

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**KARŞILAŞTIRMALI DRAMATURJİK YORUM İLE TİYATRO
OYUNUNDAN TELEVİZYON DİZİSİNE “KEŞANLI ALİ DESTANI”**

YALÇIN İMZALI

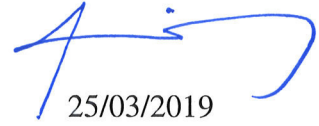
DANIŞMAN
DOÇ. DR. MEHMET YILMAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORDU 2019

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum “Karşılaştırmalı Dramaturjik Yorum ile Tiyatro Oyunundan Televizyon Dizisine “*Keşanlı Ali Destanı*” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.



25/03/2019

YALÇIN İMZALI

14530600021

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı 14530600021 numaralı Yüksek Lisans öğrencisi Yalçın İMZALI, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **Karşılaştırmalı Dramaturjik Yorum ile Tiyatro Oyunundan Televizyon Dizisine “Keşanlı Ali Destanı”** başlıklı tezini 25/03/2019 tarihinde aşağıda imzaları bulunan jüri önünde başarı ile sunmuştur. Bu çalışma Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Adı-Soyadı	Üniversite	İmza
Başkan :	Doç. Dr. Mehmet YILMAZ	Ordu Üniversitesi	
Jüri Üyeleri :	Prof. Dr. Ceyhan KANDEMİR	İstanbul Üniversitesi	
	Doç. Dr. Şermin T. KALAFATOĞLU	Ordu Üniversitesi	

ONAY

22 / 03 / 2019

Prof. Dr. Necip Fazıl DURU

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın hazırlık süreci lisans mezuniyetimin tiyatro alanında olmasından çokça besleniyordu. Yüksek lisans tezimde sinema ve tiyatroyu ortak bir paydada buluşturma düşüncesi en başından beri vardı. Fakat bu iki sanatı bir araya getirme meselesi beni epeyce uğraştırdı. Kimi zamanlar uykularım kaçtı, kimi zaman her şeyi bırakıp kaçmak istedim ama diğer yandan harekete geçemeyişin verdiği rahatsızlık beni bugünlere dek getirdi.

Sancılı süreçler sonrası şimdi durup, dinlenme sırası.

Uzun bir süre konu bulmakta güçlük çekip her defasında heyecanlanıp sonrasında ilerletemediğim başlangıç aşamasındaki tüm çalışmalarımı destekleyen, süreç içerisinde benden yardımını esirgemeyen tez danışmanın sayın Doç. Dr. Mehmet Yılmaz Hocama,

Bana destekleriyle ve olumlu fikirleriyle yardımcı olan Hocam Doç. Dr. Şermin Tağ Kalafatoğlu'na,

Yardımlarıyla, desteğini esirgemeyen sayın Prof. Dr. Ceyhan Kandemir Hocama,

Tezimin biçimsel düzenlemelerinde her daim bilgilerine sığındığım arkadaşım Hammaç Mustafa Aykutlu'ya ve Öğr. Gör. Mehmet Emre Sertkaya Hocama,

Ve beni her şekilde destekleyen aileme, özellikle de bu konudaki hassasiyeti ve ben daraldıkça beni rahatlatan babam Ali İmzalı'ya,

Uykusuz gecelerimi, sancılarımı çeken, olumsuzluğa her düştüğümde bana yardımcı olan, beni yüreklendiren, şefkati yüksek arkadaşım Gülşah Ortan'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ	i
JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI.....	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT.....	vii
RESİMLER LİSTESİ	viii
TABLolar LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR.....	x
1. GİRİŞ.....	1
1. 1. Sorun.....	2
1. 2. Amaç.....	3
1. 3. Önem.....	3
1. 4. Sayılıtlar.....	3
1. 5. Sınırlılıklar	4
1. 6. Yöntem.....	4
2. TİYATRODA DRAMATURGİ	6
2. 1. Klasik Dramaturgi Kavramının Çıkışı	6
2. 2. Sanatların Temeli: Poetika.....	7
2. 2. 1. Tragedya ve Tragedyanın Öğeleri.....	8
2. 2. 2. Tragedyanın Görevi	11
2. 2. 3. Aristotelesci Tiyatronun Yansımaları	12
2. 3. Modern Dramaturgi: Lessing	13
2. 3. 1. Hamburg Dramaturgisi	13
2. 4. Bertolt Brecht'in Epik Tiyatrosu	15
2. 4. 1. Özdeşleşmeye Karşı.....	19
2. 4. 2. Özdeşleştirme Yerine Yabancılaştırma.....	20
2. 4. 3. Gestus.....	22
2. 4. 4. Epik Tiyatroda Oyunculuk.....	23
2. 4. 5. Tarihselleştirme.....	24
2. 4. 6. Tasarım, Teknik, Makyaj, Dil ve Müzik.....	25
3. TÜRKİYE'DE TELEVİZYON VE DİZİ YAPIMLARI.....	30
3. 1. 1970'li Yıllarda Televizyon Yayıncılığı ve Dizi Anlayışı.....	30
3. 2. TRT'nin Kurulması ve Yayın Politikası	31

3. 3. Türkiye’de Televizyon ve Dizi Kavramı	36
3. 4. Türkiye’de Sektör Olarak TV Dizisi ve Gelişimi	38
3. 5. Edebi Eserlerin Diziye Uyarlanması.....	41
4. KARŞILAŞTIRMALI DRAMATURJİK YORUM İLE KEŞANLI ALİ DESTANI ..	50
4. 1. Konu ve Tema.....	51
4. 1. 1. Oyunun Temel Konu Düzlemi.....	51
4. 1. 2. Oyunun Teması.....	51
4. 2. Oyunun Dönemsel ve Toplumsal Düzlemi.....	51
4. 3. Epik Tiyatro Anlayışının Haldun Taner ve “Keşanlı Ali Destanı” na Etkisi.....	56
4. 4. Brecht İle Taner’in Epik Tiyatrosunun Karşılaştırılması.....	60
4. 5. Keşanlı Ali Destanı Yapımları Üzerine	61
4. 6. Uyarlama Olarak Keşanlı Ali Destanı	62
4. 7. Perde ve Dizi Bölümü İlişkisi	63
4. 8. Olay Örgüsü Bakımından Formatların Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi	65
4. 9. Olaylar Dizisi	71
4. 10. Dizi Olay Akışı	74
4. 11. Oyunun Dramaturjik Yorumu.....	86
4. 11. 1. Dramaturjik Öğeler	96
4. 12. Dizi Dramaturjisi Yorumu	102
5. KEŞANLI ALİ DESTANI OYUNUNUN YAPISAL YORUMU	142
5. 1. Ana Düşünce.....	144
5. 2. Özet.....	144
5. 3. Oyunun Bölümleri ve Yapısı	144
5. 4. Oyun Kişileri.....	146
5. 5. Dizi Karakterleri	155
5. 6. Oyunda Zaman, Mekân ve Sınıfsal Farklılıklar.....	160
5. 7. Keşanlı Ali Destanı Televizyon Dizisinde Karşıt Çevreler	162
5. 8. Oyundaki Epik Göstergeler ve Alınlıklar	163
5. 9. Oyundaki Geleneksel Öğeler	167
SONUÇ.....	169
EKLER.....	173
KAYNAKÇA.....	176

ÖZET**KARŞILAŞTIRMALI DRAMATURJİK YORUM İLE TİYATRO
OYUNUNDAN TELEVİZYON DİZİSİNE “KEŞANLI ALİ DESTANI”****İmzalı, Yalçın****Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı,
Tez Danışmanı: Doç. Dr. Mehmet Yılmaz
Ordu 2019**

Temellerini tiyatrodan alan dramaturji kavramı bugün modern sahnelemeler, dizi ve sinema gibi görsel sanatları içinde barındıran birçok alanda kullanılmaktadır. Dramaturjinin önemi her ne kadar bilinmese de yapılan çalışmalar, üzerine yazılan kaynaklarla giderek aranan ve yapılması zorunlu bir çalışma haline gelmiştir.

Bugün birçok yönetmen dramaturglarla çalışmakta, masa başı çalışmalarında dramaturjik metin yorumunu öne çıkararak farklı okumalar yapabilmektedir. Edebi metinleri günümüz üzerinden okumak ve bugün bu metinler okunsa nasıl anlamlar çıkar derdi artık dramaturjinin vazgeçilmezi haline gelmiş ve yeniyi, tüketim ortamında farklıyı arayanların, çıkış noktası dramaturjik yorumla, okumayla olmuştur.

Bu çalışmada da oyun yazarı olan Haldun Taner'in epik tiyatro akımından etkilenecek yazdığı *Keşanlı Ali Destanı* oyunu 2011 yılında yirmi bölüm olarak çekilmiş, yönetmenliğini Çağan Irmak'ın senaristliğini Özen Yula ve Özlem Havuzlu'nun yaptığı Kanal D yapımı olan *Keşanlı Ali Destanı* televizyon dizisi, yapısal ve görsel olarak dizi dramaturjisi kapsamında incelenmiştir.

Tezin ilk kısmında tiyatro ve sinema sanatlarının dramaturji ile olan ortak noktaları incelenmiş, dramaturji kavramının çıkışı, günümüze kadar kullanımını araştırılmış daha sonra Haldun Taner'in de etkilendiği Bertolt Brecht'in epik diyalektik dramaturji kuramından bahsedilerek oyun ve televizyon dizisi üzerinden karşılaştırmalarına bakılmıştır.

İkinci kısımda ise dramaturji meselesi karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. *Keşanlı Ali Destanı* oyununun ekrana yansımış hali olan dizi uyarlaması, kuramsal dramaturjik yorumlamayla ve epik diyalektik dramaturji kuramıyla yapılmıştır. Böylece iki farklı görsel sanatın ortak ve farklılıkları dramaturji yorumuyla verilmiş ve tezin son kısmında sonuçlanarak yargı ve öneriler saptanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Dizi dramaturjisi, Haldun Taner, epik.

ABSTRACT**FROM PLAY TO TV SERIES: “KEŞANLI ALİ DESTANI” WITH A
COMPARATIVE DRAMATURGICAL COMMENTARY****İmzalı, Yalçın****Department of Cinema and Television****Thesis Advisor: Assoc. Prof. Dr. Mehmet Yılmaz****Ordu 2019**

Concept of dramaturgy which takes its base from theatre is now used in many fields that contains within itself, visual arts such as modern staging, series and cinema. Although the importance of dramaturgy remains unknown, it has become an increasingly compulsory and demanded field with all its studies and written sources.

Today many directors are already working with dramaturgs which enables them to perform better readings by highlighting dramaturgic text interpretations in their studies. Reading literary texts from modern point of view and issues regarding which meanings would these texts omit have become essential to dramaturgy. Dramaturgic studies and interpretations have become the starting point of people who are searching for the new and the different in consumption setting.

The play named “*Keşanlı Ali Destanı*” which has been written by Haldun Taner -who was inspired by epic theater style- became a twenty episodes long television series in 2011 for TV channel Kanal D, by the Director Çağan Irmak and scriptwriters Özen Yula and Özlem Havuzlu. This series has been structurally and visually examined in the extent of series dramaturgy and is the subject of this study.

In the first part of the thesis, the common points of theatre and cinema arts with dramaturgy is examined, the emergency of the term dramaturgy and its usage till today have been studied. Later in the thesis; Bertolt Brecht’s (who inspired Haldun Taner) hypothesis of epic dialectic dramaturgy is mentioned and compared through plays and series.

In the second part of the thesis, the matter of dramaturgy is examined through comparison. TV adaptation of the said play “*Keşanlı Ali Destanı*” is examined by hypothetical dramaturgic interpretation and epic dialectic dramaturgy hypothesis. Thus, two different visual arts and their differences are given by dramaturgic interpretation and concluded within the last part of the thesis while determining the judgements and suggestions.

Key Words: Series dramaturgy, Haldun Taner, epic.

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 Keşanlı Ali Destanı, Jenerik, 2011	104
Resim 2 Keşanlı Ali Destanı, 3.Bölüm, 2011	114
Resim 3 Keşanlı Ali Destanı, 6. Bölüm, 2011	120
Resim 4 Keşanlı Ali Destanı, 20. Bölüm, 2011.....	139



TABLolar LİSTESİ

Tablo	Sayfa
Tablo 1 Epik Tiyatro ile Dramatik Tiyatro	18
Tablo 2 Dramatik Müzik ile Epik Müzik Arasındaki Ayrımlar	27
Tablo 3 TRT de Yayınlanan Tiyatro Oyunlarından Uyarlanan Diziler	43
Tablo 4 Keşanlı Ali Destanı Oyununun Yapısal Yorumu.....	142
Tablo 5 <i>Keşanlı Ali Destanı</i> Oyununda Karşıt Çevreler	161
Tablo 6 Özgeçmiş	183



KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
ABD.	: Ana bilim dalı
Akt.	: Aktaran
AÜ.	: Ankara Üniversitesi
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
DP	: Demokrat Parti
DTCF	: Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi
Fr.	: Fransızca
Far.	: Farsça
Haz.	: Hazırlayan
İsp.	: İspanyolca
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
PAL	: Phase Alternating Line
Parag.	: Paragraf
s.	: Sayfa
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
T.	: Tablo
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TV	: Televizyon
Yay. Haz.	: Yayına Hazırlayan

1. GİRİŞ

Karşılaştırmalı Dramaturjik Yorum ile Tiyatro Oyunundan Televizyon Dizisine “*Keşanlı Ali Destanı*” adlı çalışmayla tiyatro metninden, diziye uyarlanmış bir eserin dramaturjik olarak yorumlanması üzerinden televizyon ve tiyatro alanındaki ortaklıklar ve benzerlikler saptanmaya çalışılmıştır. Yine çalışma kapsamında dramaturjik bir yorumun senaryoya, kurguya, rejiiye ne yönde etki ettiğine, metnin orijinal haliyle kurgusu arasında ne gibi farkların ortaya çıktığına bakılarak hipotezi oluşturan sorun başlığında bunlar tartışılmıştır. Bunlara yardımcı olan amaç kısmında ise araştırmacının genel amacı ve bu amaçlara ulaşma yolları sıralanmıştır. Önem başlığında çalışmanın sonunda araştırmanın ulaşacağı ya da ulaşmayı umduğu tezin yararları verilmiştir. Sayıtlılar başlığında herhangi bir araştırmaya gerek duyulmadan doğru kabul edilen bazı yargılar belirtilmiştir. Çalışma kapsamında araştırma alanı, kaynaklar veya engeller sınırlılıklar başlığında açıklanmaya çalışılmıştır. Yöntem başlığında ise araştırma sürecinde bilgilerin elde edilmesi, değerlendirme süreçleri ve bunların nasıl bir yol izlenerek gerçekleştirildiğiyle ilgili bilgiler verilerek çalışma sonlandırılmıştır.

Beş kısımda ele alınan çalışmanın ilk kısmında tezin seçilme nedenleri, problemlerin tanımlanması ve araştırma yöntemleri açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci kısımda kökenlerini tiyatrodan alan dramaturji kavramı, ortaya çıkışı ve daha sonra epik tiyatro akımıyla ilgili araştırmalara yer verilmiştir. Üçüncü kısımda Türkiye’de televizyonla birlikte ortaya çıkan dizi kavramı ve televizyon dizilerinde uyarlama yapımlar incelenmiştir. Dördüncü kısımda, ele alınan çalışmanın tiyatro oyunu ve televizyon dizisiyle ilişkileri, dramaturjik yorum ilkesiyle karşılaştırmalı olarak ayrıntılı bir biçimde yapılmıştır. Beşinci kısımda ise ilgili çalışmanın yapısal incelemesi yapılarak dramaturjik yorum desteklenmeye çalışılmıştır.

1. 1. Sorun

Sinema ve tiyatro sanatları teknik bakımdan birbirlerinden farklıdırlar. Fakat süreç içerisinde her iki sanat da birbirlerinden etkilenmiş, dolaylı olarak belli ortaklıklardan yararlanmışlardır.

Bu ortaklıktan yararlanarak bugünlerde gerekliliğine daha da ihtiyaç duyulan “dramaturji” meselesini ele almayı ve kavramın çıkış noktasının izlerini - Antik Yunan sahnelemelerini izleyen ve görüşlerini bir teori haline getiren Aristoteles’e kadar indirgeyerek, daha sonra Lessing’in yazdığı (Hamburgische Dramaturgie) *Hamburg Dramaturjisi* adlı eserle modern dramaturjinin kavramsal olarak temellerinin oluşturulduğu bir süreçte ilerleterek günümüz yapımlarında bu kuramların işlerliği, nelerin değişmeden günümüze kadar geldiğinin takibi gerçekleştirilecektir. Bu takip gerçekleştirilirken alanyazın taramasında bir tiyatro metninden TV dizisine uyarlanan yapımlar araştırılmış ve dramaturjik bir yaklaşım yönteminden yararlanılmış çalışmalara rastlanılmamış olması da sorunun araştırılmasına zemin hazırlamıştır. Dramaturjinin genel bir çalışmayı kapsıyor oluşu ve herkesçe kabul gören net bir tanımının yapılmasının güçlüğü, alanyazında örneklerin kısıtlılığı, çeşitli güçlüklerin yaşanmasına dolayısıyla uygulamalı dramaturgi çalışmalarında sınırlayıcı bir etkiye yol açmaktadır.

Tezin ana problemlerini birkaç madde oluşturmaktadır:

- 1) Bir tiyatro metni olan eserin, bir televizyon dizisine uyarlanmasında ne gibi sorunlar ortaya çıkar?
- 2) Kendi imkânları dâhilinde tiyatrodaki sahnelerde oyun en fazla üç saat sürerken bir diziye uyarlandığında çerçevesi belli olan bir metin kaç bölüm ilerletilebilir?
- 3) Senaryonun ya da senaristlerin metne müdahalesi nasıldır?
- 4) Tiyatronun imkânları düşünülerek yazılan bir oyunun kurmaca bir dünya olan dizi sektöründe atmosferi nasıl kurulmuş olabilir?
- 5) Epik bir eserin diziye uyarlanmasında hangi epik unsurlarla karşılaşmaktadır ya da bu durum tamamen göz ardı edilmiş midir?

1. 2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, sinema ve tiyatro sanatlarının ortak yapımı olan *Keşanlı Ali Destanı* dizisinin dramaturjik olarak incelenmesi üzerinedir. Bu kapsamda televizyon dizisi olanaklarıyla, tiyatro metni olan Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* oyununun, Çağan Irmak yönetmenliğinde Kanal D yapımı olan yirmi bölümlük dizisi ele alınmış ve dizi dramaturjisi kapsamında, incelenerek, dramaturji kavramıyla bir yapı oluşturulması amaçlanmıştır.

Bu yapı oluşturulurken de aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

- 1) Epik bir tiyatro oyunu bir dizi haline nasıl getirilmiştir?
- 2) *Keşanlı Ali Destanı* oyunu ile *Keşanlı Ali Destanı* televizyon dizisindeki yapısal, yazınsal sorunlar ve farklar nelerdir?
- 3) Dizi dramaturjisi denilen kavramın gerçekliğe yansımaları ne şekilde olmaktadır?
- 4) Kurulan atmosfer, karakterler, metne bağlılık gösteriyor mu ya da metinden ne kadar sapmış durumdadır?

1. 3. Önem

Bu araştırma, Türkiye'de örneklerine sık rastlanmayan tiyatro dramaturjisinin, dizi ve sinema sektöründe de uygulandığında birbirleriyle ilişkili olduklarını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Bu bağlamda dizi eleştirileri dramaturjik yorumla desteklenerek daha da sağlam çalışmaların yapılması için zemin hazırlanabilir. Edebi metinlerin, senaryo metnine uyarlanma biçimlerinde dramaturjik okuma ve çalışmanın ilgili esere olumlu etkisinin olacağı ve bu alanda yapılacak çalışmalara farklı bir bakış açısı kazandırması bakımından önem teşkil edeceğini düşünmekteyim.

1. 4. Sayıtlar

Araştırmada aşağıdaki görüşlerin doğruluğu baştan kabul edilmiştir.

- 1) Dramatik tiyatrodan canlandırmanın etkisiyle seyirci oyunun içine katılır ve oyunla özdeşleşir. Epik tiyatrodan ise seyirci eleştirici bir gözlemci olarak düşünülür ve oyunun dokusundaki eylemi yargılar.
- 2) Dramaturgi çalışmaları öznel ve yöntemler araştırmacıdan araştırmacıya farklılık göstermektedir.
- 3) Televizyon dizileri hedef aldıkları edebi metinlerden farklı şekillerde de yorumlanabilmektedir.

1. 5. Sınırlılıklar

Araştırma aşağıda belirtilen sınırlılıklar çerçevesinde şekillenmiştir.

- 1) Tiyatro dramaturjisindeki dramatik ve epik anlatı türlerinin dizi filmlere ne derece yansıtıldığı ele alınmıştır.
- 2) Yazarların yaşadıkları süreçlerle olan bağlantısı kendi dönemsel özellikleri verilerek araştırılmıştır.
- 3) Çalışma 2011 Kanal D yapımı olan *Keşanlı Ali Destanı* dizisini dramaturjik bağlamda ele almıştır.
- 4) Bu bağlamda, hem dizinin senaryosu incelenmiştir hem de oyunun orijinal hali değerlendirilmiş tiyatro ve dizi dramaturjisinin çözümlenmesine gidilerek çalışma sınırlandırılmıştır.

