Keşanlı Ali, özünde bir kabadayı değildir. Sıradan bir karakterdir; fakat aslında işlemediği bir cinayet, üstüne kalmıştır. Kabadayılardan baskısı altındaki halk tarafından ise bir umut, bir kurtarıcı olarak görülmüştür ve o da kendisine biçilen bu rolü oynamaya başlamıştır. Zira var olan sistemde istediğini yapabilmek için güçlü olmak ve gücünü göstermek gerekmektedir. Keşanlı Ali de bu sisteme uyacak ve halkın kendisini görmek istediği ‘kabadayı’ Keşanlı Ali olacaktır. Esen Çamurdan’ın da Keşanlı Ali üzerine söylediği gibi; “Ali halkın yarattığı bu oyunu oynamak zorunda kalacak ve güçlünün güçsüzü ezdiği bir düzende kabadayılık yarasını işletecektir” (23).

Fakat oyunun ilk kez sahnelendiği sene çekilen 1964 yapımı sinema filmi uyarlamasında; ‘kabadayı’ Keşanlı Ali’nin farklı bir şekilde çizildiğini söylemek mümkündür. Fikret Hakan’ın canlandığı Keşanlı Ali, bir ‘devlet adamı’ portresidir. Mahalledeki kabadayı odağından farklı bir duruşu ve söylemi vardır. Bunu da özellikle filmde; Keşanlı Ali’nin halka seslendiği, halkla ilişkide bulunduğu sahnelerde görebiliriz.

Kabadayı odağındaki karakterler (Çakal Rüstem, Teke Kazım, Kürt Sabri) halkı direkt olarak tehdit eden, hatta yeri geldiğinde şiddete başvuran kişiler olarak gösterilmiştir ki bu durum oyunda da bu şekilde vurgulanır.

¹⁴ “(Keşanlı Ali ile ilgili konuşurken)

DERVİŞ: *Böyle bir kabadayı kaç asırda bir yetişir, söyleyin arkadaşlar.*” (Taner, *Keşanlı Ali Destanı* 38)

Tablo I’de söylenen “N’olmuş Yani Ne Bu Gürültü” şarkısında, kabadayılar halka karşı sergiledikleri baskıcı tavrı anlatır.¹⁵ Kabadayılar, şiddet ve baskı ile mahallede istediklerini yapan kişilerdir.

1964’deki filmin açılış sahnesi, kabadayıların ‘zorba’ yapılarını vurgular: Mahalleye yeni gelmiş ve gecekondualarını inşa etmiş olan bir aile, haraç vermedikleri gerekçesiyle mahallenin kabadayıları tarafından şiddet görür. Hatta zorluklarla yapmış olduklarını vurguladıkları gecekonduaları da kabadayılar ve adamları tarafından yerle bir edilir. İşte kaynak metinde var olmayan bu açılış sahnesi; daha filmin ilk anından kabadayı odağının mahallede yaratmış olduğu baskıyı ve halk üzerindeki tehdidi gözler önüne sermektedir. Kabadayı odağındaki karakterlerin konuşma tarzları, kullandıkları jestler dahi daha sert çizilmiştir. Torsoları ve omuzları önde, dizleri hafif kırık şekilde bir postür kullandığı görünen kabadayıların tersine; Fikret Hakan’ın oynadığı Keşanlı Ali, daha dik ve güçlü bir postüre sahiptir. Halka karşı söylemi yer yer sertleşse de Keşanlı Ali, şiddete başvurmeyen ve halkın saygısını, sevgisini kazanmaya çalışan bir çizgide sunulmaya çalışılmıştır.

Filmde hapisten çıkıp mahalleye geldiği sahneden itibaren, Keşanlı Ali; halkı etkisine almış bir karakter olarak görülmektedir. Hapishaneden çıkışına mahalleden birçok insan gider. Hapishaneden çıkışı kutlamalarla karşılanır.

15 “...

*Üç beş uyuz kalkmış
Bizden habersiz ev yapmış
Pöh. Elbet yıkarız.*

*İki bin kağıt sus parası koymuşuz
Vermezse, ana avrat düz gideriz
Olmazsa, belediyeye fitleriz
Daha olmazsa ibreti alem şişleriz*

*Arada bir kahvelerden mano toplarmışız pöh
Toplarız toplarız
Haraç alan bir biz miyiz dünyada
Şunun şurasında geçinip gideriz
...” (Taner, Keşanlı Ali Destanı 26)*

Mahallelinin; Keşanlı Ali'nin özgürlüğüne kavuşacak olmasına duyduğu heyecanı vurgulayan bu 'hapisane çıkışında bekleme' sahnesi de kaynak metinde bulunmamaktadır. Büyük bir araç konvoyuyla mahalleye dönen Keşanlı Ali, geldiği gibi halka bir konuşma yapar. Bu 'mahalleye dönüş' sahnesi çok kritiktir; zira bu sahne; izleyenlere, 'halkın sevdiği bir adamın mahalleye dönüşü'nü sunmaktan ziyade, 'mahalleye bir devlet adamının ziyareti'ni ima etmektedir. Konvoyla beraber mahalleye giriş yapan Keşanlı Ali, aracından mahalleliyi selamlar. Onun peşinden giden kalabalığı detay çekimlerle görürüz. Aracından inip kalabalığın arasına karışan Keşanlı Ali, bir siyasetçi edasıyla halkın sorunlarını tek tek dinleyip onlara kısa cevaplar verir. Bu süreçte, kendisini görmeye gelen halka selam vermeye devam eder. Son olarak da yüksek bir kürsüye çıkıp halka kısa bir konuşma yapar.

Keşanlı Ali'nin bu 'devlet adamıvari' hali; filmin en başından sonuna kadar görülebilir, hatta bu durum bazı yardımcı replik ve jestlerle vurgulanır. Keşanlı Ali'nin mahalleye geldiği sahnede; Sipsi Selim, Çakal Rüstem'in yanına gider ve ona "Şu hale bak, herifi başvekil gibi karşılıyorlar." der. Bu 'devlet adamı gibi olma' vurgusu, film boyunca karşımıza çıkan bir benzetmedir. Aksiyonel anlamda vurgulanan bir sahne ise, Keşanlı Ali'nin seçimi kazandıktan sonraki konuşmasıdır. Seçimi kazandığı açıklanan Keşanlı Ali; kendi evinin penceresinden, evin önünde toplanan halka kısa bir teşekkür konuşması yapar. Bu sahne de kaynak metinde yer almayan bir sahnedir. Sahne, Keşanlı Ali üzerinden yine siyasi karakterlere gönderme yapmaktadır; zira siyasetçilerin halka yaptığı bu tarz balkon-pencere konuşmaları o dönemde de mitinglerde ve seçim sonralarında sıkça karşılaşılan bir durumdur.

Keşanlı Ali'nin canlandırılışından, daha dik ve kesin jestlere dayalı vücut dilinden, kabadayı karakterlere oranla daha net ve güçlü söylem tarzından, halkla olan diyalogundan, kalabalıklara karşı olan tavrından ve filmin genelinde ara ara sunulan bazı eylemlerden de görülebileceği üzere; 1964 yılındaki sinema filminde Keşanlı Ali, karşımıza 'yükselişteki bir siyaset figürü' olarak çıkartılmıştır. Siyasi figürlere gönderme yapan konuşma tarzı ve eylemleri, bu benzerlikleri vurgulayan küçük eylem ve diyaloglarla da desteklenmiştir.

Sinema filminden 24 sene sonra, 1988’de, *Keşanlı Ali Destanı*; bu sefer TRT için televizyona uyarlanmıştır. Mini-dizinin kadrosunun neredeyse tamamı, 1964’te tiyatro oyununu ilk kez sahneleyen Gülriz Sururi – Engin Cezzar Tiyatro Topluluğu oyuncularından oluşurulmuştur. Keşanlı Ali’ye de yıllarca aynı rolü tiyatro sahnelerinde canlandıran Engin Cezzar hayat vermiştir. 24 sene sonra yapılan bu ikinci uyarlamada Keşanlı Ali’nin çizgisinde ve canlandırılmasında kritik farklılıklar göze çarpmaktadır.

Öncelikle, Fikret Hakan’ın 1964’te canlandığı Keşanlı Ali’de gördüğümüz Keşanlı Ali ile kabadayı odağı arasındaki jest, postür, konuşma, sözel ifade farklılıkları; 1988’de Engin Cezzar’ın hayat verdiği Keşanlı Ali’de görülmemektedir. Engin Cezzar’ın Keşanlı Ali’si, Fikret Hakan’ın Keşanlı Ali’sine oranla ‘kabadayılaşılmış’ bir duruş sergilemektedir. Mahalledeki kabadayı odağı ile 1988’deki Keşanlı Ali arasında temel farklar yoktur. Bu uyarlamada Keşanlı Ali, diğer kabadayılar gibi hareket eder. Onlarla aynı postürü kullanır. Fikret Hakan’ın, kabadayı odağından farklılaşan dik postür seçimi, daha net ve açık olan jest kullanımı; Engin Cezzar’ın Keşanlı Ali’sinde görülmemektedir. Bunlara ek olarak, diğer kabadayılarda öne çıkan ‘ağız’ kullanımı; Engin Cezzar’ın Keşanlı Ali’sinde de vardır. Keşanlı Ali ve kabadayı odağı arasındaki benzerliklerin sonucunda şunu söyleyebiliriz ki; 1988’deki uyarlamada, mahalleye ‘yeni bir kabadayı’ dönmektedir.

1964’te kabadayı odağından farklılaştırılmaya çalışılan, ‘başvekil gibi karşılanan’ ve sözel ifadesi, temel aksiyonları ve jest ve postür seçimiyle siyaset adamı imgesi oluşturan Keşanlı Ali; 1988’de kabadayı odağına benzeyen, onlar gibi konuşan, onlar gibi hareket eden, onlara benzeyen bir postür kullanan, daha sert ve kaba bir sözel ifadeye sahip, kabadayı odağına ‘kabadayılıkla’ rakip olan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Yani, 1964’te çizilen Keşanlı Ali karakteri; ‘yükselişte olan bir siyasi karakter’ gibi gösterilirken; 1988’deki uyarlamada, mahallede ‘zorba’ diye nitelendirilen kabadayı odağına benzeyen bir duruş sergilemektedir. Keşanlı Ali Destanı’nı 1964’te ilk kez sahnelemiş olan ekip; 1988’de çektikleri mini-dizide de oyunda sunulan Keşanlı Ali’ye benzer çizgide

bir karakter yaratmıştır. 1988 uyarlaması, diğer konularda olduğu gibi; Keşanlı Ali portrelendirmesinde de kaynak metne ve yoruma yakın bir çizgide kalmıştır.

1964 ve 1988'deki uyarlamalardan yıllar sonra 2011'de; bu sefer bir televizyon dizisi uyarlamasında yeniden Keşanlı Ali karakteri ile karşılaşırız. 2011'de Nejat İşler'in canlandığı Keşanlı Ali, önceki uyarlamalardaki örneklerinden temel olarak daha farklı bir şekilde karşımıza çıkar. Zira dizide; oyunda sadece diyaloglar sayesinde öğrendiğimiz 'Keşanlı Ali'nin hapse düşmeden önceki zamanları'nı da izleriz. Bu da 'sıradan Ali'nin, 'destanlaşan Keşanlı Ali'ye nasıl dönüştüğüne dair süreci daha uzun ve detaylı bir şekilde takip etmemizi sağlar. Dizide Keşanlı Ali'nin hapse düştüğü süreç, oyunda bahsedildiği gibidir: Keşanlı Ali'nin; yeğeni Zilha'yı kendisine vermeyen Çamur İhsan'ı öldürdüğü düşünülür ve Keşanlı Ali hapis cezasına çarptırılır. Hapiste de tıpkı oyunda bahsedildiği gibi; Keşanlı Ali, 'ezilen' bir karakter olarak karşımıza çıkar. İtilip kakılan, küçük görülen Keşanlı Ali, koğuş ağasının istediği küçük işlere bakmaktadır (Koğuşun temizliğini yapmak, yemek hazırlamak gibi...). Oyunda da anlatıldığı gibi ne zaman ki koğuş ağası, Keşanlı Ali'nin kafasına tavla ile vurur ve onu revirlik eder; işte Keşanlı Ali o zaman koğuş ağasına karşı çıkmaya başlar. Tüm bu olayların üstüne, hapishane müdürüne de şiddet uygulayan Keşanlı Ali, döndüğünde yeni koğuş ağası olur. Her ne kadar şiddet üzerinden koğuş ağalığına gelse de Keşanlı Ali'nin dizide vurgulanan ve önceki uyarlamalardaki Keşanlı Alilerden onu çok farklı kılacak bir özelliği vardır: Ali, düzene saygılı olan ve hukuksuzluğa karşı gelen bir tavır sergilemektedir. Dizide Keşanlı Ali, yeni gelen hapishane müdürüne saygıda kusur etmez; hatta kendisine yardımcı olur. Koğuşlar arasında uyuşturucu satılmasına engel olur. Hatta bir bölümde, hapishaneden kaçmaya çalışan ve müdüre silah çeken mahkumları yakalar. Keşanlı Ali, koğuş ağasıyken hapishanenin 'adaleti'ni sağlayan kişi olarak karşımıza çıkar. Daha da önemlisi, hukuksuzluğa ve düzensizliğe karşı bu duruşunu, mahalleye döndükten sonra da devam ettirir.