1. 6. Yöntem

Araştırma, tarama modelleri üzerinden genel tarama modellerinden “ilişkisel tarama modeli” içerisinde “karşılaştırma” çözümlenmesiyle yürütülmüştür. “Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinden yapılan tarama düzenlemeleridir” (Karasar, 2012, s. 79). İlişkisel tarama modeli ise, “iki ve daha çok sayıdaki değişken arasında birlikte değişim varlığını ve/veya derecesini belirlemeyi amaçlayan araştırma modelleridir” (Karasar, 2012, s. 81).

Konuyla ilgili geriye dönük yazılı belge araştırması yapılmış ve görüntü (film dizi) kayıtları izlenmiştir.

Toplanan veriler hem olgusal hem de yargısal türdendir. Veri kaynakları kitap, dergi, makale ve dizi belgeleri olup, belgesel tarama yapılmıştır. “Belgesel tarama, var olan kayıt ve belgelerin incelenerek veri toplanmasıdır” (Karasar, 2012, s. 183).

Araştırmada veriler iki aşamalı olarak toplanmıştır. Birinci aşamada veriler alanyazın (literatür) taramasıyla, ikinci aşamada ise görüntü (dizi film) kayıtlarının izlenmesiyle elde edilmiştir.

Çalışma kapsamında tiyatro metni ve yirmi bölümden oluşan *Keşanlı Ali Destanı* televizyon dizisi ele alınarak ilişkisel çözümlene türlerinden karşılaştırma yolu ile elde edilen ilişkiler kapsamında değerlendirilmiştir.



2. TİYATRODA DRAMATURGİ

2. 1. Klasik Dramaturgi Kavramının Çıkışı

Dramaturjik karşılaştırma sorunsalıyla yola çıkılırken meselenin kavramsal alt yapısının ortaya çıkışı, ne olduğuna dair izleklerin temeli, Antik Yunan'a kadar dayanmaktadır. Dolayısıyla bir o kadar köklü bir kavramın tam olarak ne olduğu, nasıl uygulandığına dair soru işaretleri hala devam etmektedir. Dramaturgi çok genel bir kavramı kapsamakla beraber, belli bir şablona oturtulacak bir düzlemde değildir. Bugün daha çok, bir üst okuma biçimi gibi kullanılan veyahut bir dış göz vazifesi yüklenen kavram, birçok alanda kullanılmaktadır. Fakat dramaturjik çalışma yapılırken kesin ve net verilerle hareket edilememektedir. Dramaturjik çalışma bir yaklaşım biçimidir. İlintili olarak birbirleriyle bağlantısı olan birçok parametreyi bünyesinde barındırır. Tezin ana sorunsallarından biri olan dramaturji meselesinin kökenlerini araştırmak bu bakımından yararlı olacaktır.

Dramaturgi, “bir dram oluşturmak” demek olan Eski Yunanca'da “Dramaturgia” sözcüğünden türemiştir. İlk sadece yazılı metin ve dramatik yazım kurallarıyla ilgilenen dramaturgi, bugün sahneleme anlayışındaki yenilikler, yönetmenin tiyatrodaki etkisi, gelişen teknoloji ve yazılı metinlerin sahneleme metinlerine dönüştürülmesiyle çağdaş tiyatronun vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir (Çamurdan, 1996, s. 58).

Tarihte, tiyatro ve dramaturji üzerine ilk çalışmaların örneklerine Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde rastlarız. *Poetika*, düşünce tarihinin tanıdığı sanat olayını araştıran ve bunları bir bütün içinde sunan ilk eser olma özelliğinden dolayı önemlidir. *Poetika*'da, Aristoteles genel olarak şiir sanatına ilişkin kuramlara yer vermiştir. Eserde birçok sanat birbiriyle karşılaştırılmış bunlar içinde özellikle tragedya sanatı ve bu sanatın destanla olan farklılıkları kıyaslanmıştır. Dolayısıyla *Poetika* tiyatro sanatına ilişkin yazılan en önemli eserlerden biridir. Aristoteles'in *Poetika*'da bahsettiği tragedya sanatına ilişkin görüşlerinin ve estetik kuramının temelinde, onun Antik Yunan yazarlarının (Sophokles, Euripides, Aiskhylos) oyunlarını izleyip, çağının oyunlarını yorumlaması önemli bir faktördür. Bugün bu noktadan bakarak onun getirdiği kuramları okumak ve anlamak, Antik Yunan oyun kişilerini ve dönemin

tiyatrosunun özelliklerini bilmek bakımından yararlı olacaktır (Şener, 2008, s. 24-25).

2. 2. Sanatların Temeli: Poetika

Aristoteles *Poetika* adlı eserinde şiir sanatını ve şiir sanatının ne olduğu konusunu ele alır. Ona göre “epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir (mimesis)” (Aristoteles, 2009, s. 11).

Aristoteles, komedy ve tragedyayı da genel olarak şiir sanatının bir türü olarak değerlendirir. Adı geçen sanatları “taklit etmede kullanılan araç bakımından”, “taklit edilen nesnelere bakımından”, “taklit tarzı bakımından” birbirlerinden ayırır. Dithrambos ve Nomen şiiri taklit araçlarını tamamen kullanırken, komedy ve tragedya ise onları bazı bölümlerde kullanırlar (2009, 11-13).

Aristoteles taklit meselesini tanımlarken komedyanın ortalamadan daha kötü karakterleri, tragedyanın ise ortalamadan daha iyi olan karakterleri taklit ettiğini belirtir. Taklit edenler yani sanatçılar iyi ya da kötüdürler. Taklit tarzı bakımından ise aynı nesnelere farklı biçimlerde hikâye etme yoluyla yapılır (2009, 13-14).

“Tragedya ve komedy da ritmi, melodiyi ve mısra ölçüsünü belirli bölümlerinde kullanır, taklit ettiği kişileri hareket ve eylem halinde gösterir” (Şener, 2008, s. 26).

Aristoteles, dramatik sanatı bir “techne yani sanatı”, öğrenilebilir bir insani beceri olarak tanımlamıştır. O, tragedyayı önem sırasına göre listelediği ve açıkladığı altı kurucu unsurdan oluşmuş olarak görmüştür; performans tecrübesi: hareket (ya da konu) karakter, düşünce, dil (ya da sözcüksel tercihler) ritim (sesler ve müzik dâhil olmak üzere) ve görünüş (görsel elementler). Ona göre en mükemmel oyunlar, yazarının yalnızca bir olayı derinlemesine incelemesine izin veren tek bir olay örgüsüne sahip olanlardı. O, trajik dramın üstünlüğünün (komedi ve epik biçimlerin aksine) hem acımayı (korkunç bir olayda birilerinin hak ettiğinden fazla acı çektiğini görmek üzerine oluşan duygusal tepki) hem de korkuyu (tehlikede olan kişinin bir şekilde kendisi olabileceğini fark etmek üzerine oluşan duygusal tepki) üretmesi nedeniyle, hem sosyal hem de psikolojik boyutlarda olduğunu yazmıştır. Acıma ve korku yeteri kadar yüksek bir perdede işlenirse, gözlemci katharsis yaşamayı başaracaktır. (Edebi karşılığı, arınma.) Katharsis, insanoğlunun hissedebileceği en derin hislerden biri olarak görülen bilinci aşan duygusal bir tecrübe olmakla birlikte zihin ve ruhun arınmasıdır. Ancak Aristoteles'in en etkin katkısı “dramatik bir eserin yapısının izleyicinin verdiği

tepkilerin kaynağının ta kendisi olduğu” gözleminde yatar. "Korku ve acı olağandışı yollarla harekete geçirilebilir ancak eserin içsel yapısının bir sonucu da olabilir ki bu daha iyi bir yöntemdir ve daha üstün nitelikli bir şaire işaret eder.” Olay örgüsü öyle bir oluşturulmalıdır ki hikâyeyi duyan kişi, gözlerinin yardımına bile ihtiyaç duymadan, korkuyla titremeli ve meydana gelen olaylara karşı acıma hissiyle eriyip gitmelidir (Chemers, 2010, s. 19).

Aristoteles kendisinden sonra ki tiyatro kuramcılarını etkilemiş ve bugün en temele indiğimizde tüm çağların eleştirmenleri *Poetika* adlı eseri inceleyerek, yorumlayarak, üzerine düşünerek bu kuramları kabul etmişlerdir. İlerleyen yıllarda Aristoteles’in kuramlarına farklı yorumlar da getirilmiştir (Şener, 2008, s. 24-25). Tezin ilerleyen kısmında değinilecek olan “epik tiyatro kuramı” onun bu kuramına açıkça karşı çıkan ilk akımdır.

2. 2. 1. Tragedya ve Tragedyanın Öğeleri

Poetika adlı eserinde şiir sanatına ağırlık veren Aristoteles için tragedya da bir o kadar önemlidir. Tragedyanın da kendi içinde bölümleri, araçları vardır. Bir eylemin taklidi olan tragedya Aristoteles (2009);

Tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mythos] değildir. “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis) (s. 22) tanımlar.

Daha sonra bu tanıma göre gerekliliklerden bahseder. Tragedya, eylem içindeki kişilerce oynanıyorsa ilk planda göze çarpacak olan şey dekorasyondur. Bu da tragedyanın öğelerinden biridir. Müzik ve dil ise taklidin kendisiyle yapılan araçlardır. Dilden kasıt ölçülü (vezinli) bir dil, müzik ise herkesin bu sözcükten anladığıdır. Tragedya bir taklit ise ve eylem halindeki kişiler tarafından temsil ediliyorsa, “düşünce ve karakter” trajik olayın önemli iki etmeni olarak ön plana çıkar. Kişiler bu etmenlerden ötürü mutluluğa ulaşır veya ulaşamazlar (Aristoteles, 2009, s. 22-23).

Bunlardan yola çıkarak Aristoteles tragedya altı öğeye ayırır:

1. Öykü (mythos): Aristoteles öyküyü oluşturan olaylar dizisine, *Poetika*’da büyük bir bölüm ayırmıştır. Ona göre, öykü belli bir uzunlukta, birlik ve bütünlük yönünden tutarlı, zaman olarak ise belli bir zaman aralığında olmalıdır. Tüm bunların sonucunda öykü neden sonuç ilişkisine bağlı olarak

ilerletilmelidir. “Tragedya’nın en önemli kaburgası yani temeli, aynı şekilde ruhu öyküdür (mythos)” (Aristoteles, 2009, s. 25) diyerek öykünün işlevsel olarak nedenli önemli olduğunu vurgular.

Poetika’da olaylar dizisi ikiye ayrılmıştır. Birincisi, yalın öyküdür. Burada, olaylar ve durumlar veya bu durumların değişimi oyun kişisi tarafından bilinmez. İkincisi ise karmaşık öyküdür. Olayların gidişatının mutluluktan yıkıma veyahut tersine döndüğü noktaya “baht dönüşü (Peripeteie)”, oyun başkışisinin bu dönüşü fark etmesine “tanıma (Anagnorisis)” yani “bilgisizlikten bilgiye geçiş” denir. Anagnorisis’inde çeşitleri vardır. Bunlar; doğumda insan vücudunda bulunan izler, yaralar, nesne eşya gibi şeylere bakarak, rastlantısal olarak, anımsayarak tanıma ve düşünerek bulma gibi şeylerdir. Bu olaylar dizisi içinde “acı veren hareket, yıkıcı, ıstırap verici bir hareket” olarak tanımlanan “acı, acı çekme (Pathos)” ögesi vardır (Şener, 2008, s. 35-36).

Tragedyada yıkıma götüren sebepler vardır. Bu sebepler oyunun trajik etkisini arttırmada basamak işlevi görürler. Bunlar oyun kişileri tarafından bilinçli yapıldığı gibi tamamen istemsizce de gelişebilir. Sonunda gelişen yıkımın bilinçlenme aşamasına dönüşmesi ise trajik etkiyi arttırmada basamak işlevi görür.

Öykünün gelişimini ise Aristoteles düğüm ve çözüm olarak iki kısma ayırır. Olayların tragedyanın baht dönüşümüne kadar geliştiği nokta düğüm bölümünü oluştururken, baht dönüşü sonrası tüm olaylar çözümü oluşturur. (Şener, 2008, s. 36).

2. Karakter: Karakter tragedyanın olmazsa olmazıdır. Öykü, dekor, müzik vs karakter olmadan anlamsızdır. Karakter olayların gidişatına yön veren, sonucu etkileyendir.

“Tragedya, bir eylemin taklididir. Bu eylem, karakter ve düşünce bakımından belli bir özellikte olması gereken eylem halindeki kişilerce temsil edildiğine göre, -çünkü bu iki etkenle eylemler belli bir özellik kazanırlar-, o halde karakter ve düşünce, trajik eylemin iki etkeni olarak ortaya çıkar; kişiler, eylemlerinde bu iki etkene uyarak ereklerine [mutluluğa] ulaşırlar ya da ulaşamazlar” (Aristoteles, 2009, s. 23).

Ethos sözcüğü eski Yunanca’da karakter anlamına gelmektedir. Dolayısıyla ethos sözcüğü oyun kişisinin karakterini belirler. Ethos, bir oyun

kişisinin özelliklerini, karakterini, yönelimlerini, hislerini ve ahlaki olarak amacını kapsar (Şener, 2008, s. 37).

Ünal ise karaktere ilişkin; “Öyküden sonra gelen en önemli unsur karakterdir. Akıl yürütmeye açıklanamayan tercihlerin sebebidir. Düşünce ve akıl yürütmeye açıklanamayan eylemlerin icra edilmesindeki etken, olaylar karşısında geliştirilen tavırlardır.” yorumunda bulunmaktadır (2007, s. 320).

Aristoteles karakterleri de dört özellik içerisinde vermiştir. Bir karakterde bulunması gerekenler; iyilik, uygunluk, benzeyiş, tutarlılık gibi özelliklerdir.

3. Düşünce: Aristoteles tragedyanın öğeleri olan düşünceden *Poetika*'da VI. ve XIX. bölümlerde bahseder.

Düşünceler deyince, koşulların emrettiği ve koşullara uygun olan şeyleri söyleme ile tartışma yetisini anlıyorum; başka zaman bu, politik ve retorik'in ödevini oluşturur. Zira eski ozanlar, kişilerini devlet adamları gibi konuştururlardı, şimdiki ozanlar ise söylevci gibi konuşturuyorlar (Aristoteles, 2009, s. 26).

Şener ise bu durumu; “tez” ve “tema” ögesi olarak yorumlar. Oyunda önerilen görüş, konu, öneri veya sav oyunun düşünsel yapısını oluşturur” diyerek klasik anlamda oyun incelemeye ilişkin nüvelerin oluşumunu açıklar (Şener, 2008, s. 39).

4. Dil: Taklidin araçları bakımından dilsel anlatımda“(…) sözcükler aracılığıyla bir şeyi anlatmaktan” (Aristoteles, 2009, s. 26) bahseder. Konuşma biçimlerinin araştırılmasından (cümle şekilleri, kipler) ve konuşma sanatının gereklilikleri üzerinde durur (2009, s. 55).

5. Dekorasyon: Tragedyanın bu ögesini Aristoteles etki bakımından önemli bulur. Fakat kuramsal araştırmaya da elverişsiz olduğunu, şiir sanatıyla iç bağlantılı olmadığını vurgular. Bu öğeyle, sahne temsili yapılmadan, oyuncular oynamadan da tragedyanın yarattığı etkiye ulaşılabilir (Aristoteles, 2009: 26) diyerek aslında “dekorasyon” ögesini atmosfer yaratması bakımından etkili bulunduğunu belirtir.

“Tragedya denen bu taklit, eylem halindeki kişilerce oynandığına göre, zorunlu olarak ilk planda göz önünde bulundurulması gereken şey,

decoration'dur; nitekim decoration, tragedyanın bir ögesidir" (Aristoteles, 2009, s. 29).

XIV. bölümde ise korku ve acıma duygularının sahne dekorasyonu aracılığıyla uyandırılabilceğini ancak etki bakımından çok da değerli görülemeyeceğini belirtir. Etki bakımından daha iyi olanın ise, olayların örgüsünden doğarak gelişen yapıda olmasını uygun bulur (Aristoteles, 2009, s. 39-40). Decoration tragedyada "çok canlı bir hoşlanma duygusu yaratır" (2009, s. 85).

6. Müzik: Aristoteles'e göre, tragedya sanatını zenginleştiren araçlar arasında dilden sonra en önemlisi müziktir. (Aristoteles, 2009, s. 26) Decoration ve müzik üzerine eserinde çok fazla şey söylememiştir. XXVI. bölümde;

Tragedya eposa üstündür, çünkü tragedya, epik şiirin sahip olduğu her şeyi sahiptir; çünkü o da aynı ölçüyü (vezin) kullanabilir. Bundan başka da müzik ile dekorasyondan da önemli derecede pay alır, bu müzik ve dekorasyonla da çok canlı bir hoşlanma duygusu yaratır. Tragedya bu etkiyi hem metniyle, hem de eserin sahnede oynanmasıyla elde eder (Aristoteles, 2009, s. 85) diyerek tragedyanın müzikle olan ilişkisini özetlemiştir.

Dil ve müzik "taklit araçlarını", decoration "taklit tarzını", "öykü-karakter-düşünceler" ise taklit nesnelere oluşturur (Aristoteles, 2009, s. 23).

2. 2. 2. Tragedyanın Görevi

Tragedya halkı eğlendirirken eğitmeyi amaçlamıştır. Bu durumu Çamurdan, "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis)" (Çamurdan, 1996, s. 60) diyerek özetler.

Sanatçının ahlak değerlerine uygunluk meselesini ise Şener; "Sanatçı, eserinin biçimsel düzeninden, inandırıcılığından, gerçeklere benzerliğinden, evrensel olana ışık tutmasından ve istenilen etkiyi bırakmasından sorumludur. Fakat toplumun ahlak değerlerine karşı sorumsuz da kalmamalıdır." (2008, s. 43) diyerek Aristoteles sanatçıyı da bir görev bilincinin içine sokmaktadır.

"Tragedya'nın, gerçeğe benzerlik, sağduyuya uygunluk, inandırıcılık, tutarlılık gözetmesi, gerçeği tipik yanı ile yansıtması, hatta onu düzeltmesi gerekir. Tiyatro yapıtında, özünün gereği olan düzenli bir biçimlemeye, inceleme

yapmaya özen gösterilmeli, gereksiz ayrıntıya, rastlantısal olana yer verilmemeli, tüm öğeler organik bir bütün oluşturmalıdır” (Şener, 2008, s. 53).

2. 2. 3. Aristotelesci Tiyatronun Yansımaları

Dort’un Aristotelesci tiyatroya bakışı (Dort’tan aktaran Gürbüz, 1998, s. 43) “Dort, Aristoteles tipi bir tiyatroyu karşılıklı iki ayna ya benzetir; sahne ve salon; ikisi de birbirinin aynasıdır; salon, homojendir. Sahnedeki oyun salondakilerin öyküleridir. “Yapıttaki olay, yapıtın konusu seyircilerin kendi gerçeğidir. Ve sahne, salonu kendi sorunundan tümüyle kurtarır. İşte katharsis (arınma) budur.” Dort, koronun işlevinin de sahnede salonun temsilcisi olduğunu söyler: Bu durumda yargılayan, konuşan korodur. Dort bu durumun doğacı sahneye değin sürdüğünü söyler. Dördüncü duvar (saydam duvar) çekilince (örülünce), aynalardan biri kırılır; “aynaların ilişkisi” bozulur; “sahne salondan kopar. İkisi de ayrı ayrı kendi üzerlerine kapanmaya başlarlar.” İzleyiciler oyunu (sahneyi) “anahtar deliğinden gözetler.”

Nutku’nun *Poetika* üzerinden dramaturginin çıkış noktasına ilişkin tespiti konunun özetlenmesi açısından iyi bir örnek olacaktır:

Oyuncuların sözcüklerin her birinin üzerinde dikkatlice durması gerektiğini belirten Aristoteles’le onun icra edilişi arasındaki köprüyü kuran ilk düşünürdür. Bu belki de metin üzerinde düşünmeye başlamanın ilk adımıdır. Üstelik karakter yapımında zamanın koşulları ve özelliklerinin de rol oynadığı düşünülürse, dramaturgi adı konmamış olsa bile yazıldığı dönem açısından *Poetika*, o dönemin temel niteliklerini bize yansıtmaktadır (Nutku, 2006, s. 30-31).

Dramaturgiyi klasik tanımlaması içinde oyun kurmanın kurallarını inceleyen bir kuram oluşturma yolu olarak düşünürsek, *Poetika* klasik anlamda dramaturginin ilk basamaklarını içerir. Aristoteles’e göre komedyada ve üzerinde ağırlıkla durduğu tragedyada da şiir sanatının dallarıdır. Bu dala göre bu iki türün farklılıkları, benzeşim noktaları, özellikleri, ayrıntılı olarak irdelenir. Taklidin bir aracı (mimesis) olan bu sanatlar ritim içerir, hareketi verir ve eylemi gösterir. Dokuz ve on yedinci bölümde Aristoteles’in sözünü ettiği iyi bir ozanın oyuncuyu göz önünde bulundurmasının önemi ile yine yirmi altıncı bölümde değindiği metnin sahnede görülmesi gereği ve bunu yaparken de tiyatro araçlarının etkileyici biçimde kullanılması şartı, sahnelemeye yönelik uyarılardır. Ama henüz uygulamalı dramaturgi diyebileceğimiz anlamda bir dramaturgiden söz edemeyiz. Bu haliyle toplumun beklentilerini yansılayan bu sanatın metinsel değeri tartışılmaktadır (Nutku, 2006, s. 30-31).

Nutku'nun *Poetika* adlı eserden yaptığı bu çıkarım, henüz o zaman için kavram halinde bile olmayan dramaturji terimine bugünden baktığımızda, izleklere rastlamak bakımından önemli ve kavramın miladı olarak temel alınması bakımından da önem arz etmektedir.

2. 3. Modern Dramaturgi: Lessing

Tiyatronun başlangıcından bu yana “dramaturgi” kavramını kullanan ve bu görüşlerini kuramsallaştıran Gotthold Ephraim Lessing olmuştur. Lessing'in 1767'de yazdığı *Die Hamburgische Dramaturgie* (Hamburg Dramaturgisi) adlı eser modern dramaturginin yapı taşı olmuştur (Nutku, 2006, s. 36).

Lessing bu eseriyle dönemin metin ve gösteriş anlayışını değiştirmeye çalışmış, halka ve günlük yaşama yakın bir tiyatronun arayışına girmiştir (Çamurdan, 1996, s. 64).

Hamburg Dramaturgisi, metne dayalı ve kuralcı klasik dramaturgiden günümüzün anlayışına bir geçiş oluşturmaktadır. Söz konusu çalışmada yazar, tiyatroyla ilgili eleştirel ve kuramsal düşüncelerini derlemiş, bir oyunun sahnelenmesinden önce yapılan kuramsal ve uygulamaya yönelik çalışmalara değinmiştir. Tiyatro sanatına yaklaşımı, yazılı metni ve sahneyi ele alışı, seyirciye bakış açısı, ünlü Alman oyun yazarı ve eleştirmeninin ilk modern dramaturg olarak tanınmasına neden olmuştur (Çamurdan, 1996, s. 65).

2. 3. 1. Hamburg Dramaturgisi

Hamburg Dramaturgisi'nin yazılmasındaki en büyük etken, Alman tiyatrosunun klasik ya da Fransız tiyatrosunun etkisinden kurtulup kendi bağımsızlığını kazanması ve ulusal Alman tiyatrosunun oluşumuna zemin hazırlanmasıdır (Çamurdan, 1996, s. 65).

Lessing kendi eleştirisini oluştururken *Poetika*'ya da önemli bir yer ayırır. *Poetika*'nın yanlış yorumlandığını düşünen Lessing, tiyatrodaki ahlaksal çıkarımın önemine değinir. Bu bağlamda üzerinde durduğu kavram *katharsis*'tir. O, bu kavramın oyuncunun tutkusundan çok seyircinin heyecanına bağlı bir kavram olduğuna, bireysel tutkuların erdemli eylemlerle açıklanması sonucunda ahlaksal sonuca ulaşıldığını belirtir (Nutku, 2006, s. 38).

Hamburg Dramaturgisi yazıldığı dönem itibariyle çağın tiyatro anlayışına farklı bir bakış açısı getirmiş ve ilk kez tiyatrodaki kuramsal bir bütünlükten söz edilmiştir. Çamurdan bu durumu:

Hamburg Dramaturgisi bir tiyatro güncesi biçiminde yazılmıştır ve önsöz ile sonsöz dışında elli iki gösteri gecesini kapsar. Yazarın izlemiş olduğu, otuzu Fransız olan, elli oyun üstüne yazdığı düşünce ve değerlendirmeleriyle birlikte, deneme niteliğindeki yazılarıyla toplam yüz dört makaleyi içeren yapıt temelde tiyatronun ana ilkelerini ele alır. Gerek oyunların incelenmesinde, gerekse genel olarak tiyatro sanatına yaklaşımda ortaya konulan ölçütlerde geleneksel yargıların yerini yeni görüşler almıştır. 1767-1768 yıllarında kaleme alınan yazılarda Lessing tiyatroyu eleştiri, seyirci, repertuar gibi çağdaş tiyatrodaki önem kazanan birçok öğeyle birlikte değerlendirmiş ve modern dramaturginin başlangıcını muştulayan yeni bakış açıları getirmiştir (Çamurdan, 1996, s. 66).

Özdemir Nutku, Lessing’i 18. yüzyılın en etkili tiyatro adamlarından biri olarak tanımlarken, onun Alman tiyatrosuna kazandırdığı yeniliklerle tiyatronun kaderini de değiştiren ilk ve önemli bir dramaturg olduğunu belirtir. “Lessing’in Alman tiyatrosunun yolunu açıp ona kimlik kazandırdığını” vurgular (Nutku, 1976, s. 191).

Tiyatronun anlamının, yararlarının irdelenmesi, dönemin estetik gereksinimlerini karşılayacak bir oyun planının hazırlanması gibi uygulamalı dramaturgi çalışmalarını içeren bu kitap, dönemin tiyatro anlayışını somut olarak dile getirmektedir (İpşiroğlu, 2013, s. 29).

Kusurları ne olursa olsun, Hamburg Dramaturgisi kavramsal olarak bütünüyle özgündü. Belirli tarihi ve kültürel koşulların çelişkileri tarafından bastırılmış olmasına rağmen, Lessing yine de Almanya için kritik bir ayna görevi görmüş ve yüz yüze geldiği dramatik krizi dile getirmiştir. Onun rolü, kendi entelektüel mirasçılarının takip edebileceği bir yol gösterici olarak, tiyatrodaki edebi eleştirinin varlığına, kişisel analiz ve toplumsal tartışmaya ve Hamburg Dramaturgisi’nde öne sürdüğü engellerle güçlülere olan ihtiyaçla ilgili farkındalığın başlangıcını belirlemiştir. Hamburg Dramaturgisi’ni iki kat eşsiz yapan şey sadece içeriği değil, yazıldığı koşullardaki doğrudan kültürel müdahaleleri hafifletmek için oluşturulduğu gerçeğidir (Luckhurst, 2006, s. 37).

Lessing ulusal Alman tiyatrosunu kuramamıştır ama bu amaçla yazdığı eserleriyle “ilk modern dramaturg” olarak tarihe geçmiştir. Önceleri Almanya’da sonraları Doğu Avrupa ülkelerinde yeni dramaturgi düşüncesi yayılarak, gelişen sahneleme anlayışlarıyla birlikte kendini kabul ettirmiş ve bugüne dek gelişerek gelmiştir (Çamurdan, 1996, s. 68).

2. 4. Bertolt Brecht'in Epik Tiyatrosu

Bertolt Brecht, modern epik tiyatro yazarları içinde görüşlerini kuramsallaştırmış tek ve önemli kişidir. Onun çalışmaları sadece modern dramı kapsamaz bunun yanında sahneleme dramaturjisini de kapsamaktadır (Kesting, 1985, s. 68).

Dramaturgi kavramının sınırlarının genişlemesi ve etkinlik alanının metinden sahneye doğru kayması Brecht'le birlikte oluşmuştur. Modern dramaturgi anlayışının tam anlamıyla ilk uygulayıcısı olan Brecht, gerçekleştirdiği örnek çalışmalarla, dramaturginin sahneleme sürecinde yerini almasını ve çağdaş tiyatroyu oluşturan önemli öğelerden biri olmasını sağlamıştır (Çamurdan, 1996, s. 69).

Brecht'in tiyatro kuramı 1930'lu yıllarda doğar. 1930'larda deneysel oyunlarını yazdığı dönemde, kendi tiyatrosunu dramatik tiyatronun tersine canlandıran değil, anlatan (epik) tiyatro olarak tanımlar (İpşiroğlu, 2000, s. 42).

Brecht şöyle der: "Tiyatroyu politikaya yöneltme onuru özellikle Erwin Piscator'undur. Bu yöneltme olmasaydı benim tiyatrom düşünülemezdi" (Ofloğlu, 1995, s. 87).

Brecht'in kendi deneyim ve görüşlerinden yola çıkarak oluşturduğu tiyatro anlayışında etkilendiği birçok tiyatro adamı vardır ve Piscator bunlar içerisinde görüşlerini kuramsallaştırmada en önemlilerinden biridir.

1920'li yılların başında Piscator yeni oluşturmaya başladığı siyasal tiyatro fikriyle öne çıkarken, Bertolt Brecht bireyin yaşadığı toplum içinde ezilmesini ve mücadelesini ele alan şiirler yazıyordu. Bu genç şair, şiirlerinde ele aldığı soyut dünyayı somutlaştırmak ve dış dünyayla kendi iç dünyası arasında bir köprü kurmak isteğine kapıldı. Bu amaçla, seyirciyle karşılıklı ve direkt bir temas içinde olan tiyatronun sahne olanaklarını kullanmaya karar verdi. Şiirlerindeki benzer konuları ele aldığı ilk oyunlarını, yani Baal ve Spartaküs'ü yazdı. Bu oyunlarıyla tiyatro dünyasına giren Brecht, Piscator'un çalışmalarıyla tanıştı. Piscator'un çalışmalarından esinlenmesinin yanı sıra, monologlar ve komik mimlerle çalışan ünlü halk komedyeni olan Karl Valentin; 1921'deki Berlin gösterisinden sonra Charlie Chaplin'in sessiz sineması; o dönemin ünlü Rus yönetmeni Vsevolod Meyerhold ve Çin Tiyatrosu, Brecht'in etkilendiği kişi ve kurumların başında gelmiştir. Sahneleme konusunda yürüttükleri çalışmalar ve sahne üstü teknikleriyle Brecht'i etkileyen bu kişi ve kurumlar daha sonra Brecht'in kendi adıyla özdeşleşecek olan Epik Tiyatro kuramının oluşmasında önemli katkıda bulunmuştur (Çelik, 1999, s. 3-4).

Brecht'in tiyatro anlayışının gelişiminde Marksizm öğretisinin önemi büyüktür. Onun tiyatro anlayışını siyasi anlamda etkileyen Marksizm olmuştur. "Değişim" fikri Brecht'in epik tiyatrosunda vazgeçilmezlerden biridir. Bu fikri destekleyen alt yapıyı Brecht, Marksizm ile göstermeye çalışmıştır. Marksist sistemde, kapitalist düzen yerine, yeni bir sistemin getirilip, insanların eşit bir şekilde yaşayacağı, toplum düzeni oluşturma fikri vardır (Çelik, 1999, s. 4).

Marksizm'in, "Filozoflar dünyayı bugüne dek çeşitli şekillerde yorumlamışlardır; ama esas olan, dünyayı değiştirmektir." şeklindeki görüşü, onların bu fikrini pekâlâ açıklamaktadır. Buna bağlı olarak Brecht de şu açıklamada bulunmuş ve kendi tiyatrosunu değiştirmek veya değişime katkıda bulunmakla görevlendirilmiştir: "Gerçekler değişmektedir; onu yansıtmak için temsil yöntemleri değişmelidir (Çelik, 1999, s. 4).

Tiyatro artık işlevini kaybetmiştir. Ona yeni bir can, yeni bir damar gereklidir. Seyircinin bütünüyle özdeşlik kurduğu bir tiyatro, duyguların içinde kapılıp giderek seyircinin objektif bir şekilde bakışını kaybettirecektir. Dolayısıyla üzerine düşünmeyecektir. Brecht, görüşlerinde tam da bu noktaya dikkat çekmektedir. Walter Benjamin onun sanat anlayışını şu şekilde açıklamaktadır:

Epik tiyatronun yönelimi yeni bir oyun kavramından çok, sahne kavramıyla daha kolay tanımlanabilir. Epik tiyatro çok az dikkat çekmiş olan bir sorunun üstesinden gelmeyi amaçlar. Bu sorun orkestra çukurunun doldurulmasıdır. Oyuncularla seyircileri diriler ve ölülmüşçesine birbirlerinden ayıran, suskunluğu tiyatrodaki yücelik duygusunu, titreşimi de operadaki sarhoşluk verici etkiyi doruklara çıkaran, tüm sahne öğeleri içinde kutsal kökenin izlerini en belirgin biçimde taşıyan bu uçurum giderek önemini yitirmiştir. Sahne hala yüksektir, ama şimdi dipsiz bir uçurumdan yükselmez: Bir kürsü haline gelmiştir. Öğretici oyun ve epik tiyatro bu kürsüye yerleşme yolundaki çabalarıdır (Benjamin, 2011, s. 35). Tiyatro şimdi kendine bu kürsünün üzerinde çeki düzen vermek zorundadır (2011, s. 15).

Brecht, epik tiyatro kavramını oluştururken Aristoteles'in *Poetika*'da bahsettiği "katharsis" kavramına karşı çıkar. Bu görüşüyle tragedyanın, seyircinin duygusunu arıtması ve damıtması durumu epik ile dramatik tiyatroyu birbirinden ayırır. Brecht'e göre, katharsis kavramı yetersiz ve içi doldurulamamıştır; çünkü kavram tek başına seyircinin durumuna bir şey eklemeyiz. Brecht, seyircinin tam olarak duygulanımını yeterli bulmaz hatta bunun seyirciye zarar verdiğini

söyleyerek Aristoteles'in dram sanatı anlayışı fikrinden yollarını ayırır (Nutku, 2007, s. 111).

Brecht için dramaturg tüm bu epik süreci tamamlayan bir öge gibidir. Luckhurst bu süreci şöyle tanımlar:

Dramaturg, tiyatro yapım sürecinin tüm aşamalarını tanımlayabilir, analiz edebilir, ifade edebilir ve varlığıyla bir tartışmanın sınırlarını belirleyebilir; onun başarılı arabuluculuğu, teori ve pratiği kapsama konusundaki profesyonel yeteneği epik tiyatronun pratik uygulanabilirliğinin oluşmasını sağladığını gösterir. Brecht için Dramaturg, Marksist teori ile tiyatro pratiği ve onların yeni diyalektik ilişkilerinde bulunan dinamik olasılıkların katalizörü arasındaki tarihi karşılaşmayı yaratmak için önemli bir araçtır (Luckhurst, 2006, s. 115).

Epik tiyatronun amacı, toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü ortaya sermek, seyircinin bu konularda düşünce üretmesini ve bilinçlenmesini sağlamaktır. Epik tiyatronun yüklendiği bu siyasal sorumluluk, Piscator'un agit-prop tiyatrosundan ayrılır. Piscator'un seyircisi sahnede anlatılanlarla heyecanlanmaya ve belirli bir siyasal görüşü benimsemeye sürüklenirken, Brecht izleyiciyi heyecanlandırarak belirli bir görüşü dayatmak yerine, durumu ortaya koyan, açıklayan ve yeni sorular üreten bir sahne anlayışını benimsemiştir (Arıcı, 2006, s. 89).

Epik tiyatronun biçimleri yeni teknik biçimlerle uyum gösterir; sinema ve radyoyla. Epik tiyatro teknolojinin doruğundadır. Sinemada şu anlayış günden güne daha fazla kabul görmektedir: Seyirci herhangi bir anda "salona girebilir", bu yüzden karmaşık kurgudan kaçınılmalı, her bölüm filmin bütünündeki değerinin yanı sıra kendi episodik değerini de içermelidir. Dinleyicisinin istediği an açıp kapayabileceği radyo içinse bu, kesin bir zorunluluktur. Epik tiyatro aynı anlayışı sahneye uyarlar, ilke olarak "geç kalmış seyirci" diye bir sorunu yoktur. Bunun sonuçları, epik tiyatronun toplumsal bir olay olma alanında ona verdiği zarardan daha ciddi olduğunu gösterir (Benjamin, 2009, s. 20).

Epik tiyatro, tiyatronun eğlence olma sorunsalını dert edinir. Kapitalist sistem içerisinde tiyatronun amaçlarını yoksun kılarak toplumsal geçerliliği sarsar. Eleştirinin de ayrıcalıklı yapısına karşı tehdit oluşturur. Bu ayrıcalıklar, eleştirmene reji ve oyun üzerine belli gözlemler yapabilme becerisini kazandıran belli bir uzmanlık bilgisinden kaynaklanır (Benjamin, 2014, s. 31).

Brecht'in epik tiyatro anlayışında, dramatik tiyatrodan farklı olarak izleyici oyunun içinde değil, dışındadır. Olayları izler, eleştirir ve sonunda bir yargıya varır. Hiçbir zaman oyunun içinde kaybolup gitmez. Uyanık ve dikkatlidir. Oyun yazarı seyircinin dikkatini canlı tutmak için birtakım taktik ve tekniklerden yararlanır. Afış, film, slogan, müzik, hoparlör ve projeksiyon kullanılarak oyunun

akışı kesildiği için, seyirci daima uyanık tutulur. Projeksiyonla sahneye yansıtılan belgeler oyun kişilerinin söylediklerini desteklemeye ya da çürütmeye, soyutu somutlaştırmaya yarar. Afiş, film ve sloganlar aracılığıyla seyircinin tarihi gerçekliği daha iyi kavraması ve hatırlaması sağlanır. Epik müzik, dramatik tiyatrodan farklı olarak oyunun dokusuna uygun değil, seyircinin oyuna kendini kaptırmasına izin vermeyecek biçimde ilerler. Oyuncuların sahnedeki duruşları da Brecht tiyatrosunda farklılık gösterir. Oyuncular bazen seyircilerin arasından konuşarak sahneye doğru yürür, bazen de seyircilerle konuşur. Epik tiyatrodan, seyircilere daha iyi bilgi vermeye, bilmediği olayları açıklamaya yardımcı olacak korusu vardır (Doğan, 2009, s. 412).

Tiyatroda epik olan ile dramatik olanın ayrımını Brecht şu şekilde yapar:

Tablo 1 Epik Tiyatro ile Dramatik Tiyatro

Dramatik Tiyatro'da	Epik Tiyatro'da
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
Seyircinin etkinliği harcanıp tüketilir.	Seyirci etkin duruma sokulur.
Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır.	Seyircinin birtakım yargılara varması sağlanır.
Seyirciye bir yaşantı sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
Seyirci olaya karıştırılır.	Seyirci olay karşısında tutulur.
Telkinle iş görülür.	Kanıtlarla çalışılır.
Seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonulur.	Duyguları ileriye götürülerek, seyircinin birtakım bilgilere ulaşması sağlanır.
Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir.	Seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır.
İnsanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımı benimsenir.	İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.
Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne bir ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği.
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu	Olaylar sıçramalıdır.

İçerir.	
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içinde verilir.
Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir.
Duygu egemendir.	Akıl egemendir.

(Brecht, 2011, s. 42)

Brecht temellerini oluşturduğu tiyatro anlayışında en büyük görevlerden birini seyirciye verir. Onun seyircisi sürekli aktif olmalı ve eleştirel bakabilmeyi unutmamalıdır. Bu konuyla ilgili düşüncesini şu şekilde özetler:

Epik tiyatrodaki seyirciye de bir "rol" verilmiştir, yorumlamada etken olması istenir: "Bir oyun karşısında söz konusu olan, her seyircinin kendi Kristof Kolomb'u olmasıdır" diyen Brecht, seyircinin üretkenliği üstünde durur, onun, bakmanın ötesinde bir işlevi olduğunu vurgular (Çamurdan, 1996, s. 69).

Umberto Eco dramaturgun epik oyun tekniğine yaklaşımını şu şekilde değerlendirir:

Brecht'in oyun poetikasına bakıldığında (...) dramatik eylem, kimi gerilimli durumların sorunlu bir sergilenmesi olarak düşünülür; ama dramaturg bunlara bir çözüm önermez -gözlenecek olguları, bir yana çekilerek, adeta dışarıdan seyirciye sunmakla yetinen "epik" oyun tekniğini izler. Gördüklerinden eleştirel sonuçlar çıkarmak, seyircinin üstüne düşen bir görevdir. Brecht'in dramaları ikirciklik içinde son bulur. Yalnız burada söz konusu olan artık o bungunluk içinde yaşanan bir gizin ya da sezinlenen bir sonsuzluğun marazlı ikircikliği değildir; bir çözüm bulunması gereken sorunlarla karşılaşma şeklindeki toplumsal bir varoluşun çok somut ikircikliğidir. Dolayısıyla yapıt bir tartışma anlamında "açık"tır: Bir çözüm istenir, beklenir, ama bu, seyircinin bilinçlenmesinden doğmalıdır. Böylece "açılış", devrimci bir eğitim aracına dönüşür (Eco, 1992, s. 21).