Fakat bu hapishane sürecinde, sadece Keşanlı Ali'nin değişimine şahit olmayız; mahallelinin de Keşanlı Ali'ye yaklaşımının nasıl değiştiğini ve onu nasıl 'destanlaştırdıklarını' da görürüz. Tiyatro oyununda; hapishanede yaptıklarıyla nam salan Ali'nin, halka zor bir hayat sunan kabadayı odağına karşı durabileceğine dair halkın beslediği bir umut vardır. Bu umut, Ali'nin yüceltilmesine ve kendisi hakkında abartılı hikayeler oluşturulmasına neden olur. Böylece halk, kendi içinde bir 'kurtarıcı' yaratacaktır; ki bu da böyle olur. Ayşegül Yüksel'in de tiyatro oyununa dair vurguladığı gibi "Sinekli'de 'haraç alma' ilkesine dayalı zorba bir düzen egemendir. Kabadayılık, kavga, cinayet kol gezmektedir. Sinekli halkı dardadır; haklarını koruyacak, çıkarlarını kollayacak bir 'kahraman' yaratmak zorundadır" (*Haldun Taner Tiyatrosu* 61). Keşanlı Ali, baskı altındaki halkın umudundan doğan bir dönüşüm geçirir ve daha önce asla olmadığı bir karaktere bürünür. "Keşanlı Ali kimsesiz, terk edilmiş halkın; düzen, güven, korunma ihtiyacının yarattığı bir düş kahramanıdır." (Şener 112)

Tiyatro oyununda sadece karakterlerin anlatılarıyla öğrendiğimiz 'Keşanlı Ali'nin yüceltilmesi' durumu, 2011'deki dizi uyarlamasında da bulunmaktadır. Fakat 2011'deki dizide, bu 'yüceltme' durumu daha farklı bir çizgide ilerler. Dizide; Ali hakkındaki haberleri ilk taşıyan ve o hapisteyken onunla ilgili en çok konuşan kişi, Sarhoş Rasih karakteridir. Ali ile ilgili çıkan gazete haberlerini toplar, hatta kahvehanede Ali'nin haberlerini koyduğu bir köşe yapar. Bunun dışında ise önemli bir durum daha vardır: Sarhoş Rasih, düzenli olarak Ali ile ilgili rüyalar görmekte ve bunu halkla paylaşmaktadır. Gördüğü rüyalarda; evliyaların, ermiş kişilerin Ali'nin çok önemli biri olduğunu söylediklerini ve onları kurtaracak kişinin Ali olduğunu vurguladıklarını söyler. Sarhoş Rasih'in rüyaları, halk içinde merakla karşılanır; hatta ilerleyen süreçte mahalleden başka insanların da Ali hakkında benzer, 'dini' içerikli rüyalar gördüğünü ve insanlarla paylaştığını da izleriz. Bu dini altyapılı rüyalar, halkın; Ali ile ilgili beklentilerini arttıran en temel öğedir. Bu durum, oyunda ve ilk iki uyarlamada yoktur. Bu eserlerdeki benzeri tek temel vurgu, Keşanlı Ali'nin annesinin "dini bütün" bir kişi olduğu ve Ali'nin de annesi tarafından şerbetlendiğidir. Oyunda ve ilk iki uyarlamada 'destanlaştırılan' Ali, 2011'deki dizide daha çok

‘kutsallaştırılmaktadır’. Bu duruma rağmen, Ali’nin muhafazakar bir yapı çizdiğini söylemek güçtür; zira Ali, bu ‘kutsallaştırmaya’ da karşı çıkmaktadır ve insanların bu durumdan uzaklaşmasını istemektedir.

Oyunun ve ilk iki uyarlamanın en önemli vakalarının başında, ‘muhtarlık seçimi’ gelmektedir. Bu seçimi önemli kılan ise seçimde Ali’nin de ekibiyle beraber hileli hareketlere başvurmasıdır. Kaynak metinde Ali’nin arkadaşları, kendilerine oy vermelerini sağlamak için insanlara para verir, sahte oylar ile Teke Kazım’ı seçimin dışında bırakır; Çakal Rüstem’in de kıyafetine esrar gizleyerek yakalanmasını ve seçimden men edilmesini sağlar. Oyunda ve ilk iki uyarlamada bu ‘hileli’ durumlar özellikle vurgulanır. Keşanlı Ali ve ekibinin nasıl hile yapacağı ve yaptığı hem diyaloglarda hem de sahne içlerindeki eylemlerde seyirciye direkt olarak gösterilir.¹⁶

Fakat 2011’deki dizi uyarlamasında Keşanlı Ali ve ekibi seçimde hile yapmaz. Hatta oyundan farklı olarak, seçimi rakiplerinin yaptığı hile ile kaybeden Keşanlı Ali; daha sonradan bu hilenin ortaya çıkmasıyla muhtar olur. Bu temel farkın dışında, dizi boyunca Keşanlı Ali’nin mahalledeki uyuşturucu satışına karşı savaştığını, mahalleliyi koruduğunu, mahalledeki tapusuz evlere tapu almak için büyük uğraşlar verdiğini de görürüz.

Oyundaki en önemli noktalardan birisi, Keşanlı Ali’nin muhtar olduktan sonra eski (mahalleli tarafından ‘zorba’ diye adlandırılan) sistemi kendince yeniden sürdürmesidir. Özdemir Nutku’nun da oyun üzerine söylediği gibi; “Sinekli halkı çıkarıcıların baskısından kurtulmak için bir kahraman yaratır, ama bu kez onun sömürüsüne hedef olur” (*Dünya Tiyatro Tarihi II* 77).

16 “ ...

NİYAZI: Vaziyet nasıl?

DERVİŞ: Biraz para işledik aşağı mahalleye.

NURİ: Biz de yukarı mahallenin kütüklerinde çoğu kimseyi çift yazdırdık.

... İş meydana çıkınca Teke’nin kendi lehine hile yaptığı sanılacak. Yukarı mahallenin sandıkları iptal...” (Taner, Keşanlı Ali Destanı 37)

2011'deki dizide ise on dördüncü bölüme kadar Keşanlı Ali'yi tamamen yeni bir sistem içinde, haksızlığa karşı hareket ederken görürüz. On dördüncü bölümde Zilha'nın mahalleyi terk etmesi üzerine ise Ali, gücü tamamen eline almaya karar verir. Çakal Rüstem ve Teke Kazım ile konuşan Ali, mahalleliden kesilen haraçlardan pay almaya başlar. Bunun dışında mahalleliden de 'yardım' adı altında para toplar. Dizi içinde haraçlardan rahatsız olduğunu söyleyen mahallelilerle karşılaşsak da bu durum, oyundaki ve ilk iki uyarlamadaki kadar vurgulanmaz. Zira, haraçlardan gelen para ile Ali'nin mahalleli yararına olacak şeyler (Mahalleye su, elektrik getirmek; mahalledeki evlerin tapularını almak, vb...) yaptığını da düzenli olarak görürüz.

Bunlara ek olarak, dizideki Keşanlı Ali bir başka önemli eylemde daha bulunur ve mahallelinin devlet güçlerine karşı 'direnmesine' ön ayak olur. Tapusuz olduğu için mahalledeki bazı evleri incelemeye ve boşaltmaya gelen memurlara ve polisler karşı, Keşanlı Ali; halkı direnmeye teşvik eder. Ali'nin isteği ile mahallenin girişini eşyalarla kapatan halk; memurların ve polisin mahalleye girmesine engel olur. Yani Keşanlı Ali, oyunda gördüğümüz 'devletin organlarıyla irtibatla olan ve onları kullanarak hareket eden' bir çizginin aksine; yeri geldiğinde devlet güçlerinin karşısında duran ve haksızlıklara karşı ses çıkaran eylemler sergiler. Hatta öyle ki; dizinin sonunda Keşanlı Ali'yi; mahalleye, evleri yıkmaya gelen dozerlere taş atmak üzere olan bir çocuğun arkasında, silüet olarak çocukla beraber 'taş atan' bir şekilde, bir 'direniş sembolü' olarak görürüz.

Oyunda ve ilk iki uyarlamada; zaten büyük bir kahraman gibi karşılanan ve halihazırda güçlü bir şekilde destanlaştırılmış olan Keşanlı Ali, muhtar olur olmaz eski düzeni bu sefer tek elden olacak şekilde mahallelinin karşısına çıkartır. 2011'deki dizide ise bu olaylar süreçlerin içine yayılmış bir şekilde karşımıza çıkar. 'Halka kurulan baskı' anlamında, oyundaki kadar güçlü olmayan bir Keşanlı Ali vardır. Özellikle de 'ahlaklı ve adaletli' bir karakter olduğu da birçok olayla vurgulanır.

Oyundaki Ali, güçlü bir 'anti-kahraman' çizgisindeyken; dizideki Ali anbean 'kahraman'laştırılır. Zira oyunda ve ilk iki uyarlamada, Ali'nin eski

düzeni bir şekilde yeniden canlandırması temel vurguyu oluştururken; dizide, var olan düzeni halk için kullanan, onlarla birlikte hareket eden bir Keşanlı Ali çizilir. Kötülere karşı yine kötülük kullanarak kahraman olan ‘anti-kahraman’ Keşanlı Ali, 2011’deki dizide, ‘direniş sembolü’ olan bir ‘kahraman’ olarak sunulur. Tüm bu Keşanlı Ali analizlerinden anlayacağımız üzere; üç uyarlamada da farklı Keşanlı Ali yorumlamaları ile karşılaşmaktadır. Uyarlamalar; seyirciye sırasıyla ‘devlet adamı’, ‘kabadayı’ ve ‘direniş sembolü’ Keşanlı Alileri sunar ve ana karakterin yorumlanması konusunda ortaklaşmaya gitmez.

3.1.3.2. Keşanlı Ali Destanı Uyarlamalarında Diğer Karakterlerin İşlenişi

1964’teki uyarlamada var olan karakterler, oyundaki çizgilerinden farklı bir şekilde çizilmemişlerdir. Zilha, oyunda nasıl üst sınıfın hayatına meraklı bir karakterse bu filmde de öyledir. Mahalleli karakterlerde, kabadayılarda ve zengin odağında da temel bir yorumsal değişim yoktur.

En büyük değişimi yaşayan karakter İhya Onaran’dır. İhya Onaran; filmde oyundakine oranla daha aktif, daha güçlü ve daha ön plandadır. Oyunda Zilha’nın Bülent için önemini Profesör fark ederken; filmde bu durumu İhya Onaran fark eder. Benzer şekilde İhya Onaran’ı bizzat mahalleye gelip işçi isterken de görürüz. Yani kendi işini yaratan ve ilişkileri kuran kişi bizzat kendisidir. Oyunda Keşanlı Ali, verdiği işçileri çekince İhya Onaran arkadaşları yardımıyla batmaktan kurtulur. Filmde ise İhya Onaran, bu durum karşısında kendisi yeniden işçi bulur ve durumunu bizzat kendisi kurtarır.

Benzer bir şekilde mahalle içindeki hikayede çatışmayı güçlendirmek ve derinleştirmek için kabadayılardan Çakal Rüstem’de de değişimler yapılmıştır. Oyunda kabadayılar odak halinde karşımıza çıkarken; filmde özellikle Çakal Rüstem’in merkezde olduğu sahneler mevcuttur. Film, Çakal Rüstem ve adamlarının mahalleye yeni taşınmış bir ailenin evini yıkması sahnesi ile başlar; ki bu sahne kaynak metinde bulunmamaktadır. Yine Çakal Rüstem’in; Keşanlı Ali’nin evlenmek istediği Zilha’yı kendisine istediğini görürüz. Keşanlı Ali mahalleye döndükten sonra da oyunda olmayan bir sahnede Keşanlı Ali ve Çakal Rüstem, mahallelilerin yaptığı bir futbol maçının ortasında karşı karşıya gelirler.

Sahne, ikilinin karşılaşmasındaki ‘gerginliği’ vurgulamaktadır. Bu sahne sayesinde, mahalledeki asıl çatışmanın Keşanlı Ali ile Çakal Rüstem arasında olduğu anlaşılır.

Tüm bu karakter derinleştirmeleri ve değiştirilen/eklenen sahneler; Keşanlı Ali’nin mahalle içinde kabadayılarla ve sonrasında da İhya Onaran’la yaşadığı çatışmaları güçlendirmek için tercih edilmiştir.