2. 4. 1. Özdeşleşmeye Karşı

Brecht, Aristoteles'in katharsis kavramına karşı çıkarak seyircinin sahneyle özdeşleşmesini kırmaya çalışmıştır. Seyirci sahnedeki olaya veya oyun kişisine yabancılaştığı takdirde gerçeğin başka bir yönünü görme fırsatını yakalar. Bu şekilde seyircinin gerçekle yüzleşmesi sağlanarak, düşünme, kavrama ve muhakeme etme yetisinin gelişebileceğine inanılmaktadır. Böylece gerçeği gören seyirci izleyen değil de sorgulayan rolüne geçecektir. Brecht epik tiyatro kavramını geliştirirken katmanlı bir yapı izlemiştir. Şimdi ki sorun ise, sahne ile oyuncunun özdeşleşmesini kırmak olacaktır. Bunun için de yabancılaştırma kavramını devreye sokacaktır.

Brecht'e göre özdeşleşme, sadece figürün çalışılma sürecine aittir ve oyuncuyla sınırlanmıştır. Bu süreç rol çıkarılana kadar çalışılacak ve bir sonraki aşamada üstesinden gelinmiş olarak seyirciye taşınmayacaktır. Özdeşleşme, sınırlı bir biçimde oyuncunun figürü öznel olarak benimsemesi için kullanılır yani oyuncu figürle "özdeşleşir", ancak bu özdeşleşmeden tekrar uzaklaşır, ona toplumdun, dışarıdan bakar. Brecht oyuncusu özdeşleşerek oynamaz. Özdeşleşmenin, epik tiyatroya eklenişi, Stanislavski-Brecht sentezini mümkün kılabilcek bir araç olarak görülemez (Karacabey, 2009, s. 33).

2. 4. 2. Özdeşleştirme Yerine Yabancılaştırma

Yabancılaştırma kavramını Brecht ilk kez 1936'da yazdığı *Çin Oyununda Yabancılaştırma Etkileri (Verfremdungseffekte in der Chinesischen Schauspielkunst)* adlı yazısında kullanmıştır. Duyguları dizginleyerek, konuyu düşünsel düzeye aktarmak amacıyla kullandığı anlatıcı öğeleri de yabancılaştırma etkisi (Verfremdungseffekt) olarak tanımlar (İpşiroğlu, 2000, s. 42).

"Brecht'in tiyatro teorisinde yabancılaştırma, Jan Knopf'a göre, epiği, tarihselleştirmeyi, jesti, müziği, sahneyi her şeyi içine alan, sirayet edici bir kavramdır" (Karacabey, 2009, s. 66).

Yabancılaştırma dünyanın görüldüğü gibi değil, olduğu gibi görünmesini sağlayan uzaklaşmayı getirir. Gerçekliği verme işlemi tam bir doğrulukla ele alınıp bu sanatsal bir biçimde aktarıldığı zaman yabancılaştırmada sanatsal bir işlem olur: Eleştirel eğilim aynı zamanda haz duymanın kaynağı durumuna gelir. Brecht'e göre, tiyatrodaki eleştirel tavır ve soruların yanıtları eğlenceli bir duruma getirilmelidir. Bunu da, Brecht'in tiyatrosunda çeşitli konulardaki yabancılaştırma gerçekleştirir (Nutku, 1985, s. 100).

Brecht'in tiyatrosunda yazar, yaşadığı dünyanın gerçeklerini yansıtmaya çalışmaz, o kafasında kurduğu, tasarladığı dünyayı anlatır seyircisine. Brecht bu dünyayı sahne plastiğine; koro, pandomim, dans, müzik, projeksiyon gibi açıklama ve anlatma işlevini öne çıkaran öğeleri somutlaştırarak adapte eder. Duygusal yaklaşımı engelleyerek durumu düşünsel bir düzeye aktarır. Bunu "yabancılaştırma" olarak tanımlar. Yabancılaştırma yoluyla anlatılan konu benzetmecî anlayıştan sıyrılır ve izleyici anlatılanları anlayabilmek için

düşünmeye yönlendirilir. İzleyicinin belleği her an devrede ve canlı kalmalıdır. Brecht, yabancılaştırmayı “Anlaşılması amaçlanan olgunun alışıldık, bildik olandan soyutlanarak şaşırtıcı, beklenilmedik olana dönüştürülmesi” olarak açıklar (İpşiroğlu, 1992, s. 23).

“Yabancılaştırma etmeni dört düzlemde gerçekleştirilir:

- 1) Seyirci ile sahne arasında: seyirci gözlemci durumunda;
- 2) Sahne ile oyuncu arasında: oyuncu, sahnede olduğunun bilincinde, yanılsamaya gitmiyor;
- 3) Oyuncu ile rolü arasında: duyguları canlandırmaz, eğilimleri gösterir (Çin Tiyatrosu);
- 4) Rol ile mekân arasında: Brecht’in anlayışında, dekorda yalnızca göstermecî bir çalışma vardır, önemli olan dekorun işlevidir “ (Nutku, 2007, s. 117).

Brecht, “*Tiyatro İçin Küçük Organon*” adlı çalışmasında kendi kurduğu tiyatrosu Berliner Ensemble’da edindiği deneyimleri notlar olarak kuramsallaştırmıştır. Yabancılaştırma etkileriyle ilgili şunlara yer verir:

(47) Yabancılaştırma etkilerini yaratabilmek için oyuncu, izleyicilerin canlandırılan karakterlerle özdeşleşmelerini sağlamak amacıyla öğrendiklerinin tümünü bir yana bırakmak zorundadır. İzleyicilerini trans konumuna sokmamayı amaçlarken, kendisi de bu konuma girmekten kaçınmalıdır. (...) Oyuncunun konuşma biçimi, bayat nakaratlardan ve izleyiciyi uyutan, böylece de anlamın yitip gitmesine yol açan ayrıntılardan arınmış olmalıdır.

(48) Oyuncu bir an bile, kendisinin, bütünüyle canlandığı tipe dönüşmesine izin vermemelidir. “Lear’i oynamıyordu, Lear’in ta kendisiydi,” yolundaki bir yargı, onun açısından yıkıcı bir yargıdır. Oyuncuya düşen, canlandığı karakteri yalnızca göstermektir; ya da daha iyi bir deyişle, yalnızca yaşamaktır; bu tutkulu kişileri canlandığında kendisinin buz gibi kalması gerektiği anlamına gelmez. Ama ilke olarak, kendi duygularını canlandığı karakterin duygularıyla özdeşleştirmekten kaçınmalıdır ki, izleyicilerin duyguları da canlandırılan kişinin duyguları olmasın. İzleyiciler bu bağlamda mutlak anlamda özgür olmalıdırlar (Brecht, 2005, s. 48).

Brecht’in savunduğu gibi, sanatın üretim şekli, eski araçlarla yeniyi anlatmak imkânsız olduğundan zorunlu olarak değişmiştir. Brecht, ikili bir stratejiyle, eskiyi yeniyle olumsuzlarken, yadırgatırken aynı zamanda yeniye de eskiyle olumsuzlamaktadır (Karacabey, 2009, s. 75).

2. 4. 3. Gestus

Brecht epik tiyatro düşüncesiyle klasik Aristotelesçi oyun yapısından sıyrılmak istediğini tüm yazı ve çalışmalarında dile getirmiştir. Eğer bugün tiyatroya yeni bir vizyon kazandırılacaksa, bunun seyircilerin aktif hale getirilmesiyle olabileceğini ileri sürmüştür. Yabancılaştırma etkilerinden sonra gestus kavramı üzerinde durur. Ona göre gestus;

Gestus deyince, birbirinden alabildiğine değişik jestlerle sözlü anlatımlardan oluşup bir insanın başkaları tarafından yargılanması, bir danışıp görüşme, bir savaş vb. gibi ötekilerden ayrılabilir bir olayın temelinde saklı yatan ve olayda rol sahibi bütün kişilerin toplu tavır tutumlarını belirleyen bütün bir yapıyı ya da Hamlet'in duraksayan tavrı, Galile'nin itirafı vb. gibi tek tek insanlarda görülüp kimi olaylara yol açan bir jest ve sözler bütünü ya da memnurluk gibi, bekleme gibi bir insanın temel tutumunu anlatır (Brecht, 1990, s. 225).

Benjamin ise; “(...) epik tiyatro jسته dayanır. [gestisch]. Jest onun ham maddesidir ve görevi bu ham maddenin amaca uygun biçimde işlenmesidir. Eylem içerisindeki bir kişinin hareketlerini ne kadar sık kesintiye uğratırsak o kadar çok jest elde ederiz. Bu yüzden eylemin kesintiye uğratılması epik tiyatronun temel gereklerinden biridir. Jسته dayalı tiyatronun epik tiyatroya dönüşmesini sağlayan da, kesintiye uğratmanın geciktirici niteliği ve çerçevelemenin episodik karakteridir” der (Benjamin, 2011, s. 17).

Brecht'in kendi eserinde bulduğumuzdan daha düşünsel ve epistemolojik olan yalnız yorumlama perspektifi değildir; bunun yanın sıra, teşhis, hastalık ve tedaviye olan vurguyu selamsa da, katıksız bir cerrahi mücadele imgesi, teatral metinlerle aynı tarzda faaliyeti teşvik etmez veya uygulamayı tahrik etmez; her ne kadar aynı anlayışla üretse bile: “Birini rol yapma ediminde ne kadar sıklıkla kesintiye uğratırsak, o kadar çok jest ortaya çıkar” (Jameson, 2013, s. 76).

Brecht'in epik tiyatro süreci çok katmanlı bir yapı oluşumu üzerinde şekillenir. Jest denildiğinde sadece oyuncu ve onun bedensel hareketleri düşünülmemelidir. Işık, kostüm, müzik kısacası dil dışındaki tiyatronun tamamlayıcı unsurlarının toplamından ortaya çıkan ifadelerdir (Karacabey, 2009, s. 45). Oyuncuyu süreç içerisinde sekteye uğratmak, seyircinin duygusal olarak kapılmasını azaltacak böylece seyirci diri tutulacaktır.

Söz-beden Brecht için kurulması gereken anlamla ilgili değil, bir metinle bir jestin, bir sözce ile sözcendirilmesinin o türle ilgili, yeniden kurulması ve

kesinlikle sahneleme içine yazımlanması gereken ideolojik söylemi ilgilendiren bir normdur (Pavis, 1999, s. 170).

Bertolt Brecht oyuncunun canlandıracağı kişinin tipik tavrını dikkatle saptamasını, saptarken sınıfsal konumunu gözden kaçırmamasını, bu tavrın anlamının seyirciye iletecek biçimde abartmasını gerekli görmüştür. Bu tavır, toplumsal anlamı olan bir modeli tanıtır. Tavır belirtilen oyun kişinin ruh derinliklerine inilmemiş, karmaşık incelemeler yapılmamıştır. Onun için tavır karakter kavramından da, tip kavramından da farklı bir kavramdır. Karakter gibi ayrıntılı içsel özellikleri göstermediği gibi klasik tip kendine benzeyenleri temsil eden soyut bir genelleme de değildir. Epik tiyatrodaki oyun kişinin tavrı, onun sınıfsal ve toplumsal niteliğini gösterdiği gibi bu niteliğin eleştirisini de yapar. Tavır belirtilen oyun kişisi hem içten yansıtılmış, hem de dıştan yargılanmıştır (Şener, 2008, s. 293).

2. 4. 4. Epik Tiyatroda Oyunculuk

Epik tiyatrodaki oyunculuk biçimi klasik Stanislavski veyahut da diğer oyunculuk biçimlerinden farklıdır. Yukarıda başlıkların çoğu oyuncunun dikkat etmesi gereken özellikleri içinde barındırır. Yadırgatma bir diğer deyişle yabancılaştırma oyuncunun tavrında, oynama biçiminde ve dilinde kendini göstermektedir. Tiyatro için en büyük araç oyuncudur. İletilmek istenen de anlatılmak istenen de onun sayesinde verileceğinden Brecht, Berliner Ensemble'deki çalışmalarında oyuncular ve oyunculuk üzerinde sıkça durmuş ve neyi amaçladığını onlara anlatmaya çalışmıştır.

Epik tiyatro akışkan bir zeminde ilerlemez. Bir film şeridindeki görüntüler gibi kesik kesik yolunu çizer. Bu kesintiyi araya giren şarkılar, başlıklar (alınlıklar) ve jestle dayalı ortak tavırlar yaratır. Bunlar seyircinin sahnedeki olay ya da oyun kişisiyle olan bağdaşmasını sekteye uğratar. Ve bunlara karşı seyircinin eleştirel bir tavır alabilmesini amaçlar. Epik oyuncunun en büyük görevi ise tüm soğukkanlılığını koruyarak oyununu göstermektir. Özdeşleşme epik oyuncunun faydalanacağı bir durum değildir (Benjamin, 2011, s. 34).

Brecht, epik diyalektik sanatla geleneksel dramatik sanatın karşılaştırılmasını seyirciler üzerinden şu şekilde açıklar:

Dramatik tiyatro seyircisi şöyle der: “Evet, bunu ben de yaşadım. –Eh, doğal bir şey- Ve hep böyle olacak bu. –Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyor. –Sanat buna derler; her şey ne kadar da doğal! – Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan.”

Epik tiyatro seyircisi ise şöyle söyler: “Bak, bunu düşünmemiştim işte! – Ama öyle de yapar mı adama! –Çok garip, çok garip, inanılır gibi değil! –

Ee, yeter artık! –Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyor. – Sanat buna derler işte; her şey ne kadar şaşkıncı! –Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan” (Parkan, 2015, s. 46).

Dramatik tiyatrodaki tiyatro ayna işlevindeyken, epik tiyatrodaki ateşleyici, fitilleyici bir etkiye sahiptir.

2. 4. 5. Tarihselleştirme

Tarihselleştirme Brecht’in tiyatrosu için önemli dayanak noktalarından biridir. Tarihselleştirme yabancılaştırmanın bir uzantısı gibi okunabilir.

Tarihselleştirme: Güncelliğin tarihsel hale getirilmesi yani güncelliğin tarihin yasalarına tekabül ettirilmesi bu kavramın özünü oluşturmaktadır. Sunulma-aktarıma-değiştirme sürecinde tüm çalışmalar, tarihselleştirme ile nesnel tabanına kavuşturulur. Brecht’in kendi söyleyişiyle tarihselleştirmede, “Belli bir toplum sistemi, başka bir toplum sistemini bakış açısından gözlemlenerek” mesafeli ve eleştirel bakış sağlanır (Der: Onay, 1985, s. 12).

Karacabey bu süreci şu şekilde açıklar:

Bertolt Brecht’in tiyatrodaki yarattığı sarsıntının, Roland Barthes’in deyişiyle bize miras bıraktığı deprembilimin üzerinden uzun zaman geçti. Brecht’in belki de üzerinde en ısrarlı biçimde durduğu değişim, onun tiyatrosunu da doğal olarak tarihselleştirdi ve klasiklerle eleştirel bir konuşmayı her zaman dikkate değer bulan Brecht’i “tarihin ironisi” bir klasik haline getirdi. Tarihsel avangardların yıkıcı hamlelerinin ortasında, bir yangın yerine dönmüş Avrupa’da, ümidin ve ümitsizliğin en aşırı uçlarında yaşamış biri olarak Brecht, hem geçmiş sanatın hem de kendi çağındaki sanatın bir eleştirmeni olarak, yerini bir sınıra, bir aralığa yerleştirmeyi seçti. Kendi çağdaşlarının metafizik bir hiçliğe açılan protestolarını, materyalist bir üretimselliğin sahnesel kavramıyla karşılar, süreç olarak tiyatro fikrini, süreç olarak tarih fikriyle iç içe geçirmişti. Kesinlikler ya da determinizm ilgi alanında değildi, daha çok bir imkan olarak gelecek fikrini negatif bir yoldan araştırmaya çalışmıştı. En az Bay Keuner kadar şüpheli ve sinik, en az sığınacak iyi insanlar arayan Tanrılar kadar ümitsiz, ama yine de her şeyin değişebilirliğini bir şans olarak görece kadar iyimserdi. Kimilerine göre Marksist olduğu için iyi bir yazardı, kimilerine göre Marksist olmasına rağmen iyi bir yazardı. Öğrenme ve öğretme ilişkisinin akıcı diyalektiğine yaptığı vurguyla, “bir nehir içinde kalmayı” savunmasıyla, akıl ve sanatı uzlaştırma çabasıyla aydınlanmanın çocuğu olarak görüldüğü kadar; fragmanlara düşkünlüğü, şen eleştiri teorisi ve anlaşmaya verdiği öncelikle, Nietzsche’nin de gizli bir öğrencisi olarak kabul edildi. Bunların hiçbiri Brecht’e uzak değildi, onun için her şey alıntılanabilir, herkesten öğrenilebilir, aynı zamanda bir öğretmenden vazgeçilebilirdi. (...) Epik tiyatro tarihselleşmiş ve ondan geriye “epik” unsurlar kalmıştır. Dolayısıyla artık Brecht tiyatrosu, güncel sanatın değil tarihin meselesi haline gelmiştir (Karacabey, 2009, s. 13).

Mutlu Parkan ise tarihselleştirmeden şu şekilde bahseder:

Tarihselleşme materyalizmin tarihi yasalarına karşılık gelmektedir. Tarihselleştirme, estetik bağlamda, tarihsel olayları kesin olarak göz önünde bulundurmamak değildir. Aksine, tarihsel veya değil, tüm olayların tarihsel şekilde ele alınması demektir (2015, s. 43).

Tarihselleştirmeyle güncel olanın, güncel olmaktan çıkarılarak, belirli bir tarihi momentin ürünü olduğu sergilenebilir. Böylece, 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, eleştirebilirliğini ve değiştirebilirliğini kavrar. “Tarihselleştirmede, belirli bir toplumsal sistem, bir başka toplumsal sistemin bakış açısından, dışarıdan gözlenir. Toplumun gelişmesi ve bakış açıları birbirlerine itaat ederler. Yani elde edilen bakış açıları, toplumun gelişme yönünü; toplumun gelişme yönü, yeni bakış açılarını verirler (Parkan, 2015, s. 44).

Tarihselleştirme temelde bir uzaklaştırmadır, olayların gösterilmesinin anlamı şimdiki zamana gömülmüş bir bilincin, uzaktan bakışla uyarılması ve geçmişin/öykünün geçtiği gibi yaşanan zamanın da geçip gideceğine dair bir bakış yaratmaktır. Tarihselleştirme ile olaylar uzaklaştırılmıştır. Brecht anlatının geçmişi ile anlatanın şimdiliğini iç içe geçirdiğinde anlatma biçimi de kendi malzemesine yabancılaştıracaktır. Ya da oyuncunun birinci tekil şahıstan üçüncü şahsa aktarılmasını istediğinde, hedeflenen yine mesafedir. Anlatı, ben’den o’na taşındığında, uzaklaşma hem oyuncu/rol, hem oyuncu/seyirci arasına yerleştirilmiş olur (Karacabey, 2009, s. 71-72).

2. 4. 6. Tasarım, Teknik, Makyaj, Dil ve Müzik

Epik tiyatrodaki sahne tasarımında yanlısamadan kaçılmıştır. Dekor ne olduğu gibi gerçeğe uygunluk gösterir ne de simgelerden yararlanır. Tiyatro ve sahne asıl vurgulanmak istenilen yer olduğundan boş bir sahne üzerinde sadece işlevsel dekor ve eşyalar kullanılır. Örneğin bir duvar bir bezle gösterilebilir. Ya da duvarsız bir kapı oyuna hizmet ediyorsa işlevsel açıdan üsluplaştırılmış demektir. Brecht’in tiyatrosunda dekor oyuncuya hizmet etmelidir. Tüm eşyalar

- 1) Oyuncuların ölçülerine,
- 2) Alacağı gövdesel durumlara,

3) Yapacağı hareketlere göre hazırlanmalıdır.

Özetle, dekor ve eşyalar, ilgili sahnenin durumunu, atmosferini ve tavrını iletecek şekilde hazırlanmalıdır. Dekor yalın haliyle, seyirciyi uyarmalı, oyunun akışı ve oyuncunun oyunuyla uyumlu olmalıdır. Epik tiyatrodan yanılısama hileleri yoktur dolayısıyla dekorun tüm değişimi ve kurulumu seyircinin önünde gerçekleştirilir (Nutku, 2007, s. 159).

Makyaj yüzü boş bir duruma sokabilmeli, onu perdelemekten, ona bir olağanüstülük kazandırmaktan, onu bir yerde dondurmaktan (fiske etmekten) kaçınmalıdır. (...) Oyuncunun her sahne için değişik bir makyaja başvurması zorunludur; öyle ki, seyirci önünde belli bir süre aynı görünümde çıkması ana efektlerden birini oluşturabilir (Brecht, 2011, s. 33-34).

Işıldakların açıkça sergilenmesi önemlidir, çünkü bunlardan hoşla gitmeyen yanılısamaların doğmasını engellemede bir araç diye yararlanılıabilir. Öte yandan, böyle bir yola başvurmak dikkatin oyun üzerinde yoğunlaştırılmasını pek etkilemez. Işıklandırma, ışıldakların görüş alanı içinde kalacağı gibi düzenlendi mi hemen o anda gečen, kendiliğinden olup biten, önceden provası yapılmamış gerçek bir sahneye tanıklık ettikleri gibi bir yanılısamanın seyircilerde uyanması bir ölçüde önlenir, sahnede belli bir şeyin sergilenmesi amacıyla birtakım hazırlıklar yapıldığını görür seyirci, özel koşullarda, diyelim çok parlak bir ışık altında bir olayın yinelendiğini anlar. Işık kaynaklarının sergilenmesiyle, eski tiyatronun bunları seyirciden gizleme yöntemine karşı çıkılır (Brecht, 2011, s. 89-90).