Oyunun başında ve sonunda ‘anlatıcı’ kimliğiyle öne çıkan Şerif Abla, filmde daha arka planda tutulmuştur. Oyunun başında kendilerini seyirciye tanıtan mahalleli (Nuri, Derviş, Hafize, Niyazi, Temel, vb...) karakterlerin çoğu da yine filmde öne çıkmaz. Hatta birçoğunun ismini bile film boyunca öğrenmeyiz. Oyunda yer alan Politikacı, Zayıf Polis, Filiz ve Olga karakterleri; 1964’teki filmde yoktur.

Oyunda Keşanlı Ali’nin destekçilerinden olan ve ‘hukukçu’ yapısıyla öne çıkan Derviş Dayı’nın karşısına bir başka hukukçu karakter daha eklenmiştir. Bu hukukçu karakterler, oyunda olmayan bir diyalogla seçimden önce birbirleriyle kanunlar üzerinden tartışırlar.

1964’teki filmde, bazı karakterler daha derin veya daha yüzeysel bir şekilde ele alınmış olsa da oyundaki çizgilerinden temel olarak farklılaşan kimse bulunmamaktadır.

1988’deki televizyon mini-dizisi uyarlamasında ise metin ve anlatımda gördüğümüz ‘kaynak metne benzerlik ve yakınlık’, karakterlerde de görülmektedir. Karakterler niteliksel ya da niceliksel hiçbir değişim yaşamamıştır. Karakter yorumlanışları da kaynak metindekiyle aynıdır. Bunun en temel nedenleri de bu uyarlamanın, 1964’te oyunu ilk kez sahneleyen ekip tarafından gerçekleştirilmesi ve 1988 uyarlamasının yönetmenliğini yapan Genco Erkal’ın da söylediği gibi hedeflerinin “oyunu ilk kez sahneledikleri zamanki yorumlamalarla yeniden canlandırmak” olmasıdır. (Erkal, Kişisel Söyleşi)

2011’deki televizyon dizisi uyarlamasında ise karakterlerde çok temel değişimler vardır. Halihazırda oyunda var olan ve dizide de yer alan karakterlerin

daha derinleştirildiğini ve çoğunun da yorumsal olarak değiştirildiğini görebiliriz.¹⁷

Zilha, oyundakinden daha güçlü bir karakter olarak çizilmiştir. Oyundaki üst sınıfın bir üyesi olmak isteyen ve onların hayatına özenen Zilha'nın yerine; dizide kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan ve hatta mahalledeki tüm kadınları örgütleyerek beraber iş kurmayı hedefleyen bir Zilha vardır. Yani Zilha'nın temel karakteristik özellikleri ve ana motivasyonu değiştirilmiştir.

Sipsi ise oyunda sadece kabadayılardan yancısı olan ve onların ayak işlerini yapan bir karakter olarak karşımıza çıkarken; dizide kabadayılara yine yardım eden; ama asıl olarak onlardan biri olmayı hedefleyen bir karakterdir. Ayrıca, oyunda bulunmadığı halde Sipsi'nin Zilha'ya aşık olduğu vurgulanmaktadır. Bu da Keşanlı Ali ile Sipsi arasında, yine oyunda var olmayan bir çatışma yaratmaktadır.

İhya Onaran da dizide, oyuna oranla farklı bir şekilde ele alınan karakterlerdendir. Oyunda daha arka planda bırakılan İhya Onaran; Keşanlı Ali ile, Zilha ve işçiler üzerinden çatışmalar yaşamaktadır. Dizide ise İhya Onaran, mahalledeki arazileri satın alıp orada kendi binalarını yapmak isteyen bir iş adamıdır. Yani İhya Onaran'ın Keşanlı Ali ile kişisel olarak yaşadığı çatışma, dizide tüm mahalleyi etkileyen bir duruma doğru genişletilmiştir. Aynı zamanda oyunda oğlunun iyiliği için çaba gösteren İhya Onaran, bu durumun tam tersine dizide oğlu Bülent'in eşi Nevvare'yi öldüren bir kişi olarak çizilmiştir. Bu sayede, Nevvare'ye benzerliği sayesinde Onaranlar'ın evine gelen Zilha ile İhya Onaran arasında gerçekleşen ve oyunda yer almayan yeni bir çatışma ortaya çıkarılmıştır.

¹⁷ Özen Yula, kendisiyle yapılan söyleşide bu değişimlerin; “konuyu ve karakterleri zenginleştirmek ve hikayede bütünsellik sağlamak” için yapıldığını söylemiştir.

Ayrıca aslında oyunda olmayan; ama 2011'de gündemde olan konuların da hikayenin geçtiği zamana uyarlanması için de karakterlerde ve karakter odaklarında değişimler yapılmıştır. (Örneğin kadın karakterler; 2011'in politik koşulları çerçevesinde değiştirilmiştir ve 'kadın hakları' konusu bu sayede oyunun içine yerleştirilmiştir. Oyunda sadece halihazırdaki sistem içinde var olabilen, hayalperest kadın karakterler; dizide kendi işlerini kuran, erkek karakterlerin yarattığı ataerkil düzene karşı kendi haklarını savunan ve örgütlenen şekilde çizilmişlerdir.) (Yula, Kişisel Söyleşi)

Kabadayı odağındaki karakterlerin yaptığı işler dizide ön plandadır ve kabadayılar arasındaki çatışmalar ve çıkar ilişkileri de dizide açıkça gösterilmiştir. Aynı zamanda kabadayıların yanında, oyun metninde yer almayan eşlerini de görürüz. Bu da hem kabadayıların hikayelerini derinleştirmiştir, hem de mahalledeki kadın odağı genişletilip bu yeni karakterler üzerinden yeni akslar açılmıştır.

Mahalleliler içinde oyun metninde olan karakterler, oyundaki çizgileriyle benzer durumdadır. Kimi yeni karakterler ile karakterler arasında yeni ilişkiler oluşturulmuştur ve karakter sayısı kalabalıklaştırılmıştır. Bu sayede mahalle içinde daha derin yan hikayelerin ve yeni aksların oluşması sağlanmıştır. Aynı zamanda dizide, oyunda sadece ismi geçen ama hiçbir zaman karşılaşmadığımız karakterler de hikayeye eklenmiştir. Çamur İhsan, Keşanlı Ali'nin annesi Hasibe Bacı, Zilha'nın annesi (Zilli Zarife) gibi karakterler oyunda sadece diyaloglarda duyduğumuz kişilerken; dizide kendi aksları olan ve hikayeyi de genişleten karakterlerdir.

Bu karakterlerin dışında, oyun metninde hiç var olmayan ve oyundaki hiçbir durumla bağlantısı bulunmayan yeni başka karakterler de mevcuttur. Bunların başında Suzan Hanım ve ailesi gelmektedir. Keşanlı Ali, askerden döndükten sonra iş arar ve üst sınıf bir ailenin kızı olan Suzan Hanım'ın şoförlüğünü yapmaya başlar. Suzan Hanım; dizi boyunca Keşanlı Ali'ye yardım etmeye çalışacak bir karakter olarak karşımıza çıkar. Bu durum; hem Zilha ile Suzan Hanım arasında bir çatışma yaratacaktır; hem de oyunda tek tip olarak gösterilen 'zenginler odağı'na yeni bir boyut katacaktır. Zira Suzan Hanım ve ailesi; mahalleye yardımlarda bulunan, Ali'nin iyiliğini isteyen çizgide çizilmiştir. Böylece oyunda gösterilen 'zenginliği içinde başkalarını görmezden gelen' üst sınıf odağındaki karakterler çeşitlendirilmiştir. Özen Yula'nın vurguladığı gibi; asıl hedef, her odağın içinde hem iyi hem de kötü insanların var olabileceğini göstermek ve odakları tek yönlü olmaktan kurtarmaktır. (Yula, Kişisel Söyleşi)

Benzer şekilde; Ali Cengiz ve Hüseyin gibi dizide yeni yaratılmış karakterlerle de karşılaşırız. Bu karakterler hem oyunda var olmayan yeni yan hikayeler oluşturur hem de yepyeni çatışmalar getirir. Ali Cengiz; Keşanlı Ali'nin

hapishanede tanıştığı bir politikacıdır. Keşanlı Ali ile Ali Cengiz arasındaki arkadaşlık dizi boyunca sürecek ve Keşanlı Ali'nin muhtarlığında mahalle için yaptığı yatırımların birçoğunun Ali Cengiz'in yardımları sayesinde gerçekleştiği görülecektir. Hüseyin ise kaynak metindeki hikayenin akışını tamamen değiştiren bir yeni karakterdir. İhya Onaran'ın yanında çalışan bir karakterin yeğeni olan Hüseyin, aslında mahallelerin arasına girip İhya Onaran için çalışmaktadır. Kabadayılarının yerine geçmeye ve mahalledeki gücü gizli bir şekilde eline almaya çalışan Hüseyin; Keşanlı Ali'nin bir anda en büyük düşmanı olarak karşımıza çıkar. Hüseyin'in çatışması sadece Keşanlı Ali ile sınırlı değildir. Hüseyin, ilk önce yanında durduğu kabadayılarının da bir süre sonra karşısında yer alacaktır. Hatta dizinin ilerleyen bölümlerinde Hüseyin'in Sipsi ile geçmişten gelen ailevi bir husumeti olduğu ortaya çıkar ve bu durum da Sipsi'nin dizide karakteristik bir dönüşüm yaşamasına neden olur.

2011'deki televizyon dizisi, karakterler anlamında kaynak metinden ve diğer iki uyarlamadan çok farklı bir yön çizmektedir. Karakterler daha derinleştirilmiş bir şekilde sunulurken yeni eklenen kişiler ile de hem yeni akslar kazanılmıştır, hem de hikaye genişletilmiştir. Bunun temel nedeni, Özen Yula'nın da vurguladığı gibi; dizinin her bölümünün uzun olması ve kaynak metindeki hikayenin yirmi uzun bölümde gösterilmek için uzatılmak zorunda kalınmasıdır. (Yula, Kişisel Söyleşi) Bu nedenle yeni yan hikayelere ve yeni akslara ihtiyaç duyulmuştur. Ayrıca dizi izleyicisinin ilgisini çekmek ve takibini sağlamak için, karakterlerin derinleştirilmesi de gerekmiştir.

Görüldüğü gibi; üç uyarlamada da karakterlere yaklaşımlarda değişimler mevcuttur. Kaynak metindeki karakter yorumlamaları ve özellikleri her üç uyarlamada da farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır.

Genel anlamda bakıldığında, üç uyarlamanın çok temel metinsel ve anlatısal farkları mevcuttur. Fakat anlatıların Brechtien noktaları ve uyarlamaların dönemselsel arka planları incelendiğinde, bu üç uyarlamanın hem kaynak metinle hem de kendi aralarında çok önemli ortak noktaları bulunduğu anlaşılacaktır. Tezin üçüncü bölümünün sonraki başlıklarında da işte bu ortak noktaların üzerine yoğunlaşılacaktır.

3.2. KEŞANLI ALİ DESTANI'NIN SİNEMA VE TELEVİZYON UYARLAMALARINDA BRECHTYEN ETKİLER

Keşanlı Ali Destanı, daha önce de sıkça belirttiğim gibi yerli bir yazar tarafından yazılmış ilk Brechtyen epik eser olarak ele alınmaktadır. Haldun Taner'in; geleneksel tiyatronun ve Bertolt Brecht'in kuramsallaştırdığı epik/diyalektik tiyatronun özelliklerini bir arada görebildiğimiz oyununda, anlatının en önemli ögesi de Brechtyen yabancılaştırma teknikleridir.

Brecht; politik temelleri olan sanatsal kuramını her ne kadar tiyatro üzerinden kurmuş olsa da Brecht'in kuramsal olarak ele aldığı konular, sinemayı da ilerleyen yıllarda etkilemeyi başarmıştır. Robert Stam'in de vurguladığı gibi; Avrupa'da ve Üçüncü Dünya'da 1960'ların ve 1970'lerin solcu sinema teorisi, Brecht'in başlattığı tartışmaları devam ettirmiştir. ("Brecht'in Varlığı" 156) Bu tartışmalardan önce de zaten Brecht'in sinemaya olan ilgisinden bahsedilebilir. Brecht; sinemayı yakından takip etmiştir, kendi oyunları içinde de yer yer sinematik öğeler kullanmıştır, tiyatro için sunduğu epik teknikleri sinemaya uyarladığı film senaryoları yazmıştır ve özellikle *Kuhle Wampe* filmiyle bu epik teknikleri sinemaya pratikte de aktarmayı başarmıştır. (Parkan 51-53)

Seyircinin sahnedeki karakterlere ve olaylara yabancılaşmasını sağlayan ve sahnedeki her şeye bir dış göz olarak bakılmasına yardımcı olan Brechtyen anlatı teknikleri, *Keşanlı Ali Destanı*'nın her üç uyarlamasında da farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Tabii ki tiyatro sahnesi için oluşturulmuş bu teknikler; Brecht'in *Kuhle Wampe* filminde yaptığı gibi, sinemada ve televizyonda kamera önü için teknik açılarından yeniden uyarlanmıştır.