Brecht için tiyatrodan dil, dolaylı, ikincil önemde bir şey olmadığı gibi, entelektüel anlatımı da amaçlamaz; onun için dil temel bir öğe, yapının işlevsel birimidir. (...) Sözcükleri tek başlarına bayağı ve beyliktir, ancak bunların bir araya getirilip bütünlenmesi bir dehanın ürünüdür (Nutku, 2007, s. 165).

Brecht de dil, bir anlatım aracı olduğu kadar, tartışma alanı yaratan bir atmosfer ve seyirciyi etkin kılma aracıdır. Kendisini ve olup biteni tarih arenasında gören izleyiciye tiyatro ayna tutmak yerine, dinamo olma işlevini yüklenerek yönelir. Bunu yaparken dramaturginin de yaratılan toplumsal ve siyasal koşullarını irdeleyen dinamik bir yapı kazanmasını önerir (Nutku, 2006, s. 73).

Özellikle epik tiyatronun vurgusu olan gestus, izleyiciye yöneltile müzikli iletiler, şarkılar aracılığıyla verilir. Dolayısıyla oyuncular şarkıya kapılmamalı ama onu öteki unsurlardan da ayırabilmelidirler. Bu durumu en iyi ışıklandırmanın ya da başlıkların değiştirilmesi gibi teatral öğelerin kullanımı kotarır. Müzik eşlik etmemelidir. Olaylar sırasında çevresini saran atmosferden arınma yoluyla kendini “dile getirmekle” yetinmemelidir. Müzik çok sayıda ve bütünüyle bağımsız yerleşik konumlara girebilir, ama bunun yanı sıra yalnızca eğlencenin akışında bir değişiklik öğesi olma işlevini de üstlenebilir (Brecht, 2005, s. 66).

Örneğin; *Cesaret Ana ve Çocukları*'nda bir kişinin ahlakının giderek çöktüğünü anlatan acı sözcükler bilinçli olarak hafif bir havayla söylenir. Sözcüklerle müziğin karşıtlığı yabancılaşmayı sağlar, izleyiciye şarkının önemini gösterir (Ofloğlu, 1995, s. 89).

Brecht'in oyunlarındaki müzik, başta halk ezgileri olmak üzere, caz müziğinden, panayrlarda çalınan sokak ezgilerinden ve halkın ağzından düşürmediği melodilerden kaynaklanır (Nutku, 2007, s. 168-169).

Özdemir Nutku, Epik tiyatro müziği ile Wagner tarzı dramatik müziği şu şekilde karşılaştırır.

Tablo 2 Dramatik Müzik ile Epik Müzik Arasındaki Ayrımlar

Dramatik Müzik (Wagner)	Epik Müzik (Brecht)
Müzik özdeşleştirir.	Müzik ileticidir.
Müzik metni pekiştirir.	Müzik metni yorumlar.
Müzik metni süsler ve doğrular.	Müzik metni varsayar ve karşı durur.
Müzik ruhsal durumları verir.	Müzik davranışları verir.

(2007, s. 172)

Brecht'in kişileri yitirilmiş cennet, unutulmuş umut şarkılarını söylerken, burjuvanın işe yaramaz içliliğini (sentimentalitesini) eleştirir ve bu kişilerin söyledikleri ezgiler zorbalığı, hırsı, açgözlülüğü, sömürüyü, aldatmacaları, yalanları dile getirirler. Aldatılmışlar, kendi aldatılmışlıklarının türküsünü söylerler; aldatılmışlıklarının ya nedenini öğrenirler ya da daha önce öğrenmişlerdir. Neden aldatılmış olduklarını bildiklerinden, giderek nasıl başa çıkılacağını da öğrenirler. Böylece, gerçek olanı görürler, anlarlar. Bu ezgiler, daha çok kabare ya da tiyatro oyuncularının seslerini gerektirir. Opera sanatçılarının ses tekniği Brecht'in yapmak istediğine ters düşer (Nutku, 2007, s. 172-173).

Brecht'in bu alaycı yönelişi onun yabancılaştırma etmenini kullanımını kolaylaştırır. Bu yöneliş, estetik mesafeyi, estetik mesafe ise eleştirel tavır bünyesinde barındırır. Eleştirel tavır seyircinin izlediği sahneyi akılcı eğilimle düşünmesini sağlar. Brecht de, tiyatrosunda bu akılcı eğilimi kolaylaştıran tüm yabancılaştırma unsurlarını denemekten kendini alıkoymaz (Nutku, 2007, s. 173).

Sevda Şener, Brecht'in müzik anlayışını şu şekilde özetler:

Müzikli pasajlar, oyunun akışını kesecek, olayları yabancı gösterecek biçimde yerleştirilir. Geleneksel sahne müziğinde olduğu gibi heyecanın doruk noktalarına rastlatılmaz. Olayı bölen şarkılar seyirciye düşünme zamanı sağlamaktadır. Şarkıların gelişi, ya ışıktaki bir değişimle ya şarkının başlığını projeksiyonla perdeye yansıtılarak ya da başka bir yöntemle önceden bildirilir. Müzik de öteki öğeler gibi özerk bir öğedir. Öteki öğelerle karşıtlık yaratır. Müziğin içinde de melodi ile sözleri birbiri ile çelişir. (...) Müzik, söz ve davranışları daha kesin, daha kaçınılmaz yapar (2008, s. 295).

Brecht, parça dekorlar, projeksiyon vb. araçlarla eylemin yerini göstermeyi tercih eder. Bu unsurlar aynı zamanda eylemi de anlatır. Brecht, tiyatronun teknik araçlarını gizlenmesini istemez onların hepsinin görünür olmasından yanadır. Işıklar görünür yerlere konabilir. Dekor değişimi izleyicinin önünde yapılır, müzisyenler sahnenin önünde oturur. Bu şekilde izleyici bir zamandan kopma duygusuna kapılmaz, toplumsal bilincinin uyandırılabilceği bir yargıya varır (Oflluoğlu, 1995, s. 89).

Yirminci yüzyılın tiyatro düşüncesinin en belirgin oluşumu, epik tiyatro kuramının ortaya çıkışıyla şekillenmiştir. Avrupa tiyatrosunu etkileyen dram sanatı sarsıntıya uğramıştır. Dramatik tiyatronun seyircide yaratmış olduğu illüzyon ve eğlenceyle birlikte güdülen yarar ilkesi yadsınarak, yerine daha aktif, seyirciyle iletişim kuran bir tiyatro anlayışı getirilmiştir. Epik tiyatronun en önemsedığı ilke olan dramatik aksiyonla beraber anlatımın kullanılması, bunların halk tiyatroları, Uzakdoğu tiyatrolarında uygulana geldiğini göstererek, Aristoteles'ten beri süre gelen bu kabul edilmiş dramatik epik ayrımını ortadan kaldırmıştır. Epik tiyatronun her sürecinde yadırgatma, yabancılaştırma, tarihselleştirme gibi etmenler kullanılarak oyunun iletme istediği asıl anlamı vurgulamaya yönelik durumların ortaya çıkması sağlanmıştır. Böylece seyirci, gerçeği toplumsal ilişkiler üzerinden tanır. Amaçlarından bir diğeri de seyircinin hayal dünyasına kapılıp uzaklaşmasına engel olmak için onu düşünmeye sevk

etmektedir. Bu yönüyle epik tiyatro, sahne ile seyirci ilişkisine yeni bir boyut kazandırmıştır (Şener, 2008, s. 295-296).

Brecht geliştirdiği tüm bu kuramlarla bizde de birçok yazarı etkilemiş ve onların tiyatrosunu oluşturmada etkili bir yazar olmuştur. Tezin konusu olan Haldun Taner de Brecht'in epik diyalektik tiyatro anlayışından etkilenmiş yazarlardandır.

Haldun Taner dışında, Ferhan Şensoy, Nazım Hikmet, Vasıf Öngören, Oktay Arayıcı, Sermet Çağan'a değin birçok yerli yazarımızın oyunlarında Brecht'in epik tiyatrosunun izleri görülmektedir. Ayrıca onun sunduğu düşünce modeli tiyatrodaki yeni çağrışımlara yol açmıştır. Toplumsal olanla bireysel olanı bütünleştirme çabası kendisinden sonra birçok tiyatro yönetmenin çalışmalarını etkilemiştir. Bu yönüyle Brecht'in geliştirdiği tiyatro anlayışı harekete geçişin de öncülü olmuştur (İpşiroğlu, 2009, s. 15-19).

Brecht'in yapıtları doğru alımlandığı oranda yol gösterici olacaktır. Bunun içinse Brecht'i onun tanımıyla "alışkanlıklarımızdan sıyrılarak yeni bir gözle görmemiz ve değerlendirmemiz" gerekiyor (İpşiroğlu, 2000, s. 126).

Tezin ikinci bölümünde tarihsel süreçte dramaturgi kavramının içi doldurularak, kavramın ne olduğuna dair tartışmalara yer verilmiştir. Brecht'in ortaya çıkmasıyla dramatik tiyatrosunun temelleri sarsıntıya uğrar. Brecht'in kendi tiyatro anlayışını geliştirmesi ve tiyatroya getirdiği yeniliklerden sonra ele alınan çalışmanın diğer bir kısmında televizyon dizisi olduğundan, tezin üçüncü bölümünde televizyonun ortaya çıkışıyla birlikte televizyon yapımları olan diziler ele alınmıştır ve devamında da uyarlamalara yer verilmiştir.

3. TÜRKİYE'DE TELEVİZYON VE DİZİ YAPIMLARI

3. 1. 1970'li Yıllarda Televizyon Yayıncılığı ve Dizi Anlayışı

Türkiye'de düzenli yayıncılığa geçiş dönemi, 1 Mayıs 1964 tarihinde kurulmuş olan Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) ile başlamıştır. Devlet Planlama Teşkilatı tarafından öngörülen kalkınma planının öncelikleri arasında yer almayan televizyonun, normal şartlar altında 1973 yılında Türkiye'ye girmesi planlanmaktaydı. Ne var ki Almanya, televizyon alanında eğitim vermek için ülkemize bir stüdyo hibe ederek TRT'den on kişiyi de yetiştirmek üzere ülkesine davet edince hem bu süreç hızlanmıştır hem de Almanya'nın bu hamlesi, ülkemizde pazar payı elde etmeyi bekleyen Amerika, Fransa ve İngiltere'nin beklentilerini boşa çıkarmıştır (İlal, 2007, s. 76).

Türkiye'de televizyon yayıncılığı, 31 Ocak 1968'de ilk deneme televizyon yayını, TRT Ankara Mithatpaşa Stüdyosu'nda başlar. Yayıncılık açısından 1960'lı yıllar ve 1970'ler dönemi önemli bir gelişim göstermiştir. Bunun asıl nedeni, TRT'nin kurulması ve bu kurumla birlikte yaşanan gelişmelerden kaynaklanır (Kejanlıoğlu, 2004, s. 179).

İlk deneme yayını 1952 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi'nde (İTÜ) laboratuvar çalışması olarak başlamasına rağmen, 1974 yılına gelindiğinde televizyon yayınları Türkiye'de yüzölçümün ancak %28'ine, nüfusun ise %55'ine ulaşabiliyordu. 70'li yılların ikinci yarısında artan penetrasyon, 1984 yılında ilk renkli televizyon yayınının yapılmaya başlamasıyla ve özellikle 1990'lı yıllarda özel kanalların kurulmasıyla birlikte hızlanarak, televizyonun Türkiye'deki ailelerin günlük yaşamlarında vazgeçilmezler arasında yer almasını sağlamıştır (Özertem'den Akt. Deloitte, 2014, s. 1).

Nijat Özön ise (1995, s. 360 2.cilt), 1971 yılını "televizyon devrimi yılı" olarak nitelendirir: "Yılın sonunda ya da en geç 1972 başlarında haberleşme uyduları ağları birbiri ardına tamamlanarak işler duruma geçecektir. Bu olay, kullanım yönünden televizyonun radyolaşması demektir." diyerek yaygınlaşan televizyon kullanımının önemi üzerinde durur.

1974 öncesi dönemde Türkiye'de, belirli günlerin belli saatlerinde yapılan sınırlı bir yayıncılık anlayışı mevcutken, haftanın yedi günü televizyon yayını

yapılması 1974 yılında gerçekleştiğinden, televizyonun kamusal olarak kullanımının ve yaygınlaşmasının üzerinden (...) kısa sayılabilecek bir sürenin geçmiş olduğu söylenebilir (Çelenk, 2010, s. 20).

Özertem ise bu durumu: (Özertem'den Akt. Deloitte, 2014, s. 1) “Kırk yılı aşkın bu geçmişe rağmen ülkemizde televizyon dizisi yapımıcılığının bir sektör görünümü kazanmasının oldukça yakın bir geçmişi olduğunu kesinlikle göz ardı etmemek gerekir. Sinema sektöründe olduğu gibi sadece iç pazara yönelik arz anlayışı, dizi sektöründe de oldukça uzun sürmüştü; yapımcıları ve yapımcılar uluslararası arzın sağlayacağı girdileri öngörüp önemsemekte oldukça gecikmişlerdir. Bu konuda da öncülüğü vakti zamanında *Aşk-ı Memnu*'yu yurt dışına mevzuat elvermediği gerekçesi ile pazarlayamayan, yıllar sonra farklı türlerdeki yapımlarını yurt dışı pazarlarda görücüye çıkaran TRT yapmış; bu amaçla bünyesinde “Dış Yapımlar” ve “Satımlar Müdürlüğü” adı altında özel bir bölüm oluşturmuştur.” diyerek değerlendirir.

3. 2. TRT'nin Kurulması ve Yayın Politikası

TRT'nin ilk televizyon yayınları 1968 yılında başlamış olsa da bununla ilgili çalışmalar daha önceden yapılmaya başlanmıştır. Türkiye'den bazı radyo çalışanları Almanya'ya televizyonla ilgili konularda eğitim alması için gönderilir. TRT ise 1964 yılında çıkan kanunla Almanya'dan teknik konularda personel gönderilmesi için yardım ister. Almanya'dan bağış olarak TRT'ye gönderilen cihazlarla ilk stüdyolar kurulur. Gönderilen cihazlar tüm Avrupa ülkelerinin de yayın sistemi olan PAL sistemine uyumlu olduğundan Türkiye'de bu sistemi seçer.

TRT de ilk yayın Televizyon Daire Müdürü olan Mahmut Tali Öngören'in “Başlarken” adlı konuşmasıyla 30 Ocak 1968 yılında açılmıştır. Daha sonra yayın spiker Zafer Cilasun'un sunduğu haberle devam etmiştir. İlk dönemlerde televizyon yayınları iki saat kadar sürer. Yayın içerikleri ise bir eğlence amacı olmaktan çok kültür ve eğitim aracı olarak kullanılmaktadır. Yayınların bu minvalde ilerlemesinin sebeplerine bakıldığında ise, TRT'nin özerk bir yapıya sahip olması, ilk olmanın vermiş olduğu mükemmeliyetçi hissiyat, program

yapımcılarının radyo ve gazete kökenli oluşu ve herhangi bir reyting mücadelesi verilmemesi gösterilebilir (Gazetecilik Radyo TV Tarihi, 2008, s. 37).

Genel müdür Adnan Öztrak dönemiyle başlayan ve sonra gelişerek devam eden TRT ilk yayıncılık yapımları şunlardır: TRT de ilk televizyon oyunu 1968 yılında yayınlanan Şinasi'nin "*Şair Evlenmesi*" adlı eseridir (Serim, 2007, s. 58). İlk kültür yarışma programı ise 1969 yılında yayınlanan ve 1973 yılına kadar devam eden "*Bildikleriniz, Gördükleriniz, Duyduklarınız*" adlı yapımdır (2007, s. 54). Ankara televizyonunun ilk canlı spor yayını 3 Ekim 1971'de Karşıyaka-İstanbulspor maçıyla İzmir'den yapılmıştır (2007, s. 69). 17 Mayıs 1972'de ise televizyonda ilk kez yabancı bir dizi "*Bedava Dünya Gezisi*" Türkçe seslendirilerek verilmiştir (2007, s. 69). 31 Aralık 1972 yılbaşı gecesi ilk kez on dört saat 11.00-24.00 saatleri arasında sürekli yayın yapılmıştır (2007, s. 70). İlk kez canlı olarak 6 Nisan 1973'te TBMM Genel Kurulu'nun toplantısı yayınlanmıştır (2007, s. 70). TRT'nin ilk yerli dizisi denilebilecek, 1973 yılında çekilen, her bölümde farklı bir öykünün anlatıldığı "*Hayattan Yapraklar*" adlı yapımdır (2007, s. 71).

TRT kurulduğundan bu yana toplamda on yedi genel müdür değiştirmiştir. Her genel müdürle birlikte yönetim, yayıncılık anlayışları da farklılıklar göstermiştir.

Metin Nurettin Kalkan, TRT'nin özerk yapısını ve İsmail Cem döneminde TRT'nin yapmış olduğu başarılarını şu şekilde açıklar:

TRT, kamu yayıncılığının simgesi kabul edilen BBC'nin model alındığı bir anlayışla kurulmuştur. BBC'nin en büyük özelliği, siyasi iktidarın baskısından uzak tutulan bir mecrada yayın yapabilmesidir. TRT'nin kuruluşunda da, bu bağımsızlık unsurunu uygulamak amacıyla TRT'ye özerklik tanınmıştır. Öyle ki, bugün muhalefet partilerin hedefinde olan kurum 1971'den önce muhalefetten ziyade siyasi iktidarların eleştirisi odağındadır. İktidarlar TRT ile ne yapacağını bilemez haldedir. Diğer bir ifadeyle siyasi iktidarlar TRT'yi ne atabilmekte ne de satabilmektedir. İktidar erki hem kamu kurumu olup hem de kendi hegemonyasının sınırları dışında konumlanan TRT'den hiç hazzetmemektedir. Örneğin, Süleyman Demirel 1971'den önce başbakan olduğu dönemlerde TRT'yi hükümetinin ideolojik aygıtı haline getirememenin, TRT'ye bu ayrıcalığı veren ilgili anayasal mevzuata dokunamamanın acısını kuruma kadro vermeyerek ve kurumun mali kaynaklarında kesintiye giderek çıkarmıştır. Özerk TRT dönemi 12 Mart 1971 Muhtırası'ndan sonra yapılan anayasa değişikliğiyle son bulmuştur. 20 Eylül 1971 tarihli ve 1488 sayılı yasa ile Anayasa'nın 121. maddesi değiştirilmiş; daha önce, Anayasa'nın Özerk Kuruluşlar başlığı altında ele aldığı üniversiteler, radyo televizyon kurumu ve haber ajansları yapılan değişikliklerle üniversite, tarafsız radyo televizyon ve haber ajansları şeklini almıştır. Tarafsızlık esası, özerklik statüsü elinden alınan TRT'ye rejimin ihsan ettiği bir teselli armağandır.

İşte İsmail Cem'in TRT tarihi açısından önemi tam da bu noktada başlar. Çünkü Cem 1974-1975 yıllarını kapsayan beş yüz günlük görev süresi boyunca de jure olarak özerk olmayan TRT'nin de facto özerkliğini kotarabilmeye muvaffak olmuştur (Kalkan, 2017).

1972 yılında Anayasa'nın 121. maddesinde yapılan değişiklikle TRT'nin özerkliği kaldırılır ve televizyon yayıncılığında uyulacak genel esaslara Anayasa'da şu şekilde yer verilir:

Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğünün, insan haklarına dayanan milli, demokratik, laik ve sosyal Cumhuriyetin, milli güvenliğin ve genel ahlakın gereklerine uyulması, haberlerin doğruluğunun sağlanması esasları ile organların seçimi, yetki, görev ve sorumlulukları kanunla düzenlenir (Kejanlıoğlu, 2004, s. 184).

1974 yılında İsmail Cem'in TRT'de genel müdürlük görevine atanması TRT tarihinde ve yerli dizi yayıncılığında önemli bir rol oynar. Göreve geldikten sonra yaptığı ilk basın toplantısında benimsenecek olan yayıncılık anlayışında yerli yapımlara öncelik tanınacağını işaretini verir ve Türk kültürünün motiflerinden beslenme biçimini şu şekilde dile getirir:

Yeni çalışma döneminin kültür anlayışında öncelik Türkiye kültürüdür. Bunun çağımızda aldığı ve alacağı biçimdir. Anayasanın TRT'ye vermiş olduğu toplumun tümünü yansıtmak görevinin eşliğinde, toplumun ortak kültürüne yönelmektir. Özellikle bir kitle kültürü aracı olan radyo ve televizyona, bu anlayışla yaklaşacağım (Cem, 2010, s. 39).