Brecht'in seyircinin özdeşleşmesini kırmak için kullandığı Y-efektleri ve Y-efektlerine bağlı anlatı teknikleri, çeşitli şekillerde 'epik özellikleriyle öne çıkan' *Keşanlı Ali Destanı*'nın uyarlamalarında da anlatının temel öğeleri olarak görülebilmektedir.

1964'teki sinema filminde Atıf Yılmaz, Taner'in oyunlarında kullandığı Brechtyen yabancılaştırma tekniklerini yer yer kamera önüne de taşımıştır. 1964'teki ilk tiyatro gösteriminin yönetmenliğini yapan ve oyunda da oynayan Genco Erkal; aynı yıl, oyun sinemaya aktarılırken Atıf Yılmaz'ın yabancılaştırma

etmenlerinin sinemada nasıl olabileceğini araştırdığını söylemiştir. (Erkal, Kişisel Söyleşi)

1960'lar; hem dünyada sinemacılar tarafından Brecht'in tartışılmaya ve sinemada Brecht'yen tekniklerin uygulanmaya, hem de Türkiye'de Brecht'in kitaplarının çevrilip Brecht'in daha geniş kitlelerce araştırılıp okunmaya başladığı yıllardır. Brecht'in bu denli ilgi çektiği yıllarda çıkan ve Brecht'yen yaklaşımı temel alan bir oyun da yine aynı dönemde Brecht'yen öğelerle sinemaya aktarılmıştır.

Filmde; İzmarit Nuri'nin bazı sahnelerde, olayın var olan doğal akışından çıkarak ve kameraya dönük şekilde repliklerini söylediğini görürüz. Bu 'seyirciye dönük olarak repliklerini söyleme' eylemi, Taner'in de kaynak metinde kullandığı Brecht'yen bir Y-efektidir. Özellikle vurgulanmak istenen yerde akışı kesen ve anlatılana odaklanılmasını sağlayan bu teknik, ara ara Atıf Yılmaz tarafından 1964'teki filmde de kullanılmıştır. Özellikle, filmde seçimden sonraki durumun anlatıldığı sahnede sadece bu teknik üzerinden ilerleyen bir sekans bulunmaktadır: Sineklidağlıların mahallede seçimden sonra olanlardan bahsettiği sahnede; olaylar anlatılırken mahalleliler direkt olarak kameraya bakarak seyirciyle konuşurlar. Sekans boyunca konuşan karakterler, bir nevi rollerinin doğal akışını kesen ve yaşanmakta olan sürece dikket çekmek isteyen anlatıcılardır.

Benzer bir şekilde filmin sonuna doğru, İhya Onaran'ı da kameraya dönük olarak bir anlatıcı şeklinde konuşurken görürüz. Keşanlı Ali'nin İhya Onaran'dan öç almak istediğini söylediği tablonun hemen ardından İhya Onaran; kameraya bakarak hem Keşanlı Ali'ye cevap vermektedir, hem de seyircilere direkt olarak arada görülmeeyen süreçte neler olduğunu anlatmaktadır.

Bu durumlar; Brecht'in yabancılaştırıcı olarak sunduğu 'seyirciye dönük konuşma' ve 'anlatıcı' tekniklerinin Yılmaz tarafından kamera önüne uyarlanmış halleridir.

Bu tip 'anlatıcı'lı sekanslar, filmdeki sahne geçişlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Tiyatro oyununda, sahne geçişlerinde aradaki süreçte geçen olaylar projeksiyon yardımıyla seyirciye anlatılırken; filmde ise çeşitli karakterler sıradaki sahnede ne durumda olduğunu kameraya bakarak kısa bir şekilde

anlatırlar. Bu sayede Taner'in Brechtyen bir amaçla kullandığı epizodik anlatım, filmde de yakalanmaya çalışılmıştır. Sahneler, aynı tiyatro oyununda olduğu gibi birbirinden bağımsız şekilde sunulmaya çalışılmıştır. Ana amaç; olayların sıçramalar yapan bir akış içinde sunulmasıdır. Bu bağımsız sahneler ise 1964'teki filmde, karakterlerin bu kısa yabancılaştırıcı anlatılarıyla sağlanmıştır. Hatta bazı sahne geçişleri de yine 'non-diagetic' olarak duyulan şarkılarla sağlanmıştır. Yani filmin hepsinde olmasa da sahne geçişlerinin önemli bir kısmında Brechtyen epik bir yaklaşım üzerinden ilerlenmiştir.

Oyunun yabancılaştırıcı bir diğer temel ögesi de şarkı kullanımınıdır. Oyunda şarkılar, ana akışı keserek icra edilir ve genel olarak da yine var olan durumu anlatan ve özetleyen bir amaç içermektedir.

1964 filminde ise şarkıların çoğu kısaltılmış ve akış içine yedirilmiştir. Şarkılar; karakterler kendi kendilerine söylerken, mırıldanırken karşımıza çıkar ve bu durum da şarkıları; Brechtyen epik anlayıştan uzaklaştırır. Ama bu genel duruma rağmen oyundaki bazı şarkılar ("Artık Bir Şefimiz Var Şarkısı", "Şamama Şarkısı" gibi) filmin içine oyunda olduğu gibi 'müzikal bir havada' sokulmuştur. Yani bu şarkılar doğal akışın içine tam olarak yedirilmemiştir. Her ne kadar bu şarkılar 'müzikal şekilde' sunularak akışı kesintiye uğratmadan karşımıza çıksalar da sunuş şekli olarak yabancılaştırıcı bir durumdadırlar. Çünkü şarkılar ana akışın doğallığını bozmaktadır: Bu şarkılar icra edilirken oyuncu(lar) şarkıları söyler ve müzik de 'non-diagetic' olarak duyulur. Gerçekçi akan bir sahnenin içindeki bu yapay durum, seyircinin var olan olayla özdeşleşmesini kısıtlamaktadır. Bununla beraber, şarkıları söyleyen karakterler, şarkıları yer yer direkt kameraya dönük olarak icra eder. Bu da yine seyirci ile perde arasındaki duvarı yıkmaktadır ve seyircinin yabancılaşması sağlanmaktadır.

Filmin ortalarındaki Keşanlı Ali'nin Zilha'ya gerçekleri söylediği sahnede ise bu Brechtyen epik anlatım çok güçlü bir şekilde kullanılmıştır. Keşanlı Ali, başından geçenleri anlatırken Zilha'ya hapisaneyi betimler ve ardından da "Gözünde canlandırabiliyor musun?" diye sorar. Zilha'dan olumsuz cevap alan Keşanlı Ali kadrajdan çıkar ve hemen ardından bir hapisane hücresi içinde görünür. Fakat, Keşanlı Ali, mekansal bir kırılma ile hapisane içinde görünse de

halen Zilha ile konuşmaktadır. Keşanlı Ali'nin sunduğu bu gerçeküstü anlatım hem akışın çizgiselliğini güçlü bir şekilde kırmaktadır, hem de izleyeni şaşırtıp yabancılaştırarak Keşanlı Ali'nin dönüşümündeki arka plana, nedenlere odaklanmasını sağlamaktadır. Bu durum da Taner'in oyunda sunduğu eleştirileri sinema filminde de göz önünde tutmaktadır ve film, bu sayede Taner'in oyunda öne çıkardığı eleştirel gerçekçi çizgisini korumaktadır.

1964'teki filmin geneline yayılan Brechtyen epik anlatım teknikleri; 1988'deki televizyon mini-dizisi uyarlamasının temelini oluşturmaktadır. Bu uyarlamanın girişi, direkt olarak izleyenlere 'bir film izliyorsunuz' duygusunu vurgulayacak şekilde çekilmiştir. Oyunda, seyircilerin arasında salona giriş yapan Gazeteci Çocuk Hidayet, mini-dizide ise stüdyonun içinde hazırlık yapan ekibin ve kameraların arasından giriş yapar. 1964'teki tiyatro oyunundan sonra 1988'deki mini-dizinin de yönetmenliğini yapan Genco Erkal, bu Brechtyen epik giriş ile ilgili olarak, çekerken Brechtyen bir bakış açısıyla, "bunun böyle sahnelenmiş bir tiyatro eseri olduğunu" belirten bir jenerikle girmek istediğini belirtmiştir. (Erkal, Kişisel Söyleşi)

Kaynak metinle uyarlamaların karşılaştırıldığı diğer başlıklarda da vurgulandığı gibi; 1988 uyarlaması, kaynak metne ve anlatıya en yakın çizgideki yapımdır. Bu nedenle de Haldun Taner'in sahne üstünde uyguladığı tüm Brechtyen Y-efekleri mini-dizide de uygulanmıştır.

Oyunda, seyirciye dönük olarak sergilenen diyaloglar; mini-dizide de kameraya dönük olarak çekilmiştir. 'Anlatıcı' karakterlerin bulunduğu sahneler aynı şekliyle kullanılmıştır ve karakterler 'anlatıcı' olarak karşımızdayken kameraya bakarak olayları aktarmışlardır.

Ana akışı keserek kullanılan şarkılar, filmde de aynı şekilde icra edilmiştir. Tüm şarkılar, çizgisel akışı keser ve kendilerine ayrılan ayrı bir sahne çekimiyle seyirciye sunulur. Oyunda sahne arası geçişlerde kullanılan projeksiyon mantığı çok benzer bir şekilde 1988 uyarlamasında da uygulanmıştır ve sahne aralarındaki geçiş, ekrana yansıtılan bilgilendirici yazılarla sağlanmıştır. Oyunun temel Brechtyen anlatım ögesi olan ve birbirinden bağımsız sahnelerden oluşan epizodik, sıçramalı anlatım birebir olarak mini-dizide de uygulanmıştır.

Tüm bunlar oyunda da olduğu gibi; sadece bir teknik öge olarak değil, aynı zamanda seyirciyi olaylara yabancılaştıran ve onların belirli durumlar üzerinde durup düşünmelerini sağlayan temel Brechtyen bir amaçla kullanılmıştır. Genco Erkal'ın; yönetmenliğini yaptığı 1988 yapımlı mini-dizideki bu anlatım türüne dair söyledikleri şunlardır: “Tüm bu efektler; ‘Bak şimdi şöyle olacak’, ‘Bak şöyle oldu’ diyor. Seni kendine getiriyor yani. İlüzyondan koparıyor ya da özdeşleşmekten vazgeçiriyor. ‘Eleştirel bak’, ‘Dışarıdan bak’ demek isteyen bir tavır var; tam Brechtyen bir tavidir bu.” (Erkal, Kişisel Söyleşi)

2011'deki son uyarılama olan televizyon dizisinde ise genel olarak kaynak metinden uzak bir yapı çizilse de bazı noktalarda yabancılaştırma etkilerini kullanmaktan kaçınılmamıştır.

Dizinin senaristlerinden olan Özen Yula'nın da belirttiği gibi; çekimin yapıldığı mekan, metin içinde kullanılan bazı diyaloglar, akış içindeki şarkılar gibi etmenlerle yabancılaştırma sağlanmıştır. (Yula, Kişisel Söyleşi)

Dizinin ‘seyirciyi çekme’ kaygısı olması nedeniyle yabancılaştırma etmenlerinin çok sık kullanılmadığını ve kullanılanların da seyirciyi çok yabancılaştırmayacak bir şekilde planlandığını söyleyen Yula; yine de bazı noktalarda seyircinin dikkatini sürece ve olayların arka planına çekmek için yabancılaştırma etmenlerine başvurduklarını da vurgulamıştır.

Özen Yula'nın da vurguladığı gibi, dizide kullanılan Sinekliadağ platosu en temel Brechtyen öğelerdendir. Film platosu; her ne kadar gerçekçi bir yaklaşımla inşa edilmiş olsa da asıl öncelik işlevselliğe verilmiştir. Klasik bir gecekondu mahallesi yapısından daha planlı yollar ve çekime yardım edebilecek bir planlamayla kurulan bu büyük film platosu; işlevselliği ile öne çıkmıştır ve görsellikte oluşan gerçeklikle çelişkili bir durum oluşturmuştur. Bu sayede de görsel gerçekliğin kırılması hedeflenmiştir. Brecht'in de vurguladığı gibi; dekor, işlevselliği ile ön plana çıkacak şekilde tasarlanmıştır.

Şarkılar da dizide en yoğun şekilde kullanılan yabancılaştırıcı efektlerdir. Şarkılar ile akış içinde kesintiler yaratılmıştır ve karakterler, ‘non-diagetic’ müzik eşliğinde şarkılar icra etmiştir. Gerçekçiliği kıran bu şarkılarla da hem çizgisel

akış yer yer kesilmiştir, hem de seyircinin hikaye ile yaşadığı özdeşleşme kırılmıştır.

2011’de yapılan ve diğer uyarlamalarda karşılaşmadığımız en temel Brechtien epik teknik ise ‘tarihselleştirme’dir. 3.1.1 nolu bölümde de vurguladığım gibi; 2011’deki dizi; kaynak metnin temel aldığı konuların yanında, günümüzde öne çıkmaya başlamış başka temel meseleleri de ele almıştır. Fakat tüm bu konuları ele alırken de Brechtien tarihselleştirme tekniği üzerinden gidilmiştir. 2011’deki dizi; kaynak metnin ve önceki iki uyarlamanın içermediği kadar dönemsal gönderme içermektedir. Dizide; hikayenin hangi dönem ve yılda geçtiği özellikle vurgulanmaktadır. Bu nedenle de Özen Yula’nın da vurguladığı ve dizide bahsedilen ‘günümüz sorunları’; sanki ‘geçmişte yaşanan’ sorunlarımız gibi gösterilmiştir. Yani günümüzde seyircinin yaşadığı ama güncelliği nedeniyle doğallaştırdığı ‘kentsel dönüşüm’, ‘kadın hakları’ gibi konularla bağlantılı sorunlar; geçmişin görselliği ve anlatısı içinden verilmiştir. Bu sayede de seyircilerin, bu sorunlara dışarıdan bir göz olarak bakabilmesi hedeflenmiştir. Dizide; daha önce hiç yapılmadığı kadar ‘zaman’ ve ‘geçmiş’ vurgusu yapılması ve güncel konuların da bu ‘geçmiş’ üzerinden sunulması; bu nedenlerdedir. 2011’deki dizi; diğer uyarlamalar kadar yoğun şekilde Brechtien Y-efektler kullanmasa da temelini yine Brechtien bir yaklaşım üzerine kurmuştur ve anlatısını da bunun üzerinden şekillendirmiştir.

Keşanlı Ali Destanı’nın uyarlamalarının kaynak metinle ve birbirleriyle karşılaştırıldıklarında; birçok konuda ortaklık yakalayamadıkları görülebilir. Fakat farklı zamanlarda, farklı yaklaşımlarla ve farklı mecralarda karşımıza çıkan bu uyarlamaların en temel ortak noktası; kaynak metnin temelini oluşturan Brechtien epik içeriği yakalamak olmuştur. Uyarlamalarda birbirlerinden farklı teknikler kullanılmış olsa da hepsinde Brechtien bir anlatım yakalanmaya ve seyircinin dış göz olacağı bir durum yaratılmaya çalışılmıştır. Her üç uyarlamada da Brechtien epik Y-efektlerin ve tekniklerin yardımıyla sunulan konular ve bu konuların arka planları tartışmaya açılmak istenmiştir. Yer yer özdeşleşmeye izin verilse bile, üç uyarlamadaki temel amaç; kullanılan Brechtien Y-efekleri ile seyircinin izlediği

üzerine düşünebilmesi, onlara bir dış göz olarak yaklaşabilmesi ve onları sorgulayabilmesidir.

Brecht her ne kadar bu sorgulama aşamasından sonra, seyircinin 'değişim' yaratması gerektiğini savunmuşsa da Haldun Taner'in eleştirel gerçekçi yapısı; uyarlamalarda da ağır basan yön olmuştur. Uyarlamalar; Taner'in oyunda yaptığı gibi, Brechtien epik teknikleri kullanarak sorunların altını çizmiştir, onları eleştirmiştir ve onları kökenleriyle beraber seyirciye sunmuştur.

3.3. KEŞANLI ALİ DESTANI'NIN SİNEMA VE TELEVİZYON UYARLAMALARININ DÖNEMSEL ANALİZİ

Keşanlı Ali Destanı; yazımından önceki dönemden (başta Demokrat Parti dönemi olmak üzere) birçok konu barındırmaktadır. İlk kez sahnelendiği 1964 yılında; 'içerdiği konuların güncelliği' ve 'yerel sorunları, yerel karakterlerle içinde olduğumuz coğrafyada ele alması' sayesinde de tiyatro alanında büyük bir başarı yakalamıştır. Gülayşe Temeltaş da *Keşanlı Ali Destanı* üzerine yazdığı bir makalede, oyunun yakaladığı başarıyı; 1961 Anayasası'nın oluşturduğu görece özgür ortam üzerinden oyunun çıktığı özgürlükçü döneme bağlamıştır. (29) Dönemin özgür yapısı, güncel politik konuların sanatsal alanlarda da açıkça gösterilip tartışılmasına vesile olmuştur. Konuların güncelliği ve oyunun yakaladığı başarı; oyunun daha büyük kitlelere daha çabuk ulaşması isteğini hızlıca doğurmuştur ve oyunun ilk kez sahnelenmesinden birkaç ay sonra *Keşanlı Ali Destanı*, seyirci karşısına bir sinema filmi olarak çıkmıştır.

Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğindeki film; konu ve hikaye akışı olarak oyunla farklılıklar içermemektedir; ama oyundaki yorumlamayla farklılıklar oluşturabilecek önemli vurgular bulunmaktadır.

Oyunda bize, oyunun geçtiği zamana dair tek ipucunu daha önce de belirtmiş olduğum gibi; Tablo VII'deki Politikacı karakteri ve onunla olan diyaloglar verir. Ama 1964'teki sinema filminde Politikacı karakteri bulunmamaktadır. Bu nedenle zamana dair ipucunu veren şarkı ve diyaloglar, filmde yoktur. Film boyunca, olayların geçtiği zamanı imleyen hiçbir şeyle karşılaşmayız.

Zamanla ilgili net bir gönderme olmamasına rağmen; işlediği konular ve özellikle de Keşanlı Ali karakteri üzerinden yapılan ‘politika adamı’ imi ile filmin, 1950’ler Türkiye’sine bir gönderme yaptığını söyleyebiliriz. Keşanlı Ali; filmde bir politikacı gibi çizilmiştir. Filmin birçok sahnesinde Ali’nin bu ‘politikacı’ duruşu ve tavırları öne çıkmaktadır. Özellikle filmin başlarında yer alan Ali’nin hapisten çıkıp konvoyla mahalleye döndüğü sahne ile Adnan Menderes’in günümüze de ulaşan 50’lerdeki ve 1960 yılındaki Anadolu gezilerinde çekilen videolarda gördüğümüz sahneler büyük benzerlikler taşımaktadır. Keşanlı Ali’nin bulunduğu araç büyük kalabalıklar içinden mahalleye giriş yapar. Ali, aracının camından eliyle ve şapkasıyla mahalleliyi selamlar. Mahalleli büyük bir sevinçle Ali’ye karşılık verir. Adnan Menderes’in gezilerinin görüntüleri de genel olarak Menderes’in aracının kente girişi ile başlar. Menderes’in ve korumalarının araçları, kentlilerin oluşturduğu büyük kalabalıklar arasından geçer. (“Adnan Menderes’in Mersin...”) Kimi videoda Menderes, aracının camından; kimisinde ise üstü açık arabaya binmiş olduğu için aracında ayağa kalkarak halkı selamlar. (“Merhum Başbakan Adnan...”) Keşanlı Ali’nin halkı selamlayışında kullandığı jestler de Menderes’inkilerle benzerlik göstermektedir. Keşanlı Ali’nin arabadan indikten sonra halkın içinde yürüdüğü sahneler de yine Menderes’in görüntülerindekiyle benzerdir. İki lider de halkı selamlayarak ve kalabalıkları yarararak ilerler. (“Merhum Başbakan Adnan...”) Yanlarındaki korumaları da kalabalıkla onlar arasında bir barikat oluşturur (Filmde; Keşanlı Ali’nin arkadaşları ve polis karakteri; sanki onun korumasıymış gibi etrafını sarıp insanları ondan uzak tutmaya çalışarak yürür). Halka seslenişlerinde de jest benzerlikleri göze çarpmaktadır. Selamlamaları, postürleri, kullandıkları jestler benzerdir. Bu benzerlikleri vurgulaması nedeniyle bu sahne içerisinde, aslında oyun metninde olmayan bir diyalog dikkat çekmektedir. Kalabalığın ilgisi ve Keşanlı Ali’nin tavırları karşısında sinirlenen Sipsi, berberde tıraş olmakta olan kabadayı Çakal Rüstem’in yanına gidip “Şu hale bak, herifi başvekil gibi karşılıyorlar.” der. Sipsi’nin de bu cümlede söylediği gibi; halkın tepkisi de karşısındaki kişi bir ‘başvekil’miş gibidir ve halkın karşısındaki Keşanlı Ali de bir ‘başvekil’ gibi çizilmiştir.

Keşanlı Ali'nin 'politikacı' görüntüsünü daha da vurgulamak için filme, oyunda olmayan bir detay sahne daha eklenmiştir. Ali; muhtarlık seçimini kazandığını öğrendikten sonra, evinin penceresinden evin önünde toplanan mahalleliye bir kutlama konuşması yapar. Bu durum da 50'lerde Menderes'in gezilerinde ya da seçim propogandalarında yaptığı ve onunla özdeşleşen balkon-pencere konuşmaları ile benzerlikler içermektedir. Anlaşılacağı üzere, *Keşanlı Ali Destanı*'nın ilk uyarlaması; Keşanlı Ali - Adnan Menderes benzerlikleri ve genel konusu bakımından da 'Demokrat Parti dönemi' vurgusu taşımaktadır. *Keşanlı Ali Destanı*'nın ilerleyen yıllarda karşımıza çıkacak televizyon uyarlamaları ise içerik olarak ilk filmdeki kadar Demokrat Parti dönemi ve Adnan Menderes izleri taşıyor olsa da çekildikleri ve yayınlandıkları dönemler açısından dikkat çekici özellikler göstermektedir.

Sedef Bulut'un da vurguladığı gibi; "kurulduğu günden itibaren yoğun bir ilgi ve taleple karşı karşıya kalan DP, kısa sürede Türk siyasetinde '46 ruhu' olarak bilinen mücadelenin ve demokrasinin simgesi haline gelmiştir" ("27 Mayıs 1960'tan..." 74). Halk tarafından ilk kez üst üste iktidar seçilmeyi başarmış bir partinin ve liderinin yaşadığı trajik son; Türkiye siyaset tarihinin geleceğini de şekillendirmiştir. Halka karşı sürdürdüğü samimi ve güçlü söylemi, yürüttüğü liberal iktisadi politikalar, iç ve dış siyasetteki duruşu ve güçlü bir lider etrafında toplanan partici yapısı ile "DP; sadece merkez sağ değil, tüm sağ siyasi geleneğin temelini atmıştır" (Mert 40-45).

1960 Darbesi ile birlikte "Demokrat Parti artık tarihe karışmıştır, ama onun siyasi zemini, merkez sağdaki tüm yeni neo-demokrat partiler arasında kapışılmıştır" (Ahmad 246). Demokrat Parti etkisiyle birçok neo-demokrat siyasi parti kurulmuş olsa da bu temelden ilerleyen ve iktidar olmayı başaran sadece üç siyasi parti olmuştur: 1960 Darbesi sonrasındaki yaklaşık yirmi yıllık süreçte Adalet Partisi (1971 Askeri Müdahalesi'ne kadar iktidar olarak), 1980 Darbesi sonrasında Anavatan Partisi ve 2000'li yılların başından itibaren ise Adalet ve Kalkınma Partisi; Demokrat Parti'nin 50'lerde kurmuş olduğu siyasi temelleri takip etmiştir; bu mirası sürdürerek ve 'neo-demokrat' bir yapı oluşturarak halkın desteğini alıp iktidara yükselmiştir.

1960 Darbesi'nden sonra; Demokrat Parti yöneticilerinin çoğu tutuklanmış ve parti de bir süre sonra tamamen kapatılmıştır. Askeri cuntanın içinde 'demokratik sisteme hızla dönüşü' savunanların baskın gelmesi ile darbeden yaklaşık bir buçuk yıl sonra (15 Ekim 1961) genel seçimler yapılmıştır. Bu genel seçimlere Demokrat Parti'nin izinden giden iki yeni neo-demokrat parti de girmiştir: Adalet Partisi (AP) ve Yeni Türkiye Partisi (YTP). 1961 genel seçimlerinde; CHP, aldığı %36,7'lik oyla birinci parti olarak çıkmış olsa da Demokrat Parti mirasını sahiplenen AP ve YTP'nin oyları (AP - %34,8 ve YTP - %13,7); CHP oylarını fazlasıyla geçmiştir. (Aydın ve Yüksel 99)

Feroz Ahmad'ın da dediği gibi, "seçim, Adnan Menderes'in karizmasına övgü niteliğinde olmuştur. Onu aşağılamak ve saygınlığını yerle bir etmek üzere düzenlenen halka açık bir mahkemenin ardından Adnan Menderes ile iki bakanı, Fatin Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan Eylül 1961'de idam edilmiştir. Ancak Menderes mezarından bile hükmünü sürdürmeye devam etmiştir ve seçim, aynı zamanda onu alaşağı eden askeri rejime karşı bir güvensizlik oyu yerine de geçmiştir." (246)

Fakat; Demokrat Parti'ye karşı yapılmış bir askeri müdahalenin hemen sonrasında neo-demokrat bir koalisyonun yönetime geçmesi yeni sıkıntılar doğurabileceği için neo-demokrat siyasi düzen; yeniden yönetimi ele almayı bir sonraki seçimlere kadar beklemiştir. 1965 genel seçimlerinde; DP mirasını en güçlü şekilde sürdüren, bu nedenle halkın ilgisini hızlıca çekmeyi başaran ve başında da Menderes'in lider duruşunu sürdürebileceğine inanılan yeni ve güçlü bir lider (Süleyman Demirel) olan Adalet Partisi iktidara gelmiştir.