Bu dönemde tiyatro oyunları televizyon yayınlarında önemli bir yer tutmaktadır. Öte yandan ABD'den alınan dış kaynaklı yapımların ağırlığı hissedilmeye başlanır. Televizyon yayınları yaygınlık kazanır fakat bu süreçte Yeşilçam önemli ölçüde izleyici kaybetmektedir. Artan terör olayları, yerel ve küresel ölçekte yaşanan ekonomik ve siyasal istikrarsızlıklar, film yapım maliyetlerindeki yükselişin bilet fiyatlarına yansımaları ve 1970'lerin ikinci yarısındaki seks filmleri furyası, Yeşilçam Sineması'nın esas izleyici kitlesini oluşturan aileleri sinema salonlarından uzaklaştırır. Mahalle sinemalarının yerini evin başköşesine yerleştirilen televizyonlar alır (Sevim, 2016, s. 290).

TRT için İsmail Cem'in genel müdürlüğe getirilmesiyle bir atılım dönemi başlar. Televizyonda gündüz yayınları başlar; spor programları, belgeseller, edebiyat uyarlamaları ve yeni diziler yayımlanır (Kejanlıoğlu, 2004, s. 184).

Ankara Televizyonu 1974 yılında haftada beş gün yayın yapıyordu. Bu yayınlar saat 19.00’da başlayıp 22.00’de bitiyordu. Teknik imkânlar kısıtlıydı. Cihazlar eski ve kullanılmış Alman hibesi kameralar ve telesine aygıtlarından oluşmaktaydı; yayınlar çoklukla arıza nedeniyle kesiliyordu, ekrana yansıtılan “lütfen bekleyiniz” yazıları izleyenleri çileden çıkaracak sıklıktaydı. Sağlıklı bir temele oturmadan, aceleyle başlayan televizyon yayıncılığı, kuruluşunun beşinci yılında SOS sinyalleri vermekteydi (Serim, 2007, s. 75). Fakat İsmail Cem gayretli ve hırslı yapısıyla bunların üstesinden gelebilmiş, TRT’nin idari yapısında değişikliklere gitmiştir.

Türk televizyon tarihindeki ilk yerli diziler İsmail Cem döneminde çekildi (Serim, 2007, s. 76). Türk televizyon tarihinde komedi dizisi türünün ilk örneği olarak kabul edilen *Kaynanalar*, 10 Mayıs 1974’te yayımlanmaya başlar. (...) Bu dizide olaylar aile kavramı ekseninde gelişir ve geleneksellikle modernlik arasındaki çatışmadan beslenir (Mutlu, 1991, s. 273-274).

TRT yayınlarının 1974 yılından itibaren nitelik ve nicelik gösterdiği döneme denk gelen *Kaynanalar* ilk yerli Türk komedi dizisidir. *Kaynanalar* Türk dizi tarihinin en uzun süren televizyon dizisiydi. 1974-2004 yılları arasında toplam 950 bölüm yayınlanmıştır (Çakır, 2015, s. 12).

Tütün Zamanı (1974), *Unutulanlar* (1974) ve *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* (1974), *Sinekli Bakkal* (1974), *Değirmen* (1974) aynı yıl çekilen diziler arasındadır (Sekmeç, 2012, s. 16). Bu dönemde (...) Sait Faik’in *Kumpanya*’sı da bir televizyon filmi olarak ekranlarda görünür (1974) (Ünser, 2004, s. 171).

İsmail Cem, 12 Mart döneminden sonra itibarını kaybeden TRT için atılımlarda bulunur. Sinemanın üç büyük ustası olan Ömer Lütfi Akad, Halit Refiğ ve Metin Erksan’la görüşmeler yapar. Bu yönetmenler “milli kültürün emrinde” olduklarını ifade ederler. Halit Refiğ, Halit Ziya Uşaklıgil’in “*Aşk-ı Memnu*”sunu “35 mm’lik kamera ile 6 bölüm halinde uyarlar” (Ünser, 2004, s. 171). Ömer Lütfi Akad, Ömer Seyfettin’in öykülerini;

Ömer Seyfettin 1917 yılında (I.Dünya Savaşı sırasında) yazdığı, Osmanlı tarihinde geçen Türk kahramanlarını anlattığı *Topuz*, *Ferman*, *Pembe İncili Kaftan* hikâyelerini *Eski Kahramanlar* adıyla toplamıştır. Lütfi Akad TRT’ye bu hikâyeleri uyarlarlarken *Eski Kahramanlar*’a *Diyyet*’i de eklemiştir. Her bölümü kırk beş dakikalık dört TV filmi çeker. *Diyyet* dışındaki öyküler devleti idealleştirdiği için eleştirmenlerce faşizan bulunarak eleştirilir. Akad bu eleştirilere, bu filmler için konuları seçerken, bir dönemin yazarlarının özellikle

Ömer Seyfettin'in dünya görüşünü olduğu gibi yansıtmayı hedef edindiğini, amacının aslında onu yorumlamak olmadığını, bunların Ömer Seyfettin'in o döneme has dünya görüşleri olduğu şeklinde yanıtlar vermiştir (Onaran, 1990, s. 176).

Metin Erksan ise Türk hikâyecilerinden seçilmiş altı farklı öyküyü, “fakat Erksan’ın seçtiği hikâyelerden Orhan Kemal’e ait olan “*Uyku*” komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle geri çevrilmiş ve Erksan’ın hikâyeleri beşe inmiştir. Kenan Hulisi Koray'dan “*Sazlık*” (1973), Sait Faik'ten “*Müthiş Bir Tren*” (1973), Sabahattin Ali'den “*Hanende Melek*” (1973), Samet Ağaoğlu'dan “*Bir İntihar*” (1973), Ahmet Hamdi Tanpınar'dan “*Geçmiş Zaman Elbiseleri*”ni (1973) uyarlayarak (Sayın, 2005, s. 78)” TRT için çekmeyi kabul eder. TRT bu yapımların başarılı olabilmesi için maddi olarak her türlü imkânı sağlar. Üç yönetmene de yapım sorumlusu verilir ve diğer tüm seçimler yönetmene bırakılır. Bu projeler kapsamında Halit Refiğ’in çektiği *Aşkı Memnu* büyük başarı kazanır (Şahin, 1985, s. 9).

Ziya Öztan (1985, s. 20); Akad, Refiğ ve Erksan gibi isimlerin çektiği dizilerin Yeşilçam Sineması ile televizyonun yakınlaşması açısından bir başlangıç olduğunu ifade eder:

Bu diziler, televizyon seyircisine soylu ve güzel yerli drama seyretme olanağını vererek, onların televizyondan yerli yapım beklentilerini artırırken televizyon yönetmenleri için de drama sanatına girişin hazırlık ortamını sağlıyordu. Bu, yakınlaşmanın televizyon ile ilgili yanı. Sorunun, Yeşilçam’la ilgili yönü ise bence daha önemli. Yıllarca yapımcı ve işletmecilerin sınırlamalarından bunalan sinema yönetmenleri için televizyon yeni bir umut getiriyordu. Sanat kaygısının gişe kaygısı altında ezilmediği yeni bir dönemdi bu. Bu ilk dönemde sinema televizyon ilişkisi her çevrede olumlu değerlendirildi. Bu konuda bir tartışma gereği duyulmadı. Sinema birikimi televizyona omuz vermiş, kendisi de yeni bir soluk kazanmıştı. Bu arada televizyon yönetmenleri de emeklemeye başlıyor, sinematografik kusurlarla dolu yapımlar hep hoşgörü buluyordu.

İlk edebiyat uyarlaması yapımlar 1975 yılında yapıldıktan sonra, Abbas Sayar’ın *Yılkı Atı* romanı televizyon filmi olarak 1976 yılında çekilmiştir. 1977 yılında ise başka bir eser olan Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şıpsevdi* adlı romanı Ülkü Erakalın tarafından çekilir (Ünser, 2004, s. 19).

Yine 1977 yılında Necip Fazıl Kısakürek’in *Bir Adam Yaratmak* adlı tiyatro oyunu televizyon için uyarlanır. *Bir Adam Yaratmak*’ı üç bölümlük bir dizi olarak ekranlara Yücel Çakmaklı getirir (Cansız, 2011, s. 89).

Yine Cem döneminde televizyona program sağlamak amacıyla yurtdışından kaliteli belgesel ve diziler getirilmiştir. “*Büyük Savaşlar*”, “*20’inci Yüzyıl Dosyası*”, “*Savaşın Dünyası*”, “*Leonardo*”, “*Amerika*” ve “*Yaşayan Deniz*” gibi belgeseller Türk izleyicisiyle buluşmuştur. Dünya Klasikleri dizisinde BBC yapımı “*Sefiller*”, “*Eugeni Grandet*”, “*Kumarbaz*”, “*Diriliş*”, “*Babalar ve Oğullar*”, “*Karamazov Kardeşler*”, “*Goriot Baba*”, “*Define Adası*”, “*Demir Maskeli Adam*” ve “*Tom Sawyer*” satın alınarak Türkçe dublajlı yayınlandılar. Bu dönemde ilk kez gerçekleştirilen dünya sinemasının klasik filmleri Türkçe altyazılı olarak yayınlandı (Serim, 2007, s. 77).

TRT için çekilen uyarlamalarda kurgusal herhangi bir duruma gidilmemiştir. Daha çok eserin özüne sadık kalınarak çekilen yapımlar mücadelesiz bir ortamda kaygılardan uzak bir tutumla kamu hizmeti yararına yapılmıştır. Bu durumu Çelenk şu şekilde açıklar.

Türkiye’de TRT dönemi uyarlamalarında birebir esere bağlı kalınan bir uygulama söz konusu olmuştur. Bu dönemde rekabet söz konusu olmadığı için, yapımların sayıları sınırlı olmuştur. Uyarlamaların yayınlanma süreleri otuz, otuz beş dakika tutulmuş ve sezon içinde on üç, on dört bölümden sonra sonlandırılmıştır. TRT’nin her dönemde devlet eliyle bir kültür ve kamu hizmeti anlayışı içerisinde yayın yapmakla yükümlü olması onu yayıncılık kaygılarından uzak tutmuştur (Çelenk, 2010, s. 20).

Dolayısıyla TRT’nin başından beri süregelen yayıncılık politikası bugün özel kanallarla bile mücadele verilmeyecek ölçüde imtiyaza sahiptir. Devlet kanalı olmasından kaynaklı süreç içerisinde gevşek bir dokunun oluşması, ilk olmanın vermiş olduğu önderlik ruhunun devam etmesi, maddi olarak kaygıların daha az oluşu yapımların içeriklerine de sirayet etmiştir.

3. 3. Türkiye’de Televizyon ve Dizi Kavramı

Kitle iletişim araçlarından televizyon, toplumumuzda en yaygın kullanılanlardan biridir. Ve şüphesiz en etkili iletişim aracıdır. Son yıllarda televizyon dizileri en çok izlenen ve rağbet gören yapımlardır. Bunları izlemek için kişiler yaşam biçimlerini ve programları ayarlamaktadırlar. Televizyonun ulaşılabilirliği kişileri sanatsal ve kültürel aktivitelerden uzaklaştırıp kendine esir haline getirmeyi başarabilmiştir. Dolayısıyla kişiler tercihlerini televizyon dizilerini izlemekten yana kullanır hale gelmişlerdir.

Martin Esslin televizyonun çeşitli alışkanlıkları ve insanların kültürel ve düşünsel olarak değiştirdiğini şu şekilde özetlemektedir.

Televizyonun çıkışı yoğun, yalnız başına, dikkate dayalı okuma alışkanlığına dayanan bir kültürü derinden değiştirmiş ve onun yerine daha rahat, daha yayılmış, çok boyutlu ve hazırlanmış biçimdeki yeni bir düşünce tarzını, yeni bir gerçeklik algılama tarzına geçirmiştir (1991, s. 12).

Televizyon dizilerinin insanların hayatların kolayca sirayet ediyor oluşunu Ahmet Oktay şu şekilde açıklar:

Televizyon dizileri, insanların kendi dünyalarından çıkan ve oraya sürekli göndermelerde bulunan öyküler aracılığıyla gerçeğin yerine sahtenin geçtiği, egemen değerleri yeniden üreten ve geniş kitlelerce kolay ulaşılabilen programlardır (1987, s. 64).

Sinema filmleri, televizyon için hazırlanınca Telefilm, tiyatro oyunları ise Teledrama ya da Teleplay (televizyon oyunu) oldular; her ikisi de, temelde sinema ve tiyatroya dayanmakla birlikte, televizyon tekniğinin getirdiği olanakları ya da olanaksızlıkları kullanarak yeni gösteri türleri olarak ortaya çıktılar (Tamer, 1983, s. 31).

İletişimin terimi olarak dizi, (Güz, Küçükeroğan, Sarı ve Zeybek, 2002, s. 106) “Kitle iletişim araçlarında belli bir öykü üzerine kurulu, her bölümde aynı sanatçıların oynadığı, birbirini izleyen izlenceler” olarak tanımlanmaktadır.

Richardson ise (2011, s. 109) “Dizi filmler, geleneksel dönemlerdeki hikâyecilerin anlattıkları hikâyelerin televizyona uyarlanmış biçimidir ve insanlık duygularını merakla örerken izleyicilere sunmaktadırlar.” diyerek dizi filmi açıklar.

“Dizilerin oluşum sürecine bakıldığında, televizyonun bu türü radyodan aldığı görülmektedir. Radyo ise; bu formatı roman ve öykülerden almıştır” (Çimen’den Akt. Tanrıvermiş, 2007, s. 5).

Dolayısıyla diziler edebi metinlerin dönüştürülmesiyle başlamış sonra radyoda şekillenmiş ve oradan televizyona kaymıştır.

Televizyonun ortaya çıkmasıyla, önceleri, gazete ve dergilerde daha sonra, sinema ve radyoda, geniş halk kitlelerine bir anda ulaşabilen dizi kavramı, televizyonda da önemli bir yer alır (Mutlu, 1991, s. 85).

Dizi filmlerin ortaya çıkışı “tefrika roman” olgusuyla Avrupa’da başlamış ve ardından yayılım göstermiştir. Tanrıvermiş bu durumu şu şekilde özetlemiştir:

Dizi filmlerin kökenini oluşturan “tefrika roman” olgusu, XIX. yüzyılda ortaya çıkan yeniliklerden biridir. İlk kez Fransa basınında ortaya çıkmıştır. Daha sonraki dönemlerde “resimli tefrika roman” biçimine dönüşmüş ve Amerika’da da yayılmaya başlamıştır. Sanayi devrimi sonrası basın alanında ortaya çıkan gelişmeler sonucunda, ucuz gazeteler ilk kez geniş kitlelere seslenme olanağı bulmuştur. İşte bu dönem, tefrika bir başka anlatımla dizi romanlarının sıkça görülmeye başlandığı dönemdir. Bu dönemin en önemli tefrika romancıları Fransız Honoré de Balzac ve Eugene Sue’dir. Balzac’ın “*Evde Kalmış Kız*” ve “*Taşradan Yaşam Görüntüleri*” o dönemin en tanınmış ve bilinen dizi romanlarıdır.

Türkiye’de ise, Ahmet Mithat Efendi ile dizi (tefrika) roman döneminin başladığı görülmektedir. Ahmet Mithat Efendi 1878’de Tercüman-ı Hakikat gazetesini kurmuştur. Romanlarının birçoğunu burada tefrika olarak yayınlamıştır. Halit Ziya Uşaklıgil, Servet-i Fünun dergisinde “Mai ve Siyah” adlı romanını tefrika olarak yayınlamıştır. “Türk okuru seksen yıllık bir süre içerisinde tefrika romanın bağımlısı olmuştur. Bu bağımlılık 1965 sonrası, televizyondan önce gelişen radyo yayıncılığı ile işitsel olarak sürmüştür. Radyo oyunları ve arkası yarınlar radyolardaki yerini almıştır.¹” Radyo yayıncılığında, zamanla dramatik dizi programlarının yapılmaya başlaması ile dinleyicilerin bu programlara ilgisinin artması, radyoda dramatik dizi programların hızla çoğalmasına neden olur. Bugün “Arkası Yarın” başlığıyla program yapan bazı radyo kanalları, toplumun geçmişi özleme duygularına dayanarak yayına konulmuştur. “Arkası Yarın” başlığı altında her gün aynı saatte radyo dizileri yapılmış ve bu yapımlar tüm kesimlerden ilgi görmüştür (Tanrıvermiş, 2007, s. 5-6).

Dizi filmlerin kökeninin edebi eserlerle şekillenmiş olması ve örneklerine radyodan aşinalık kazanan Türk seyircisi, uzun bir süre yapılan bu programlarla televizyon dizilerinin temellerinin atılmasına hazırlanmıştır.

3. 4. Türkiye’de Sektör Olarak TV Dizisi ve Gelişimi

Türkiye’de televizyon dizilerinin gelişimi TRT’nin ortaya çıkışıyla şekillenir. 1970’li yıllarda televizyon dizilerine ihtiyaç duyulan teknik ekipman ve personel sorunu dizi sektörünün ortaya çıkmasına vesile olur. Daha önceleri sinema ve reklam sektörlerine hizmetlerde bulunan kuruluşlar ihtiyaç halinde TRT tarafından yapılan televizyon dizilerine de destekte bulunurlar. Böylelikle şekillenmeye başlayan sektör 1980’li yıllarda TRT’nin kendi içinde gerçekleştirdiği yapımlarla büyürken diğer yandan kurum, dışarıya da siparişler

¹ Taranç Ragıp. “Televizyon Dizi Filmlerinde Estetik Sorunları”, Yayımlanmamış Doktora Tezi (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 1991) aktarılmıştır.

vererek TV dizisi üreten yapımevlerinin çoğalmasına zemin hazırlamıştır. 1989 yılından itibaren de özel televizyon kuruluşlarının hayatımıza girmesiyle dizi sektörü olarak adlandırılan yeni bir sektör oluşmuştur (Özertem'den Akt. Deloitte, 2014, s. 1).

Yasal düzenlemelerin ardından televizyon yayınlarının kapsama alanının genişlemesi ve televizyon alıcılarının sayısının artması beraberinde yayın saatlerinin doldurulması sorununu da gündeme getirir. Bu konuda akla gelen ilk çözümlerden biri dış kaynaklı yapımlara yer verilmesi olmuştur. Öncelikle ABD orijinli drama yapımlarına yer verilmiştir. Zamanla televizyon denen program canavarını sadece dış kaynaklı yapımlarla beslemenin mümkün olmayacağı anlaşılmış ve aşamalı olarak yerli yapımlara ağırlık verilmeye başlanmıştır (Sevim, 2016, s. 290).

Türk izleyicilerin dizilerle tanışması televizyonun ülke çapında yayılmaya başladığı “*Bedava Dünya Gezisi*” isimli Fransız dizisinin ilk kez 1972 yılında Türkçe seslendirmesi ile olmuştur. Dizi ismi verilen bu televizyon yapımla tanışan izleyici yerli dizilere de kısa zaman sonra kavuşmuştur (Cankaya'dan Akt. Çelenk, 2010, s. 20).

Türk izleyicisinin televizyon dizi formuyla karşılaşması da ilkin yabancı ülkelerden getirilen yapımların gösterilmeye başlanmasıyla şekillenir.

Türk izleyicisi önce Brezilya yapımlı “pembe dizilerle” buluşmuştur. Daha sonra bu süreci Amerika yapımlı pembe diziler takip etmiştir. Bunlar arasında *Virginia*, *Dallas* ve *Yalan Rüzgârı* gibi diziler en akılda kalanlardır. Sonraki yıllarda TRT'nin de desteğiyle ilk yerli Türk dizileri yapılmaya başlanmıştır. “*Aşk-ı Memnu*” ilk Türk mini dizisidir. 1980'den sonra bu dizileri *Denizin Kanı*, *Kiralık Konak*, *Sekiz Sütuna Manşet*, *Merdiven*, *Üç İstanbul*, *Küçük Ağa*, *Kartallar Yüksek Uçar* gibi Türk Edebiyatından uyarlanan diziler izlemiştir. Daha sonraki yıllarda *Kaynanalar*, *Kuruntu Ailesi*, *Perihan Abla* ve *Bizimkiler* gibi içinde komedi unsurunu barındıran diziler de yapılmıştır (Yanardağoğlu'ndan Akt. Öneren, 2013, s. 78).

Türkiye'de dizi sektörü (...) tek kanallı televizyonumuzda yabancı dizilerin yayınlanmaya başladığı 1974 yılına rastlar. Yine aynı yıl “*Değirmen*, *Sinekli Bakkal*, *Aşk-ı Memnu*, *Ömer Seyfettin Hikâyeleri* ve *Beş Hikâye*” adlı yapımların başı çektiği yerli televizyon dizileri de sektörün parlak geleceğinin habercisi gibidirler (Özertem'den Akt. Deloitte, 2014, s. 1).

Ece Ünür (Yerli Dizi programından aktaran, 2013, s. 34) Yerli dizi yapımlarında kategorilerde ilkleri şu şekilde belirtir:

1. İlk Sitcom Dizi: Kaynanalar (1974)
2. İlk Dram Dizisi: Aşk-ı Memnu (1975)
3. İlk Dönem Dizisi: Küçük Ağa (1983)
4. İlk Mahalle Dizisi: Perihan Abla (1986)
5. İlk Bilimkurgu Dizisi: Kavanozdaki Adam (1988)
6. İlk Fantastik Dizi: Uzaylı Zekiye (1987)
7. İlk Polisiye Dizi: İz Peşinde (1989)
8. İlk Kadına Şiddet Temalı Dizi: Çatısız Kadınlar (1999)
9. İlk Romantik Komedi Dizisi: Evdeki Yabancı (2000) olmuştur.