Yine Feroz Ahmad, halkın o dönemki bu seçimini şu şekilde özetlemiştir: "Seçmen; zayıf, beceriksiz hükümetlerden bıkip usandığı için 1965 genel seçimlerinde popülist Demokrat Parti'ye en yakın seçenek olarak gördüğü partiye; yani Süleyman Demirel'in Adalet Partisi'ne oy verdi." (247)

Adalet Partisi ve Süleyman Demirel'in iktidarı; Demokrat Parti ve Adnan Menderes ile benzer bir süreçten geçmiştir: 12 Mart 1971'de ordu bir muhtıra yayınlarak; Demirel'in iktidardan çekilmesini, yoksa askerin yönetime el koyacağını belirtmiştir. Muhtıra üzerinden ilerleyen bu askeri müdahale sonrası

Demirel istifa etmiştir. 1971 Askeri Müdahalesi ile AP ve CHP'nin benzer oranlarda oylar aldığı, Demirel ile CHP'nin yeni lideri Bülent Ecevit arasındaki çekişme ile geçen, herhangi bir iktidar sürecinin görülmediği ve sağ-sol çatışmasının giderek arttığı bir döneme girilir. Bu dönem, 12 Eylül 1980'de gerçekleşen askeri darbe ile sonlanmıştır.

1980 Darbesi ile ordu yönetime direkt olarak el koyar ve tüm siyasi partileri kapatır. Yeni siyasi partilerin kurulmasına ancak 1983 yılında izin verilir. 6 Kasım 1983'te yapılan genel seçimlerle Türkiye siyaset tarihinde DP ve AP ile oluşan siyasi duruşun savunucusu olan seçmen tabanı, yeni bir partiyi ve yeni bir lideri iktidara taşır: Turgut Özal yönetimindeki Anavatan Partisi (ANAP). ANAP, bünyesinde barındırdığı kişilerle ve politik duruşu ile DP'nin mirasçısı olarak görülmektedir. (Bulut, "27 Mayıs 1960'tan..." 85) ANAP; AP kökenlilerin ağırlıkta olduğu kadrosu ve Menderes ve Demirel'den sonraki ilk 'güçlü iktidar karakteri' olan lideri (Turgut Özal) ile 1991 yılına kadar iktidarını sürdürmüştür.

ANAP; 1980 Darbesi ile siyasi yasak konan kişilerin yasakları 1987'deki halkoylamasıyla kaldırılınca güç kaybetmeye başlamıştır. Demokrat Parti'nin mirasını üstlenen partilerin sayısı artmıştır; ama bu dönem 1993'e kadar yine Turgut Özal'ın ismiyle hatırlanacaktır. Turgut Özal, 1989'da Cumhurbaşkanı olur ve bu görevini de hayatını kaybettiği 1993 yılına kadar sürdürür. 1991 seçimleri ve 1993'teki Özal'ın vefatı ile Türkiye yine koalisyonlar dönemine girmiştir.

Bu koalisyonlar dönemi ise, farklı partilere dağılan sağ siyaseti tek bir çatı altında toplamayı başaran Adalet ve Kalkınma Partisi'nin (AKP) 2002 genel seçimlerinde iktidara gelişyle sona ermiştir. Türkiye'de sağ siyasetin sembolü olan Menderes'in ve Demokrat Parti'nin mirasını üstlenmek ve bu mirasın getirdiği politik taban üstüne temelleri atmak günümüzde de popülerliğini korumaktadır ve AKP ile günümüzdeki 'güçlü iktidar karakteri' olan lideri Recep Tayyip Erdoğan'ın da bu mirasa talip olduğu açıkça ortadadır. (Bulut, "27 Mayıs 1960'tan..." 87)

Keşanlı Ali Destanı'nın sinema ve televizyon uyarlamalarına bakıldığında da bu neo-demokrat dönemlerde ve asıl olarak da güçlü iktidar karakterlerinin etkisindeki yıllarda çekilip yayınlandıkları görülür.

1964'teki sinema filmi, her ne kadar Demokrat Parti'nin kapanmış olduğu ve Menderes'in hayatta olmadığı yıllarda çekilmiş olsa da yukarıda belirtildiği gibi 'Menderes etkisinde' olan bir filmidir. Bulunduğu zaman itibariyle de Türkiye'nin yeniden neo-demokrat bir yapıya hazırlandığı; hatta neo-demokrat partilerin (AP ve YTP) toplamda daha çok destek gördüğü ve Menderes'in halk nezdinde hala çok saygın konumda olduğu bir dönem içindedir. Filmin çekiminden sadece bir yıl sonra yapılan genel seçimlerde; halihazırda güçlü bir oy oranıyla ikinci parti konumunda bulunan neo-demokrat Adalet Partisi, iktidar partisi olmuştur. Ayrıca 1964 yılının sonu itibariyle, Türkiye belki de Menderes sonrasındaki ilk iktidar karakteriyle tanışmıştır: Süleyman Demirel. Yani 1964; siyasette neo-demokrat partilerin ve Menderes'in etkisi altında geçen bir yıldır. Ayrıca Demokrat Parti kökenli siyasetin iktidarına ve 'güçlü iktidar karakteri' yönetimindeki Türkiye'ye yeniden dönüşün geçiş yıllarındandır.

İkinci *Keşanlı Ali Destanı* uyarlamasının çekilip yayınlandığı yıl ise 1988'dir. 1980 Darbesi sonrası, darbe yönetimi tarafından konan siyasi yasaklar nedeniyle yepyeni bir partinin ve yepyeni bir liderin doğduğu bir dönemdir. Demokrat Parti ile başlayan siyasi hareket, Adalet Partisi ile uzun yıllar devam etmiştir ve 1983 itibariyle de yine aynı tabanı merkez alan bir parti – ANAP – iktidara gelmiştir. ANAP'ın başında ise başbakan olarak seçildiği 1983'ten hayatını kaybettiği 1993'e kadarki 10 senelik süreye damgasını vuracak Turgut Özal bulunmaktadır. Özal ile 71 yılındaki muhtıra sonrası oluşan koalisyonlar dönemi sona ermiştir ve yeniden güçlü bir lider önderliğinde yeni bir neo-demokrat hareket iktidara gelmiştir.

1988 de ANAP'ın ve Özal'ın güçlü olduğu bir yıldır ve yine görüldüğü gibi 'güçlü bir iktidar karakteri' ile anılan yıllardandır.¹⁸

Keşanlı Ali Destanı'nın son uyarlaması ise 2011 senesinde karşımıza çıkmıştır. 2011'de ise neo-demokrat yapının etkisinde olan Adalet ve Kalkınma Partisi iktidardadır ve dönemin başbakanı yine güçlü bir iktidar karakteri olan Recep Tayyip Erdoğan'dır.

2011'deki uyarlamanın önemli noktalarından biri de Keşanlı Ali'yi canlandıran Nejat İşler'in o yıllarda Recep Tayyip Erdoğan'a benzerliği ile de sıkça gündeme gelmiş olmasıdır. (Bildirici) ("Nejat İşler'i kızdıran...") Hatta bu benzerlik nedeniyle, 2009 ve 2010 yıllarında birçok haber kanalında da Nejat İşler'in Erdoğan'ın akrabası olduğuna dair haberler çıkmıştır. ("Ölene dek sınıfımın...") Yani 2011'deki Keşanlı Ali, o dönemin güçlü iktidar karakterine benzeyen bir oyuncu tarafından canlandırılmıştır.

Sonuç olarak; Demokrat Parti dönemi temelli konuları merkezine alan ve 'güçlü bir iktidar karakterinin ortaya çıkışını' anlatan *Keşanlı Ali Destanı*'nın üç uyarlamasının da neo-demokrat siyasi yapıların ve 'güçlü iktidar karakterlerinin' etkisindeki dönemlerde olduğu açık şekilde görülebilmektedir.

¹⁸ Güçlü bir neo-demokrat dönem içinde devletin yönetiminde olan TRT'de, temel olarak Demokrat Parti dönemini eleştiren bir eserin yayınlanması; 1988'de TRT'de gerçekleşen müdür değişimi sayesinde olmuştur. Gülriz Sururi'nin de söyleşisinde belirttiği gibi, oyun metni 1987 yılından itibaren defalarca TRT'ye gönderilmiştir; ama çeşitli nedenlerle sansür kurulundan istenildiği gibi geçememiştir. Sururi, 1988'de gelen yeni müdürle beraber projenin yeniden canlandığını ve bu sayede o yıl içinde çekimleri gerçekleştirip yayına çıkıldığını vurgulamıştır. (Sururi, Kişisel Söyleşi) Yeni gelen TRT Müdürü ise Mart 1988'de bu göreve atanan Cem Duna'dır. Cem Duna, TRT Müdürlüğü'nden önce; Başbakan Dış İşleri Özel Danışmanlığı görevini yürütmüştür ve bu sayede Turgut Özal ile yakın bir ilişki içindedir. Fakat Duna; neo-demokrat çizginin aksine, politik açıdan sol kanat kökenli birisi olarak bilinmektedir ve o dönemde de Duna'nın ekibinin 'solcular'dan oluştuğu söylenip bu durum siyasi partilerce eleştirilmiştir. TRT'deki bu 'muhalif' dönem kısa sürmüştür; ama bu dönem içinde *Keşanlı Ali Destanı* gibi muhalif bir oyunun yayınlanması da sağlanmıştır. (Cankaya 267-270) (Devran 140-146)

3.4. POLİTİK UYARLAMA ÖRNEKLERİ OLARAK KEŞANLI ALİ DESTANI'NIN SİNEMA VE TELEVİZYON UYARLAMALARI

Keşanlı Ali Destanı'nın uyarlamalarının karşılaştırmalı incelemelerinde de gördüğümüz üzere, uyarlamalar kendi aralarında birçok farklılık göstermektedir. En başta; farklı mecralarda (sinema ve televizyon) ve farklı türlerde (sinema filmi, televizyon mini-dizisi ve televizyon dizisi) yayınlanmışlardır. Bu nedenle, üçü de farklı çekim teknikleri ile seyirci ile buluşturulmuşlardır.

Metin ve anlatım üzerinden baktığımızda da uyarlamalar arasında ortaklaşmamış olan birçok temel nokta bulunmaktadır. 1964 ve 2011'de kaynak metinden farklılaşan noktalar daha çok ön plana çıkmaktayken; 1988'de kaynak metne olabildiğince en yakın haliyle uyarlama yapılmaya çalışılmıştır. Hikaye akışları tüm uyarlamalarda birbirinden farklı şekilde ilerlemektedir. Kaynak metin, hepsinde bir şekilde değişikliğe uğramıştır; ama burada da uyarlamalar arasında paralel değişiklikler olduğundan bahsedilemez. Karakterlerin nitelik ve nicelikleri, karakter yorumlamaları ve karakter çizgileri de tüm uyarlamalarda değişiklikler göstermektedir. Hatta uyarlamalarda, oyunun ana karakteri olan Keşanlı Ali'nin üç farklı yorumlamasıyla karşılaşılmaktadır.

Fakat tüm bu farklılıklara ve değişimlere rağmen; hepsinin ortaklaştığı çok önemli noktalar da vardır. Uyarlamaların hepsi; Haldun Taner'in tiyatro oyunu üzerinden vermek istediği eleştirel gerçekçi tutumu korumuştur. Bu eleştirel gerçekçi tutumu da yine Taner'in tiyatro oyununda yaptığı gibi Brechtyen epik teknikler yardımıyla sergilemişlerdir. Tüm bu teknikler; uyarlamalar arasında değişimler gösterse de üçünde de aynı amaca hizmet eden, farklı kullanımlardaki Brechtyen epik teknikler ile karşılaşılmaktadır. Uyarlamaların arasında uzun yıllar olmasına ve aralarında birçok farklılıktan bahsedilebilmesine rağmen; *Keşanlı Ali Destanı*'nın uyarlamaları, *Keşanlı Ali Destanı*'nın ilk kez karşımıza çıktığı tiyatro oyununda olduğu gibi eleştirel gerçekçi eserlerdir ve bunu da temel olarak Brechtyen epik bir üslupla sağlamaktadır.

Brecht, politik bir noktadan çıkarak sanatsal bir kuram yaratmıştır. Bu nedenle de Brecht oyunları ve Brechtyen kuramlar, politik yapıları ve eleştirileri ile ön plana çıkmıştır. Türkiye'de de Brecht'in popülaritesi, Türkiye'deki

özgürlükçü ortamın ve muhalif sanatın güçlenmesi ile artmıştır. 1960'lardan itibaren, Türkiye'de sanat üzerinden hem geçmişteki hem de güncel politik sorunların tartışılması ve konuşulması hedeflenmiştir. Bu doğrultuda da Brecht'in epik tiyatro kuramı başvurulmuş en önemli noktalardan olmuştur. Haldun Taner de bu politikleşen sanat dünyası içinde Brecht'i yerli tiyatroya taşıyan ilk yazarlardandır.

Brecht'in 'değişimi hedefleyen' toplumsal gerçekçi tutumu, Taner'de eleştirel gerçekçi bir tutuma dönüşmüşse de Brecht'ye yaklaşım; Taner'in oyunlarında ve özellikle *Keşanlı Ali Destanı*'nda sadece sanatsal değil, politik açılarından da önemli bir rol oynamıştır.

Brecht'in dünya sinemasında da ele alınışında, yine politik kökenli akımlar öncü olmuştur. Albert Nekimken, Brecht'in ve kuramlarının Türkiye'deki tiyatroyu nasıl etkilediğini ve Brecht'ye yaklaşımların etkisiyle Türkiye'de 1955-77 yılları arasında nasıl devrimci bir tiyatro yaratıldığını anlattığı kitabında; Türkiye'deki sinemanın da politikleşmesinde Brecht'in kuramlarının etkisinin çok önemli olduğunu vurgulamıştır. (197) İşte Türkiye'de üretilen sinema ve televizyon eserlerini de politikleştiren Brecht'ye yaklaşım ve teknikler; Taner'in eleştirel gerçekçi tutumunun, yıllar boyu *Keşanlı Ali Destanı*'nın uyarlamalarıyla sinema ve televizyona da yansımaya yardımcı olmuştur.

Bu tutumun 1964'ten 1988'e ve oradan da 2011'e kadar korunmasının en önemli nedeni de Türkiye siyaset tarihinde kendini tekrarlayan politik yaklaşımlardır. 1950 – 1960 yılları arasındaki Demokrat Parti döneminin etkisi, Türkiye siyaset tarihinde günümüze kadar sürmüştür. Bu süren etki; 1960 sonrasında da karşımıza DP'nin mirasını üstlenen neo-demokrat partileri ve onların iktidarda olduğu dönemleri çıkarmıştır. Bu süreçlerde sadece politik görüşler miras olarak kalmamıştır; aynı zamanda Adnan Menderes'in yaratmış olduğu 'güçlü iktidar karakteri' yapısı da diğer neo-demokrat dönemlere yansımıştır. Tüm bu neo-demokrat dönemler; hem DP'nin mirasını üstlenen, hem de 'güçlü iktidar karakterleri'nin liderlikleri etkisinde geçen zamanlar olmuşlardır.

Keşanlı Ali Destanı ise zaten temel olarak Demokrat Parti döneminin siyasi yapısını eleştirmektedir ve 'güçlü bir iktidar karakteri'nin nasıl ortaya

çıkışını Keşanlı Ali karakteri üzerinden anlatmaktadır. Sinekliadağ, Türkiye’yi; oyundaki zaman, 1960 öncesi dönemi (özellikle de Demokrat Parti dönemini), Keşanlı Ali ise Adnan Menderes’i imlemektedir.

Türkiye siyaset tarihinde Adalet Partisi, Anavatan Partisi ve Adalet ve Kalkınma Partisi ile neo-demokrat görüşler günümüze kadar iktidara gelmeyi başarmıştır. Bu neo-demokrat etki ile Menderes sonrasında da Süleyman Demirel, Turgut Özal ve Recep Tayyip Erdoğan gibi güçlü iktidar karakterleri; neo-demokrat çizginin liderleri olmuşlardır ve kendi dönemlerinde Keşanlı Ali’nin oyunda yaşadığı gibi halkın desteğini yüksek oranlarda almışlardır.

Demokrat Parti dönemi sonrasında sürekli olarak kendini tekrar eden neo-demokrat yapının varlığı ve bu yapının sunduğu iktidar karakterleri nedeniyle; bu yapıyı anlatan ve eleştiren Keşanlı Ali Destanı da bu tekrar eden neo-demokrat dönemler içinde farklı mecralara uyarlanmıştır ve aynı eleştirel yapısını ve politik arka planını koruyarak seyirci karşısına çıkmıştır.

En başta; tüm bu uyarlamalar kendi dönemlerini Brechtien tekniklerin yardımıyla eleştirmeyi sürdürmüştür. Hepsindeki temel amaç; seyircinin içinde bulunulan durumu izledikleri üzerinden sorgulamaya başlamasıdır. Bu nedenle uyarlamalar; sıklıkla hikayelerin sürecine odaklanan, seyirciyi hikaye ve karakterler ile özdeşleşmekten uzak tutan yapılar içinde sunulmuştur.

1964’teki filmde, en temelde Keşanlı Ali, Adnan Menderes’e benzetilmeye çalışılmıştır. Demokrat Parti dönemi vurgusu, Keşanlı Ali – Menderes benzerliği üzerinden yapılmıştır ve 1960 öncesi Türkiye’nin temel politik sorunları gözler önüne serilmiştir. Filmde, asla duygulara ve hikayenin akışına odaklanılmamıştır. Film boyunca; tüm sürece ve sürecin, olayların arka planlarına, nedenlerine odaklanılmıştır. Haldun Taner ve Atif Yılmaz; oyundaki güçlü eleştirel yapıyı, sinemanın teknolojisinden de yararlanarak seyirciye sunmuştur.

1988’de yayınlanan mini-dizi uyarlaması ise devletin kendi kanalında yayınlanan bir muhalif eser olarak büyük ses getirmiştir. Uyarlama, zaten Taner’in oyunun çıktığı ilk yıllarda sunduğu politik çizgiyi birebir korumayı hedeflemiştir. *Keşanlı Ali Destanı*; TRT içindeki muhalif bir yönetimin

döneminde, güçlü bir muhalif hareket olarak ortaya çıkmıştır. Bunu yaratırken de Brechtien yaklaşımdan ve Taner'in politik tutumundan ödün verilmemiştir. Metinde yaşanan küçük değişimler bile, o dönemin yayın politikaları ile bağlantılıdır. Yani 1988 uyarlaması da 1964 uyarlaması gibi, dönemini eleştiren ve bunu yaparken de benzer teknik ve politik noktalardan hareket eden bir yapı içindedir.

2011'deki televizyon dizisi uyarlaması ise kaynak metinden birçok noktada farklılaşmış olsa da politik arka planı ile hem tiyatro oyununun, hem de önceki iki uyarlamasının çizgisinde kalmıştır. Bu uyarlamada Brechtien teknikler daha az karşımıza çıksa da yirmi bölümlük dizinin temeli; Brecht'in sunduğu 'tarihselleştirme' kavramı üzerine kurulmuştur. Tarihselleştirme ile Taner'in oyunda ele almadığı birçok güncel konu da hikayenin içine yedirilmiştir. Bu güncel konular, geçmişin içinden sunularak tartışmaya ve sorgulanmaya açılmıştır. Bu sayede "güncel olanın mutlaklığı tartışmalı hale getirilerek, güncellik içinde boğulmuş ve ona aktif olarak müdahale olanaklarını yitirmiş olan seyirci, güncelliğin dışından bir bakış açısına sahip olarak, yaşanan toplumsal anın mutlak olmadığını, eleştirilebilirliğini ve değiştirilebilirliğini kavrar" (Parkan 44) duruma getirilmiştir. Yani 2011'deki uyarlama, Taner'in ele aldığı konuların yanına birçok güncel konuyu da ekleyerek; tüm bu konuları eleştiren ve tartışmaya açan bir eser olmuştur.

Birçok farklılık ve değişim içermesine ve klasik uyarlama çalışmalarının gözünden bakacak olursak da ana metne birçok noktada 'sadık' kalmamış olmasına rağmen; bu üç uyarlamaların, 'sadakatin ötesinde' bir analizi yapılarak çok önemli ortaklıklar içerdiği açıkça söylenebilmektedir. Tüm bu eserler; kaynak metinle aynı kuramdan doğan teknikleri kullanmış ve bu kuramın politik yapısını da merkezine alarak kaynak metnin yazarı ile aynı çizgide bir politik tutum sergilemiştir. Bu ortak politik tutumu ise, yine kaynak metin ile ortak olarak; kaynak metnin eleştirdiği ve anlattığı politik dönemlere benzer zamanlarda yeniden seyirciye sunmuştur. Bu nedenle *Keşanlı Ali Destanı*'nın sinema ve televizyon uyarlamaları, 'sadakatin ötesinde' incelenmesi gereken ve politik arka planları ile önemli ortaklıklar içeren eserlerdir.

4. SONUÇ

Keşanlı Ali Destanı, yerli geleneksel tiyatronun göstermecî üslubu ile Brechtien epik tiyatro yaklaşımının Haldun Taner tarafından beraber kullanıldığı, Cumhuriyet Dönemi tiyatrosunda çok önemli bir yere sahip olan bir tiyatro oyunudur. Sanatsal anlamda birçok özelliği ile yerli tiyatro eserleri içinde öncü kabul edilen *Keşanlı Ali Destanı*, merkezine aldığı ve eleştirdiği politik konularla da öne çıkmaktadır.

Türkiye siyaset tarihine çok büyük etkisi olan ve Türkiye'deki sağ politikanın temellerini oluşturan Demokrat Parti dönemini konu alan *Keşanlı Ali Destanı*; sadece tiyatro dünyasında ses getirmemiştir. Oyun; 1964'te sinemaya, 1988 ve 2011'de ise televizyona uyarlanmıştır.

Farklı alanlardan; sinema ve televizyona aktarılan eserleri ele alan 'adaptasyon çalışmaları' altında incelenmek istendiğinde; *Keşanlı Ali Destanı*'nın uyarlamalarına çok farklı yönlerden yaklaşılabilir. Farklı alanlardan; sinema ve televizyona aktarılan eserleri ele alan 'adaptasyon çalışmaları' altında incelenmek istendiğinde; *Keşanlı Ali Destanı*'nın uyarlamalarına çok farklı yönlerden yaklaşılabilir.

Uyarlama çalışmaları en temelde, günümüze kadar uyarlamaları kaynak metne ne kadar sadık kaldıkları yönünden incelemiştir. 'Sadakat' kavramını temel alan yaklaşımlara göre, kaynak metnin az bir değişikliğe uğraması ve böylece kaynak metne sadık kalınması; o uyarlamanın iyi olduğunu göstermektedir. Fakat bu durum; özünde 'değişim' olan uyarlama yapısı ile çelişmektedir. Bu nedenle uyarlamalar; özellikle son yıllarda 'sadakatin ötesinde' okumalar yapılarak ve farklı alanlardan da yardım alarak incelenmektedir.

Keşanlı Ali Destanı'nın uyarlamalarına bakıldığında da tüm bu uyarlamalar sırasında kaynak metnin birçok değişime uğradığı görülmektedir. Bu nedenle de kaynak metin ile uyarlamalar arasında önemli farklılıklar oluşmuştur. Metin yapıları, karakter nicelik ve nitelikleri, hikaye anlatıları gibi temel başlıklar üzerinden incelendiklerinde ortaklaştıkları çok az nokta olduğu ortaya çıkmaktadır. Yani; *Keşanlı Ali Destanı*'nın uyarlamalarında kaynak metne birçok noktadan 'sadık' kalmadığı açıktır.

Fakat *Keşanlı Ali Destanı*'nın sinema ve televizyon uyarlamalarının, özellikle kullandıkları Brechtien tekniklere bakıldığında ve ortaya çıktıkları dönemlerin politik yapıları üzerinden incelendiklerinde çok önemli ortaklıklar

içerdikleri görülmektedir.

Haldun Taner; sanatın hızla politikleştiği 1960'larda yazdığı bu oyunda, politik temellerden doğan ve toplumsal sorunların arka planlarının ve nedenlerinin sanat eserleri üzerinden sorgulanmasını ve değiştirilmesini hedefleyen Brechtien epik anlayışı temel almıştır. Taner; 'değişim' hedefli Brechtien yaklaşımı, eleştirel gerçekçi düzeyde tutmuştur. Fakat yine de seyircinin, izlediği olay ve kişilerle özdeşleşmesini engellemeyi ve içinde buldukları durumu ve toplumsal sorunları sorgulayıp eleştirmesini hedeflemiştir.

İşte politik temellerden doğan Brechtien teknikleri kullanan ve eleştirel gerçekçi bir çizgide duran *Keşanlı Ali Destanı*; uyarlamalarıyla da aynı çizgisini korumuştur. Tüm uyarlamalar, çeşitli Brechtien teknikleri temel almıştır ve bu sayede seyircinin gerek geçmişten gelen, gerekse de güncel olan birçok politik sorunu sorgulamasını ve eleştirmesini amaçlamıştır.