Martin Esslin kişilerin yaşamlarını televizyon dizilerine göre şekillendirmesi ve TV dizilerinin kişilerin üzerinde yarattığı izlenimlere dair çıkarımlarını şu şekilde belirtir.

Dizilerin ikili bir avantajı vardır: İzleyiciye bir aşinalık –yani zihni bir gayret sarf etmekten, her yeni bölüm üzerinde kafa yormaktan kurtulma- ve yenilik karışımı sağlamakta, kişinin ailesinin üyeleri kadar alışılmış hale gelen yinelenen karakterler her hafta yeni ve farklı durum ve şartlarda ortaya çıkmaktadır. Birazcık farklı bir tatta da olsa her haftaki bölümde bu karışım bulunacaktır. Kısaca, diziler izleyiciye bir güvende olma duygusu, bu karmaşada yolunu bulmasına imkân veren bir yapı temin etmekte. Çoğu programların saat veya yarım saat başında başlaması izleyicinin bu akıntıya asgari gerilimle girmesini kolaylaştırmaktadır. Belli bir dizinin salı akşamları saat 20.00’de başladığının bilinmesi, kişinin sevdiği bir programı kaçırmayacağı bir plan yapmasına da fırsat verir (1991, s. 39).

Dolayısıyla TV dizileri bir tür bağımlılık yaparak, günlük rutinin dertlerinden kurtulup, bireylerin rahatladığı yapımlara dönüşmekte hatta TV dizi karakterleri ve olaylarıyla özdeşlik kurarak onları çok düşündürmeden, kişiler üzerinde sağaltım yoluyla bir boşalım bile sağlamaktadır.

3. 5. Edebi Eserlerin Diziye Uyarlanması

Uyarlama, edebiyat ve film arasındaki karşılıklı alışverişte bir romanın, oyunun, kısa hikâyenin, çizgi romanın veya diğer edebi kaynağın filme aktarılmasını tanımlayan en yaygın uygulamadır (Erus, 2005, s. 16). Diğer bir deyişle kâğıda dökülmüş edebi metnin film türüne dönüştürülmesi olayıdır (Desmond ve Hawkes, 2005, s. 2).

Dilimize “adaptation” üzerinden giren ve Latincedeki “adaptare” (uyumlu hale getirmek) sözcüğüne dayanan adaptasyon sözcüğü (...) sanatta; bir medyada ortaya konulmuş olan bir içeriğin elden geçirilerek başka bir medyada yeniden sergilenmesini ifade etmektedir. Sanat alanındaki adaptasyonlar için günümüz Türkçesinde “uyarlama” sözcüğü daha yaygın kullanılmaktadır. Burada uyarlama sözcüğü hem uyumlu hale getirme ve esinlenme ediminin kendisini hem de ortaya çıkan sonucu, yani uyarlama sonucunda ortaya konulan yeni yapıtı ifade etmektedir (Kayaoğlu, 2016, s. 40-41).

Uyarlama kavramı ilk zamanlar sinema için daha yaygın kullanılan bir terimken televizyonun hayata girmesiyle, televizyon filmleri için de geçerli olmuştur. Sinema filmlerinin ardından aynı filmler ya televizyon için uyarlanmış ya da televizyon için özel uyarlama filmler çekilmiştir. İlerleyen süreçlerde bu filmlerle yetinilmemiş ve televizyondaki uyarlama filmlerin yerini, uyarlama dizilerin aldığı görülmüştür (Okur, 2013, s. 229).

Özön ise uyarlamaya ilişkin görüşünü: “Doğrudan doğruya sinema için hazırlanmış bir metnin sinemaya uygun bir biçime sokulması” (Özön, 1995, s. 133 1.cilt) olarak ifade eder.

Ephraim Katz’a göre uyarlama ise; başka bir sanat eserindeki öğeleri yeni araca uygun bir şekilde aktararak yeni bir sanat meydana getirme eylemidir (Aktaran: Erus, 2005, s. 16).

Moris Beja uyarlamaları iki temel sınıfta incelemeyi uygun bulmaktadır. Bunlardan ilki orijinal eserin yani romanın bütünlüğünün korunması ve böylece uyarlayıcının zihninde değiştirilmemesi ve hatta aslında güçlendirilmesini öngörür. İkincisi ise orijinal eserin kendi bütünlüğüne sahip yeni ve farklı bir sanat eseri yaratmak için özgür biçimde uyarlanmasının gerekliliğidir. Beja, filmin, kitaptan aldıklarını kitaba katkı sağlayarak karşılık verdiği görüşündedir (Akt.: Erus, 2005, s. 20).

Türkiye’de uyarlamalar ilk olarak sinemayla başlamış daha sonraları televizyon yapımlarına sirayet etmiştir. Bunun en önemli nedeni tarihsel süreçte sinemanın televizyondan daha önce başlamış olmasıdır. Uyarlamaların çıkışına bakıldığında tiyatro kökenli oluşları gözden kaçmamaktadır. Bunun en büyük nedeni ise Muhsin Ertuğrul’un tiyatro kökenli yönetmen oluşundan kaynaklanmaktadır.

Sinemamız ilk yıllarda özgün senaryo üretmemiş, özellikle tiyatro uyarlamaları yapmış ve kendi dilini uzunca süre keşfedememiştir. Özgün senaryo yokluğu da, o dönemki tiyatro eserleri yaz aylarında sinema filmi haline getirilerek ya da edebiyattan uyarlamalar yapılarak çözülmeye çalışılmıştır. Aynı şekilde yabancı filmlerin uyarlanmasıyla konu sorunu halledilmiştir. 1950’lerden sonra yetişen sinemacı kuşağıyla beraber özgün senaryolar artmıştır. Bu artış tiyatro uyarlamalarının sayısını yok denecek kadar aza indirgese de sinema hiçbir zaman edebiyattan vazgeçmemiştir (Sayın, 2005, s. 18).

Türk sinemasının miladı 1914 yılı olarak kabul edilir. Sinemamızın ilk roman uyarlaması, tiyatrocunun Ahmet Fehim Bey’in Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın “alafrangalığa düşkün bazı ailelerin başına gelebilecek gülünç ve tehlikeli durumları anlatan” ve aynı isimli romandan esinlenerek 1919’da çektiği “*Mürebbiye*” filmidir (Özön’den Akt. Kayaoğlu, 2016, s. 44).

Türk sinemasının oluşmaya başladığı dönemlerde sinemayı daha çok tiyatrocular yapmaktaydı. Muhsin Ertuğrul’un sinema sektörünün başında oluşu onun tiyatro eserlerinden beslenmesine neden oluyordu. Ertuğrul, her dönem oynanan tiyatro oyunlarını yaz aylarında sinema filmi haline getirmekteydi. Dolayısıyla uyarlamalar daha çok tiyatro eserlerinden yapılmaktaydı. Muhsin Ertuğrul’un bütün filmleri arasında on bir tane tiyatro uyarlaması mevcuttur: *Leblebici Horhor*, *Kız Kulesinde Bir Facia*, *Ankara Postası*, *Söz Bir Allah Bir*, *Aynaroz Kadısı*, *Bir Kavuk Devrildi*, *Tosun Paşa*, *Akasya Palas*, *Yayla Kartalı*, *Harman Sonu*. Orijinal senaryosu ise sekiz tanedir: *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk*, *İstanbul Sokaklarında*, *Bir Millet Uyanıyor*, *Allah’ın Cenneti*, *Kahveci Güzeli*, *Nasrettin Hoca*, *Kızılırmak Karakoyun*, *Halıcı Kız* (Sayın, 2005, s. 30).

(...) Gerçek anlamıyla sinemacıların ortaya çıkması için 1948 yılını yani yerli filmlere “belediye gelirleri kanun”unda yapılan indirim beklenmek zorundaydı. Bu dönem 1917-1949 arası yapılan film sayısı doksan beştir. Edebiyat uyarlamaları bu dönem yapılan film sayısı ile karşılaştırıldığında (halk edebiyatından yapılan uyarlamalar da hesaba katılırsa) ortaya %19’a yakın bir değer çıkar. Bu oran diğer dönemlerin çok üstündedir. Bunun nedeni de bu dönem üretilen film sayısının düşüklüğü ve özgün senaryo üretecek

sinemacıların, senaristlerin henüz yetişmemiş olmasından kaynaklanmaktadır (Sayın, 2005, s. 30-31).

1919-1972 dönemi için sinema araştırmacısı Giovanni Scognamillo yaptığı değerlendirmede Türk sinemasında çekilen üç yüz yirmi filmin, iki yüz otuzdan fazlasının yerli roman uyarlaması olduğunu belirtir. Yabancı edebiyat yapıtlarından yapılan uyarlamaların da buna eklenmesiyle çekilen tüm filmler içinde bu %10'a yakın bir oran teşkil etmektedir (Kayaoğlu, 2016, s. 44).

Deloitte'nin yapmış olduğu araştırmalara göre yakın zamanlarda Türk izleyicisinin eğilimleri daha çok tarihi karakterler ve romanların uyarlama olarak çekilmesi ve bunlara artan talepler doğrultusundadır. Senaristler sıfırdan bir senaryo metni yazmaktansa nispeten daha güvenli bir yol izleyerek bilinen öykü, roman ve olaylarla yapımların başarısız olma risklerini bu şekilde azaltma yoluna gitmeyi amaçlamışlardır. Yapılan bu çalışmalara *Yaprak Dökümü*, *Huzur Sokağı*, *Çalikuşu*, *Fatih Harbiye*, *Muhteşem Yüzyıl* gibi TV yapımları örnek gösterilebilir. Bunların yanında yurtdışında başarılı olan yapımlar ülkemizde de adapte edilerek kanallarda sıkça görülmektedir. Örneğin "*Desperate Housewives-Umutsuz Ev Kadınları*", "*The O.C-Medcezir*", "*Revenge-İntikam*", "*Monk-Galip Derviş*" ve "*Gossip Girl-Küçük Sırlar*" gibi televizyon dizileri bu yapımlar arasındadır. Diğer yandan tüm adaptasyonlara, tarihi karakter ve olaylar ile roman uyarlamalarına rağmen bu yapımların büyük bütçelerle gerçekleşmesi bile bir başarı sonucu değildir. Dizi sektörü içerisinde oluşan yoğun rekabet ortamı, rakip diziler karşısında tutunamayıp birkaç bölüm çekildikten sonra zorunlu finallerin oluşmasına veya projelerin sonlamasına da neden olmuştur (2014, s. 16).

TRT de yayınlanan tiyatro oyunlarından uyarlanmış dizileri Fuat Kale çalışmasında şu şekilde derlemiştir: (2015, s. 2- 417)

Tablo 3 TRT de Yayınlanan Tiyatro Oyunlarından Uyarlanan Diziler

<u>Yapım Yılı</u>	<u>İlk Yayın Tarihi</u>	<u>Eser Adı</u>	<u>Yazarı</u>	<u>Yönetmen</u>
1972	01.01.1972	Yağmur Sıkıntısı	Oktay Rifat	Tülay Eratalay
1972	30.03.1972	Hülleci	Reşat Nuri Güntekin	Arsal Soley

1972	02.11.1972	Köşebaşı	Ahmet Kutsi Tecer	Gürol Gökçe
1972	26.11.1972	Mikado'nun Çöpleri	Melih Cevdet Anday	Göker Müftüoğlu
1973	13.04.1973	Çorak Toprak (Bozkır Güzellemesi)	Nezihe Araz	Gürol Gökçe
1973	22.06.1973	Dolap Beygiri	Selçuk Kaskan	Güner Sarioğlu
1973	18.10.1973	Cengiz Han'ın Bisikleti	Refik Erduran	Tülay Eratalay
1974	11.09.1974	Ocak	Turgut Özakman	Erdoğan Ersever
1974	04.12.1974	Çemberler	Çetin Altan	Bülent Özdural-Yusuf Kurçenli
1976	14.01.1977	Huzur Çıkmazı	Haldun Taner	Tuncer Tezel-Yusuf Kurçenli
1976	04.03.1977	Bir Yürek Satıldı	Emine İşinsu	Bülent Özdural
1977	28.01.1977	Kocaoğlan	Orhan Asena	Çetin Karamanbey
1977	04.02.1977	Pusuda	Cahit Atay	Erdoğan Ersever
1977	26.10.1977	Bir Adam Yaratmak	Necip Fazıl Kısakürek	Yücel Çakmaklı
1979	06.09.1979	72. Koğuş	Orhan Kemal	Oskay Alptürk
1979	26.01.1980	Tombala	Adalet Ağaoğlu	Okan Uysaler
1979	01.04.1980	Dilekçe	Çetin Altan	Bülent Özdural

1980	12.08.1980	Yedi Kocalı Hürmüz	Sadık Şendil	Okan Uysaler
1980	20.11.1980	Balaban Ağa	Musahipzade Celal	Hüsamettin Ünlüoğlu
1980	19.03.1981	Sarı Naciye	Recep Bilginer	Tuncay Öztürk
1981	19.02.1981	IV. Murat	Turan Ofлаzoğlu	Yücel Çakmaklı
1981	16.04.1981	Ceza Kanunu	Refik Ahmet Nuri Sekizinci	M. Emin Gerçeker
1981	1.10.1981	Balıkesir Muhasebecisi	Reşat Nuri Güntekin	Yusuf Kurçenli
1981	10.10.1981	Çorak Toprak (Bozkır Güzellemesi)	Nezihe Araz	Bülent Özdural
1981	10.12.1981	Satılık Piyano	Fazıl Hayati Çorbacıoğlu	Uğur Erkir
1981	14.01.1982	Parkta Bir Sonbahar Günüydü	Recep Bilginer	Hüsamettin Ünlüoğlu
1982	04.07.1982	Bedel	Hasan Erkek	Kartal Tibet
1982	27.09.1982	Aynaroz Kadısı	Musahipzade Celal	Tülay Eratalay
1982	10.03.1983	Tohum ve Toprak	Orhan Asena	Daver Atabey
1983	13.01.1983	Paydos	Cevat Fehmi Başkut	Adil Daldal
1984	25.10.1984	Taş Bademleri	Remzi Özçelik	Bülent Özdural
1984	14.04.1985	Parkta Bir Sonbahar Günüydü	Recep Bilginer	Hüsamettin Ünlüoğlu
1985	14.02.1985	Dolap Beygiri	Selçuk Kaskan	Uğur Erkir
1985	04.04.1985	Şakacı	Sabahattin Kudret Aksal	Adil Daldal
1985	25.05.1985	Soytarı	Bekir Büyükarkın	Hüsamettin Ünlüoğlu

1986	20.04.1986	Pazartesi Oyunları- Akif Bey	Namık Kemal	Naci Çelik Berksoy
1987	25.01.1988	Pazartesi Oyunları- Alman Gelin	Lale Oraloğlu	Ramazan Bakkal
1987	03.04.1988	Dumanlı'da Telaki Var'dan Uyarlama (Üçüncü İstasyon)	Nazım Kurşunlu	Ünal Küpeli
1988	15.01.1988	Kavanozdaki Adam	Faik Baysal	Mesut Uçakan
1988	28.07.1988	Bal Sineği	Aydın Arıt	Bülent Özdural
1988	03.10.1988	Keşanlı Ali Destanı	Haldun Taner	Genco Erkal
1988	25.08.1989	Ezik Otlar	Necati Cumalı	Bülent Özdural
1988	22.09.1989	Ocak	Turgut Özakman	Bülent Özdural
1989	01.01.1990	Türkmen Düğünü	Ali Yürük	Adem Ayrıl
1990	1.07.1990	Bakanı Bekliyoruz	Necati Cumalı	Necmettin Varlı
1990	08.07.1990	Sevdiğim Adam	Recep Bilginer	Aram Gülyüz
1990	04.07.1991	İnsansızlar	Yıldırım Keskin	Osman F. Seden
1991	28.04.1991	Yağmur Sıkıntısı	Oktay Rifat	Bülent Özdural
1991	05.05.1991	Pazartesi Oyunları - Âdem'in Kaburga Kemiği	Ülker Köksal	Bülent Özdural
1991	29.09.1991	Kıyısız Denizler - Elif Ana	Turan Oflazoğlu	Erdoğan Tokatlı
1991	07.03.1992	Karayar Köprüsü	Refik Erduran	Hüseyin Karakaş
1991	04.07.1992	Bedel	Hasan Erkek	Kartal Tibet

1992	20.09.1992	Paydos	Cevat Fehmi Başkut	Faruk Üçok
1993	12.07.1995	Yolcu	Nazım Hikmet	Başar Sabuncu
1994- 1995	22.03.1996	Öykülerde Yaşayanlar- Bir Tren Bekleniyor	Zeyyat Selimoğlu	Tülay Eratalay
2001	24.07.1989	Çatallı Köy	Ali Yürük	Adem Ayrıl
2004	07.03.2005	Paydos	Cevat Fehmi Başkut	Ülkü Erakalın
2006	25.05.2006	Para	Necip Fazıl Kısakürek	Daver Atabey
2006	10.08.2006	Son Osmanlı (Cengiz Han'ın Bisikleti)	Refik Erduran	Cüneyt Tezcan
2006	24.08.2006	Oyunlarla Yaşayanlar	Oğuz Atay	Erdal Özkan
2006	31.08.2006	Sanatçının Ölümü	Yılmaz Onay	Tülay Eratalay
2006	01.09.2006	İspinozlar	Orhan Kemal	Fide Motan
2006	07.09.2006	Günün Adamı	Haldun Taner	Nurtaç Erimer
2006	14.09.2006	Kamyon	Memet Baydur	Cüneyt Tezcan
2006	15.09.2006	Akümülatörlü Radyo	Tarık Buğra	Cem Özdemir
2009	24.01.2009	Komşu Köyün Delisi	Üstün Dökmen	Turgay Bostan

Tiyatro metinleri dışında radyo oyunları ve operetlerden de uyarlamalar yapılmıştır: (Kale, 2015: 125- 386)

Yapım Yılı	İlk Yayın Tarihi	Tür	Eser Adı	Yazarı	Yönetmen
1974	15.09.1974	Radyo Oyunu	Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz	Aziz Nesin	Çetin Öner
1983	31.03.1983	Radyo Oyunu	Emekli	Behçet Necatigil	Bülent Özduval

1986	03.11.1986	Radyo Oyunu	Pazartesi Oyunları- Son Tren	Behçet Necatigil	Bülent Özdural
1975	06.10.1975	Operet	Leblebici Horhor	Takvor Nalyan (Nalyan Efendi)	Bülent Özdural
1989	27.11.1989	Operet	Lüküs Hayat	Ekrem Reşit Rey, Cemal Reşit Rey	Haldun Dormen

Yukarıdaki diziler Türkiye'nin ilk televizyonu olan TRT kanalının edebi eserlere yaklaşımı ve bu sürecin gelişim yollarını göstermek amacıyla verilmiştir. Ayrıca tezin konusu olan tiyatro metninin diziye uyarlanmasından dolayı da odak sadece TRT de yayınlanan sahne eserlerine (oyun, operet) kaydırılmıştır. İlerleyen yıllarda özel kanalların artmasıyla birlikte edebi eserlerden uyarlanan yapımların da sayıları artmış, gelişen teknikler sayesinde yapımların kalitesi yükselmiş ve daha çok izleyiciye ulaşabilmiştir. Yine bu yapımlara 2012 yılında Kanal D ekranlarında gösterilen Çağan Irmak yönetmenliğinde *Keşanlı Ali Destanı*'da örnek verilebilir.

Tiyatro oyunlarından yapılan bu uyarlamaların başarı ölçütünü Özdemir Nutku şu şekilde açıklamaktadır:

Kanımca TRT'nin en büyük yanlışı, birtakım tiyatro oyunlarını tiyatro tekniği içinde ekrana aktarmaya çalışmasıdır. Bunun için de, bugüne dek sinema tekniğinden yararlanmamış hiçbir tiyatro oyunu TRT'de başarılı olamamıştır. Bu başarısızlık sahnelemeden oyunculuğa, oyunculuktan, dekora kadar uzanmaktadır. (...) Tiyatro sahnesinde oyunun türüne uygun başarılı düşsel bir dekor ne denli inandırıcı olabilirse, aynı dekor kamera önünde gülünç bir yapaylığı getirebilmektedir. (...) TRT'de hazırlanmış olan tiyatro oyunlarının etkisiz ve başarısız oluşlarının bir nedeni de, tiyatro oyuncularının sahnedeki büyük hareket ve ses ölçüleriyle oynamalarıdır. Böylece sahne üzerinde inandırıcı olabilecek denetimli bir abartı kamera önünde yapay ve rahatsız edici olabilmektedir. Ses de öyle; usta bir oyuncunun sahne üzerinde başarıyla fırlatabildiği sesi, mikrofonda bir bağırsık çağırışı olarak kalmaktadır (1985, s. 71).