Uyarlamalar; tiyatro oyununun eleştirel gerçekçi politik çizgisini, farklı yıllarda; ama oyunun konu aldığı zamana benzer olan politik dönemlerde sürdürmüştür. Oyun; Demokrat Parti dönemini ve o dönemin güçlü iktidar karakteri olan Adnan Menderes'i temel almaktadır. Uyarlamalar ise oyunla benzer şekilde; Demokrat Parti'nin mirasını üstlenen ve tıpkı Menderes gibi güçlü iktidar karakterlerinin etkin olduğu neo-demokrat dönemlerde seyirci karşısına çıkmıştır. 1964'teki sinema filmi, Adalet Partisi'ne ve onun lideri Süleyman Demirel'e geçiş döneminde; 1988'deki mini-dizi Anavatan Partisi ve lideri Turgut Özal döneminde; 2011'deki televizyon dizisi ise Adalet ve Kalkınma Partisi ile lideri Recep Tayyip Erdoğan döneminde ortaya çıkmıştır. Tüm bu dönemler; Demokrat Parti'nin izinden giden ve Menderes gibi güçlü iktidar karakterleri olan liderlerin isimleriyle anılan dönemlerdir.

Yani; oyunda var olan anlatı ve eleştiriler; sinema ve televizyon uyarlamalarında da benzer politik dönemlerde, benzer politik temelli teknikler kullanılarak ve aynı politik tutum devam ettirilerek gündeme getirilmiştir.

Bu nedenlerle de *Keşanlı Ali Destanı*'nın sinema ve televizyon uyarlamaları, 'sadakatin ötesinde' incelemeler yapılarak, uyarlama çalışmaları altında politik arka planları ile okunabilecek eserlerdir. Böylece bu uyarlamalar;

uyarlamaların sadece metinsel ve teknik yönleriyle okunup değerlendirilmemesi gerektiğini; uyarlamaların farklı alanlar üzerinden de okunabileceğini ve bu okuma ile de çok önemli ortak noktalarının bulunabileceğini kanıtlayan eserler olmuşlardır.

KAYNAKÇA

“Adnan Menderes’in Mersin Gezisi”. *TRT Arşiv*.

www.trtarsiv.com/izle/106305/adnan-menderes-in-mersin-gezisi

Ahmad, Feroz. “Cumhuriyet Türkiye’inde Siyaset ve Siyasi Partiler”. *Türkiye*

Tarihi: Modern Dünyada Türkiye 1839-2010. Ed: Reşat Kasaba. Çev:

Zuhal Bilgin. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2016. 229-274.

Andrew, Dudley. “Adaptation”. *Film Adaptation*. Ed: James Naremore. London:

The Athlone Press, 2000. 28-37.

Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu – Türk Dil Kurumu. *Türkçe Sözlük*.

Haz: Şükrü Haluk Akalın ve diğer. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2011.

Aydın, Suavi ve Taşkın Yüksel. *1960’tan Günümüze Türkiye Tarihi*. İstanbul:

İletişim Yayıncılık, 2016.

Bazin, Andre. “Adaptation, or the Cinema as Digest”. *Film Adaptation*. Çev:

Alain Piette, Bert Cadullo. Ed: James Naremore. London: The Athlone Press, 2000. 19-27.

—. “Karışık Sinemanın Savunulması”. *Sinema Nedir?*. Çev: İbrahim

Şener. İstanbul: Doruk Yayınları, 2011. 63-82.

—. “Tiyatro ve Sinema”. *Sinema Nedir?*. Çev: İbrahim Şener. İstanbul:

Doruk Yayınları, 2011. 83-116.

Belkıs, Özlem. “1960’tan 1970’e Oyun Yazarlığımızın Genel Görünümü”. *Sanat*

Dergisi: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. 2004. 69-81.

Benjamin, Walter. *Brecht’i Anlamak*. Çev: Haluk Barışcan & Güven Işısağ.

İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

—. “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility:

Second Version”. *Selected Writings – Volume 3 – 1935-1938*. Çev:

Edmund Jephcott, Howard Eiland ve diğerleri. Ed: Howard Eiland ve

Michael W. Jennings. Cambridge: Belknap, 2002. 101-133.

- Bildirici, Faruk. "Kendimi konuşarak ifade etmek beni zehirliyor". *Hürriyet Kelebek*, 26 Temmuz 2009, www.hurriyet.com.tr/kelebek/kendimi-konusarak-ifade-etmek-beni-zehirliyor-12148213. Erişim 20 Mayıs 2018.
- Birand, Mehmet Ali ve Can Dünder ve Bülent Çaplı. *Demirkırat – Bir Demokrasinin Doğuşu*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2007.
- Brecht, Bertolt. *Epik Tiyatro*. Çev: Kamuran Şipal. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.
- . *Oyun Sanatı ve Dekor*. Çev: Kamuran Şipal. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.
- . *Tiyatro İçin Küçük Organon*. Çev: Ahmet Cemal. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2005.
- Bulut, Sedef. "27 Mayıs 1960'tan Günümüze Paylaşılmalı Demokrat Parti Mirası", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 19. 2009. 73-89.
- . "Üçüncü Dönem Demokrat Parti İktidarı (1957-1960): Siyasi Baskılar ve Tahkikat Komisyonu". *Gazi Akademik Bakış* 2-4. 2009. 125-145.
- Cahir, Linda Constanzo. *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson: McFarland & Company, 2006.
- Cankaya, Özden. *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: TRT 1927 – 2000*. Ankara: İmge Kitabevi, 2015.
- Cardwell, Sarah. "Literature on the small screen: television adaptations". *The Cambridge Companion to Literature On Screen*. Ed: Deborah Cartmell & Imelda Whelehan. New York: Cambridge University Press, 2007. 181-195.
- Cartmell, Deborah ve Imelda Whelehan. "Adaptations: Theories, Interpretations and New Dilemmas". *Screen Adaptation: Impure Cinema*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. 10-27.

- Corrigan, Timothy. "Defining Adaptation". *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Ed: Thomas Leitch. New York: Oxford University Press, 2017. 23-35
- . "Literature on screen, a history: in the gap". *The Cambridge Companion to Literature On Screen*. Ed: Deborah Cartmell & Imelda Whelehan. New York: Cambridge University Press, 2007. 29-43.
- Cutchins, Dennis. "Bakhtin, Intertextuality, and Adaptation". *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Ed: Thomas Leitch. New York: Oxford University Press, 2017. 71-86.
- Çalışlar, Aziz. *Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü*. İstanbul: Kültür Yayınları, 1978.
- Çamurdan, Esen. *Haldun Taner Seyir Defteri*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 2006.
- Devran, Yusuf. *Siyasal İktidar – TRT İlişkisinin Dünü*. İstanbul: Başlık, 2011.
- Doğan, Abide. "Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi". *Turkish Studies: International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic – Volume 4*. Elazığ: ASOS Eğitim Bilişim Danışmanlık, 2009. 409-422.
- Dovey, Lindiwe. "Politicising Adaptation: Re-historicising South African Literature through Fools". *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Ed: Mireia Aragay. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005. 163-179.
- Eder, Jens. "Transmediality and the Politics of Adaptation: Concepts, Forms, and Strategies". *The Politics of Adaptation: Media Convergence and Ideology*. Ed: Dan Hassler-Forest & Pascal Nicklas. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015. 66-81.
- Eisenstein, Sergei. "Dickens, Griffith, and the Film Today". *Film Form: Essays in Film Theory*. Çev: Jay Leyda. Ed: Jay Leyda. New York: Harcourt, 2014. 195-256.
- Erkal, Genco. Kişisel Söyleşi. 6 Temmuz 2017
- Firidinoğlu, Nilgün. "Keşanlı Ali Destanı". *90. Yaşında Haldun Taner'i Anarken*. Ed: Kerem Karaboğa. Ankara: Bilgi Yayınevi, 2010. 49-55.

- Genette, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Çev: Channa Newman, Claude Doubinsky. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1997.
- Hassler-Forest, Dan ve Pascal Nicklas. "Introduction". *The Politics of Adaptation: Media Convergence and Ideology*. Ed: Dan Hassler-Forest & Pascal Nicklas. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015. 1-4.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2006.
- Hutcheon, Linda ve Siobhan O'Flynn. *A Theory of Adaptation*. Oxon: Routledge, 2013.
- İpşiroğlu, Zehra. "Haldun Taner ve Epik Tiyatro". *90. Yaşında Haldun Taner'i Anarken*. Ed: Kerem Karaboğa. Ankara: Bilgi Yayınevi, 2010. 71-79.
- . *Tiyatroda Devrim*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2000.
- Johnson, David T. "Adaptation and Fidelity". *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Ed: Thomas Leitch. New York: Oxford University Press, 2017. 87-100.
- Kaya Özçelik, Pınar. "Demokrat Parti'nin Demokrasi Söylemi". *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 65-3. 2010. 163-187.
- Kesting, Marianne. *Epik Tiyatro*. Çev: Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2005.
- "Kilometre Taşları – 1968". *TRT*.
www.trt.net.tr/kurumsal/KilometreTaslari.aspx?yil=1968. Erişim 23 Mayıs 2018.
- Leitch, Thomas. "Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?". *A Companion To Literature, Film, and Adaptation*. Ed: Deborah Cartmell. Chichester: Blackwell Publishing, 2012. 87-104.
- . "Adaptation Studies at a Crossroads". *Adaptation - Volume 1*. Oxford University Press, 2008. 63-77.
- . "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory", *Criticism – Volume 45*. Wayne State University Press, 2003. 149-171.

- Mazumdar, Ranjani. "Memory and History in Politics of Adaptation: Revisiting the Partition of India in *Tamas*". *Literature and Film: A Guide to The Theory and Practice of Film Adaptation*. Ed: Robert Stam, Alessandra Raengo. Malden: Blackwell Publishing, 2005. 313-330.
- "Merhum Başbakan Adnan Menderes'in Kırşehir Ziyareti". *YouTube*, Abdullah Çalışkan tarafından yüklendi, 30 Kasım 2011, www.youtube.com/watch?v=9ECsF1vvINQ.
- Mert, Nuray. *Merkez Sağın Kısa Tarihi*. İstanbul: Selis Kitaplar, 2007.
- Naremore, James. "Introduction: Film and the Reign of Adaptation". *Film Adaptation*. Ed: James Naremore. London: The Athlone Press, 2000. 1-16.
- "Nejat İşler'i kızdıran benzerlik! 'Bu benzerliğe uyuz oluyorum'". *medyafaresi*, 5 Ağustos 2009, www.medyafaresi.com/haber/nejat-isleri-kizdiran-benzerlik-bu-benzerlige-uyuz-oluyorum/29042. Erişim 21 Mayıs 2018.
- Nekimken, Albert. *Brecht In Turkey 1955-1977: The Impact of Bertolt Brecht on Society and the Development of Revolutionary Theater in Turkey*. İstanbul: Isis Press, 1998.
- Nutku, Özdemir. *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2007.
- . *Dünya Tiyatro Tarihi II*. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, 1972.
- Onaran, Alim Şerif. *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.
- "Ölene dek sınıfımın yanında yer alacağım...", *Cumhuriyet*, 31 Ocak 2010, www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/116400/Olene_dek_sinifimin_yaninda_yer_alacagim....html. Erişim 21 Mayıs 2018.
- Özön, Nijat. *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.
- Parkan, Mutlu. *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Yazılama, 2015.
- Pekman, Yavuz. *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 2010.
- Scognamillo, Giovanni. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010.

- Stam, Robert. "Brecht'in Varlığı". *Sinema Teorisine Giriş*. Çev: Selda Sağman ve Çiğdem Asatekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014. 156-161.
- . *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- . "Revisionist Adaptation: Transtextuality, Cross-Cultural Dialogism, and Performative Infidelities". *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Ed: Thomas Leitch. New York: Oxford University Press, 2017. 239-250.
- Sururi, Gülriz. Kişisel Söyleşi. 29 Temmuz 2017.
- Şener, Sevdâ. *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970)*. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, 1971.
- Taner, Haldun. *Haldun Taner Bütün Oyunları 4: Günün Adamı / Dışardakiler*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1990.
- . *Haldun Taner Bütün Oyunları 7: Fazilet Eczanesi*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1994.
- . *Keşanlı Ali Destanı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- "Telif Hakkı Kaç Yıl Süreyle Korunur?". *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü*. www.telifhaklari.gov.tr/Telif-Hakki-Kac-Yil-Sureyle-Korunur. Erişim 20 Mayıs 2018.
- "Telif Hakkı Nedir?". *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü*. www.telifhaklari.gov.tr/Telif-Hakki-Nedir. Erişim 20 Mayıs 2018.
- Temeltaş, Gülayşe. "Unutulmaz Keşanlı Ali Destanı Temsili – Haldun Taner'in İzlerinden 1960'lı Yıllar – Keşanlı Ali Destanı'nı Yeniden Sahneleme Denemesi". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 38. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2014. 27-51.
- Willis, Susan. *The BBC Shakespeare Plays: Making The Televised Canon*. London: The University of North Carolina Press, 1991.
- Yula, Özen. Kişisel Söyleşi. 12 Temmuz 2017.

Yüksel, Ayşegül. “Haldun Taner: Batı’nın Tadına Doğu Lezzeti Katmış Bir Oyun Yazarı”. *Haldun Taner Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993. 51-59.

—. *Haldun Taner Tiyatrosu*. İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2013.