Özdemir Nutku'nun bu yaklaşımı, sinema sanatının genel bir sorunudur. Özellikle tiyatro kökenli sanatçılar kamera önüne geçtiğinde patlarlar. Bunun en büyük nedeni tiyatro sanatının dolaysız, doğrudan seyirciyle iletişim kurmasından ileri gelir. Bugün de birçok sette bu problemlerle karşılaşmaktadır.

Televizyon uyarlamalarında uyarlama süreci oldukça karmaşık, zor seçimleri içermesine ve titiz bir çalışma gerektirmesine rağmen, ortaya çıkan ürünlere getirilen eleştiriler çoğunlukla sanatsal bütünlüklerine değil, kaynak aldıkları metne sadık kalıp kalmadıkları üzerine odaklanmıştır. Bu konudaki yorumlar daha çok değişmez bir şekilde filmde “neyin olduğuna” değil, “neyin çıkarıldığı” ya da “neyin değiştirildiği”ne yönelik olarak yapılmıştır (Barut, 2007, s. 42).

Barut'un değindiği gibi ele alınan çalışmada da orijinal oyun metni ile senaryo metni arasındaki benzerlikler ya da değişiklikler üzerinden inceleme yapılmıştır.

4. KARŞILAŞTIRMALI DRAMATURJİK YORUM İLE KEŞANLI ALİ DESTANI

Keşanlı Ali Destanı tiyatro oyununda hâkim olan epik anlatının dizi formatı itibari ile kaçınılmaz olarak dramatik anlatıya dönüştürüldüğü görülmektedir. Bunun temel sebeplerinden biri, epik yapımların Türk seyircisi için alışlagelmiş kalıpları bozacağından ötürü uzak durulmuş olması olasılığıdır.

Bob Foss'un da vurguladığı gibi; bir filmin epik ya da dramatik olması ender rastlanan bir şeydir. Bu konuda birçok karışım mümkündür. Bununla birlikte epik ve dramatik türlerin, rastgele birleştirilmesi mümkün değildir. O nedenle dramatik ve epik karakterleri incelemek, böylece ne şekilde ve hangi koşullarda birleştirilebileceklerini saptamak da önemlidir (Foss, 2012, s. 191).

Çalışmanın amaçlarından biri de TV dizisinin epik özelliklerinden yararlanılmış mıdır sorusunun yanıtları aranırken Erol Mutlu'nun drama yapımlarının tecimsel özelliklerine değinmesi ve böyle kaygılı bir ortamda Türk televizyonlarında epik bir yapımın tutmayacağı algısı tamamen alımlama, maddiyat veya sağlam gerekçelere dayandırılmama gibi etkenlerden kaynaklanabilmektedir. Ona göre:

Tecimsel televizyonun temel değerleri “kazanç”, “verimlilik” ve “pragmatizm”dir. (...) Drama yapımları televizyon programlarının en masraflıları arasındadır. Dolayısıyla televizyon kuruluşları bu masrafı haklılayacak gerekçeler bulmak zorundadırlar. Bunlar arasında en kabul edilen gerekçe ise en çok izleyici sayısına ulaşma kapasitesidir. Böylelikle tecimsel olmayan televizyon kuruluşları da, alışlagelen, kabul gören saymacalara dayanan drama yapımlarına ağırlık vermekte, ilginç ve yeni biçim unsurların kullanıldığı yapımlara başka sağlam gerekçeler bulunamadığı takdirde girmemektedirler (1991, s. 122-123).

Ayrıca oyunda perde karşılığı olarak, dizi bölümü arasındaki ilişki, format karşılaştırması açısından önemli bir eksen kabul edilebilecektir. Bu anlamda dördüncü bölüm altında söz konusu eksen üzerinden aynı zamanda dramaturjik öğeler olan başta konu ve tema olmak üzere olay akışı (örgüsü) karşılaştırmalı olarak değerlendirilecektir.

4. 1. Konu ve Tema

Oyun ve diziye uyarlanan *Keşanlı Ali Destanı*'nın her iki format için de aynı tema ve konuya sahip olduğu anlaşılmaktadır. Burada önemli olan, tiyatro oyunu uyarlaması dizinin, tema ve ana konu düzleminde orijinale sadık kaldığının değerlendirilmiş olmasıdır.

4. 1. 1. Oyunun Temel Konu Düzlemi

Keşanlı Ali, Çamur İhsan'ı öldürmekten hapse girmiş ve hapisten bir kahraman olarak çıkmıştır. Hapisten çıkan Ali, gelir gelmez Sineklidağ'a muhtar seçilir. Sineklidağ, ezilen, yoksul insanların yaşadığı gecekondulardan oluşmuş büyük bir kentin kenar mahallesidir. Ali, burada yeni bir düzen oluşturur ama yüreğiyle beyni arasında gelgitler yaşamaktadır. Kendini, bir şef olarak mahallesindeki topluluğa, insan olarak ise duyduğu aşka karşı sorumlu hissetmektedir. Ali, dolaylı olarak içine düştüğü bu destanı kullanmaya karar verir. Hapiste geçirdiği sürede ezilmektense ezmeyi yeğlemiş ve böylelikle yeni bir Ali'yi fark etmiştir. Sonucu kendi hayatı bile olsa Sineklidağ'ı yaşatmak için tarihe "yaşasın Sineklidağ" sözüyle geçmek ister. Manyak Cafer'le yaşadığı düello sonucu Cafer'i öldürür ve Ali, kendini destana feda eder.

4. 1. 2. Oyunun Teması

Oyunun ana teması halkın desteğiyle yüceltilen bireyin yine halkın eliyle destan haline getirilmesidir. Yan temalar ise hırs ve gurur adına kendi yaşayışından, aşkından vazgeçme; sınıf farklılarından doğan iktidar ilişkisi; rüşvet, bürokrasi ve dolandırıcılık üzerinden çarpık düzene dönük eleştiri olarak değerlendirilmektedir.

4. 2. Oyunun Dönemsel ve Toplumsal Düzlemi

Yazarlar içinde buldukları toplumla her zaman ilişkilidirler. Haldun Taner, Brecht'le karşılaşmasından sonra Türkiye'ye döndüğünde çok partili bir döneme geçilmiş ve mevcut hükümetin yönetsel olarak sıkıntılar yaşadığı bir sürecin kaotik durumları yaşanmaktadır. Haliyle Taner bu süreç ve durumlardan

yazarlık sürecinde de beslenmiştir. Güncel sorunlar o dönem yazarlarının eserlerine de sirayet etmiştir. Şener 1950’li yıllarda oyun yazarlarının eğilimleri ilgili şunları belirtir:

1950 seçimleriyle iktidara gelmiş olan Demokrat Parti (DP), Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) döneminde olduğu gibi, kültür üstünlüğünün temsilcileri olan seçkinlerin değil, büyük çiftçilerin ve ticaret burjuvazisinin temsilcisidir. Oyunlarda Cumhuriyet aydınının benimsediği ve yücelttiği kimi değerlerin de gözden düştüğünü gösteren düzenlemeler yapılmış, ne yolla olursa olsun bol para kazanmanın, çok mala sahip olmanın, gösterişli bir yaşam sürmenin yükselen değer olduğu gösterilmiştir. Yazarlar bu değişimin aile içinde, komşuluk ve iş ilişkilerinde neden olduğu dramatik durumları ele alırlar. (...) Bu dönem oyunlarının en önemli ortak özelliği, ele alınan konuya toplumsal yapı değişiminin sonucunda ortaya çıkan hüznü ya da gülünç bir durum olarak yaklaşmış olmasıdır. Vurgulanan, farklı yaşam biçimleri arasındaki uyumsuzluktur (Şener, 2007, s. 33-34).

Yüksel, bu süreci Türkiye’nin yönetim biçimindeki değişikliklerin, çok partili geçiş süreciyle çeşitlenen yenilik ve bunların doğurduğu sonuçların oyun yazarlarına ve oyunlara yansıma biçimini şu şekilde açıklamaktadır:

Keşanlı Ali Destanı, 1960’lar Türkiye’sinin oyunudur. Demokrat Parti döneminde yapılan girişimlerin sonuçları sergilenir oyunda. Tarım makinelerinin gelişimiyle açıkta kalan topraksız “köylü” kentlere akmış, ancak yerli endüstri geliştirilemediği için “işçileşememiş”, gecekondu ortamında başka türlü bir yalnızlığa, yoksulluğa ve yozluğa itilmiştir. Kentin blok apartmanlarında ya da köşkerlerinde ise, yaşama tıpkı gecekonducular gibi “sıfırdan” başlayan, ancak özgür girişim ortamından yararlanmayı becererek, her mahallede yaratılan “milyonerlerden” biri olmayı başarmış, kent soylu yaşamı hızla yozlaştıran “açıkgözler” yaşamaktadır. Oyunda bir düzeyde yansıtılan, aynı dönemde oluşan koşullar içinde “köşeyi dönenlerle”, “dönemeyenler” arasında oluşmuş, uzlaşmaz karşıtlıklar mevcuttur. Bir başka düzeyde ise “seçim kazanma” yolunda partilerin 1946’dan bu yana geliştirdikleri yöntemler sergilenerek insanların yalnızca seçim öncesi “vatandaş” niteliği kazandığı, sonra da dört yıl boyunca unutulup gittiği devlet anlayışı içinde “kendi başlarının çaresine” bakmak için başvurdukları yollar alaylı bir yaklaşımla dile getirilir. Pısrık “birey” Keşanlı Ali’den yiğit, zorba “birey” Keşanlı Ali’nin yaratılması, devletin korumadığı insanların kendi başlarına bırakılmışlıkları içinde gerçekleşen zorunlu bir “dönüşümü” ifade eder (Yüksel, 1986, s. 151-152).

Bu dönem 1960 askeri darbesiyle sekteye uğrayan demokratik yönetime yine ordunun inisiyatifiyle dönüldüğü ve yeni bir seçim atmosferine girildiği yılları kapsamaktadır. Özel girişimcilik emekleme döneminin sakarlıklarıyla yolunu bulmaya çalışmakta, yerleşik moral değerleri fütursuzca göz ardı eden bir para kazanma tutkusu, yatırım şemsiyesi altında yasadışı, ahlak dışı uygulamalara yol açmaktadır. Kırsal kesim insanının geçimi tarımla sağlamakta zorluk çekmeye başlaması köyden kente göç hareketini başlatmış, büyük kentlerin çevresinde gecekondu mahalleleri kurulmuştur. *Keşanlı Ali Destanı*'nın konusu, kırsal alanda geçerli olan adetlerin geçersiz olduğu, kent yaşamına özgü kuralların ise henüz uygulanmadığı varoşlarda geçer. Haldun Taner böyle bir gecekondu mahallesinde ortaya çıkan otorite boşluğunu zorbalara nasıl doldurduğunu gösteren bir düzenleme yapmış, malzemesini yeni bir biçimleme anlayışı içinde kurgulamıştır (Şener, 2007, s. 138).

Türk oyun yazarlığına öz ve biçim açısından kimlik kazandırma yolundaki en yaygın katkı Haldun Taner'den gelmiştir. (...) Türk oyun yazarlığı açısından hem Türk geleneksel halk tiyatrosu ile Brecht'in epik tiyatrosunu buluşturan "göstermecî" biçimdeki oyunları, hem de kabare türünde sunduğu ilk örneklerle, Türk seyircisi için keyifli bir tiyatro yaşantısı oluşturmuştur. *Keşanlı Ali Destanı* hem "ilk Türk epik müzikali" olarak, hem de "toplumsal çevreyi" yansıtmaya geleneğinin bir uzantısı olma özelliği taşıdığı için tiyatro tarihinde önemli bir yere yerleşmiştir (Yüksel, 2011, s. 69).

1960'lı yılların Türk oyun yazarlığı bağlamındaki belirleyici özelliği, içerikte ve biçimde "kültürel kimlik arayışı"dır. Türk toplumu epik tiyatro, absürd tiyatro gibi çağdaş akımlarla tanışmıştır. Her iki türde de denemeler yapılır. Yazarların, her iki türe ilişkin uygulamalarda da geleneksel tiyatromuzun anlatım biçimlerinden yararlanma yoluna gitmiş olması dikkat çekmektedir. Batı'dan aktarılmış olsa da her iki türde de kültürel kimliğin korunmasına özen gösterilmektedir. 1960'lar döneminde, oyun yazarlığının "gerçekçi" tiyatrodaki gelişme noktasıyla, epik ve absürd tiyatromuzun özelliklerini seyirlik geleneğimizin özgün özellikleriyle buluşturmasıyla, politik-ekonomik-toplumsal sorunları irdelerken görsel ve işitsel düzeyde anlatım zenginliğine önem vermesiyle, tiyatromuzun öz ve biçim açısından yaşayabileceği tikanıklığın önemli oranda aşıldığı söylenebilir (Yüksel, 2011, s. 71).

Dramaturjik çalışmalarda oyunun geçtiği dönemin özellikleri ve bu dönem sorunlarının yansıma biçimleri de oyun okumalarında faydalı bilgiler sağlamakta, yönetmene farklı açılar verebilmektedir.

1960'lı yıllar, toplumun kendi gerçeklerini görmeye, sorunlarını anlamaya, bu sorunların çözümüne ulaşmaya yöneldiği, düşünce özgürlüğüne sahip çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde tiyatro yazarları da aynı doğrultuda daha önce irdelenmiş toplumsal gerçeklere ve sorunlara yönelirler (Yüksel, 1986, s. 66).

1946-1960 arasındaki bu on dört yıllık süreç, tiyatromuz açısından da bir “geçiş” süreci olmakla kalmamış, farklı kuşaklardan oyun yazarlarının bir buluşma noktasına dönüşmüştür. Nasıl ki çok partili yaşama geçişle birlikte toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik açıdan Türkiye’de köklü değişimlere tanık olunuyorsa, tiyatromuz da başta oyun yazarlığı olmak üzere kurumlaşma, tiyatro binaları, oyunculuk, eleştiri gibi alanlarda da sancılı ama yeni arayışlardan kaynaklanan bir dönüşüm sürecine girmektedir (Akıncı, 1998, s. 38).

Haldun Taner 1983 yılında yazdığı önsözünde epik oyununu şu şekilde tanıtmaktadır:

1960'ta Lütfen Dokunmayın'da kısmen ilk denemesini yaptığım epik unsuru, bu oyunda tüm dramatik dokuya yaymayı, bunun için de geleneksel tiyatromuzun anti-illüzyonist ve göstermecî öğelerinden azami surette yararlanmayı kurdum. Oyunun yazımı, (...) bir buçuk yıl sürdü. (...) Oyun, 1963 sonunda bitmişti. Önce İstanbul Operasına verdik. Sonra Devlet Tiyatrosuna... İlle müziğin zengin bir aranjmanını öneriyorlardı. Bense, bu haliyle kalmasında direndim. Uzlaşamadık. Daha sonra, Gülriz Sururi istekli çıktı. İlk okuduğumda ekip heyecanlandı. Engin Cezzar, “Biz bu oyunu dünya sahnelerine uçururuz” dedi. İki buçuk ay titiz bir provadan sonra, *Keşanlı Ali Destanı* 31 Mart 1964 gecesini Türk seyircisinin önüne çıktı. Oyun bittikten sonra perde alkıştan kapanmak bilmiyordu. (...) “Keşanlı” o tarihten sonra bir “tiyatro olayı” oldu. Türkiye’de 130 defa oynandı. Engin Cezzar’ın kehanetini de doğru çıkardı. Dünya sahnelerine sıçradı. Yabancı dillere çevrildi. İngiltere’de, Almanya’da, Lübnan’da, Çekoslovakya’da, Macaristan’da, Yugoslavya’da, toplam 342 kere oynandı (Taner, 2016, s. 7-8).

Keşanlı Ali Destanı, bir sunuş türküsüyle başlayan, “kıssadan hisse” bölümüyle noktalanan on beş tablolu bir müzikli güldürüdür (Yüksel, 1986, s. 69). Oyun, köy kurallarının da kent kurallarının da geçersiz olduğu, güvenliğin sağlanamadığı bir gecekondu semtinde ele alınmıştır. Birtakım açık gözlerin, Anadolu’dan gelmiş, çevreyle uyum sağlayamamış, bilgisiz, şaşkın, yoksul halkı sömürdüklerini göstermiştir. Hukuk düzeninin kurulmadığı, devlet otoritesinin

zayıf olduğu, politikacıların yalan söylediği bu yoksul çevrede halk da umudunu onu savunacak bir yiğit kişiye bağlamıştır. Oyun zoraki kahramanın yazgısı ve hüsrarla biten bir aşk öyküsü çerçevesi içinde kurgulanmıştır (Şener, 2007, s. 48-49).

Keşanlı Ali’de otoriteye bağımlılık, mit yaratma, değişik sosyal kesimlerden gelenlerin arasındaki iletişim kopukluğu gibi sorunlar, dramatik bir olaylar dizisi, özdeşleşebileceğimiz tipler aracılığıyla anlatılmamaktadır. İpşiroğlu’nun saptamasıyla; gerek tip çizimi, gerek diyalogların kullanılışı, gerek konunun bütününe yoğrulmuşu hep ele alınan sorunları aydınlatmaya yöneliktir (İpşiroğlu, 2009, s. 122).

Taner, büyük kentlerin çevresinde oluşan gecekondu mahallerindeki insanların sorununa başka bir boyutta eğilir. “Gecekondulaşma” olgusunda yansıyan toplumsal çarpıklığı, gecekondu ve kent yaşamı arasındaki uçurumu gözler önüne sererek vermektedir. Bu yönüyle Taner, aynı kentte yaşayan ayrı kesimlerden insan topluluklarının yaşantıları, duyguları ve düşünceleri, konuşma ve davranma biçimleri arasındaki çelişkiyi ilk kez sahneye taşıyan, bireysel, toplumsal, politik boyutları ile “gecekondu” olgusunu ilk kez sahnede tartışan oyun yazarı olmuştur (Yüksel, 1986, s. 78).

Keşanlı Ali Destanı’nda, (...) devlet otoritesinin zayıf olduğu, hukuk düzeninin kurulmadığı, ekonomik güvenliğin bulunmadığı, politikacıların aldattığı bu yoksul çevrede halk, kendini çıkarıcıların baskısına karşı savunacak bir kahramana özlem duymaktadır. Keşanlı Ali biraz da kimsesiz, terk edilmiş halkın düzen, güven, korunma ihtiyacının yarattığı bir düş kahramanıdır (Şener, 1971, s. 112).

Bir gecekondu kahramanı etrafında, kahramanlık mitosunun parodisini ele alan oyun, o günlerin sosyal meselelerinden biri olan gecekondu konusunu da aktüel bir sembol halinde yansıtır. Yurt içinde ve yurt dışında en çok oynanan, ülkemizi ve kültürümüzü hiçbir himaye görmeden uluslararası planda temsil eden bu eser, tiyatro edebiyatımızda da yeni bir anlayışın sözcüsü durumundadır. Geleneksel tiyatromuzun anlatım biçimleri ile batıdaki epik tiyatro anlayışının yeni ve bize özgü bir üslupla bileşiminde gösterilen başarı, gelenek tartışmalarında etkili oldu. Ömer Seyfettin’in *Efruz Bey*’inden öz, Karagöz’den biçim olarak yararlanmışır (Miyasoğlu, 1988, s. 29).

Anılan tarihsel dönem ikliminde Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı* oyununun yazım sürecini şu şekilde açıklamaktadır:

1960'larda Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinin çağrılısı olarak, Tiyatro Enstitüsünde konuk hoca sanıyla dersler verdim. Bunun için her ayın son haftası gider, Ankara'da kalır, sonra İstanbul'daki fakülteme dönerdim. Altındağ'la ahbablığım o tarihte başladı. Çoğu akşamlarım ve gecelerim orada geçti. Gün geçtikçe onlarla övür oldum. Gecekondu dünyasında geçecek bir oyun tasarlamaya da işte, o tarihte başladım. Konu ne kadar bizdense, oyunun üslubu da o kadar bizden olsun istiyordum (Taner, 1995, s. 5).

Alıntidan da anlaşıldığı gibi *Keşanlı Ali Destanı* yazarın yaşadığı çevreyi gözlemlerinden yola çıkılarak yazılmıştır. Oyunda, Ankara'nın Altındağ İlçesi Sinekliadağ'a dönüşmüştür. Dolayısıyla Taner, karakterleri oluştururken de gerçek yaşamdan önemli ölçüde beslenmiştir.

4. 3. Epik Tiyatro Anlayışının Haldun Taner ve “Keşanlı Ali Destanı” na Etkisi

Türk oyun yazarlarının 1960'lardan bu yana dramatik tiyatronun kısıtlılıklarından sıyrılarak yeni anlatım arayışlarına girdiği anlaşılmaktadır. Çünkü 1961 Anayasasının yarattığı dinamizmle birlikte Türk tiyatrosunda yenilikçi, canlı ve batılı tiyatro formlarının da kullanılmasıyla birlikte, oyun yazarlarının verimliliğiyle tiyatro da taze bir nefes almıştır.

Ülkemizdeki ilk epik tiyatro denemeleri Vasıf Öngören'in "*Asiye Nasıl Kurtulur*" ve Haldun Taner'in "*Keşanlı Ali Destanı*" oyunlarında karşılık bulmaktadır (İpşiroğlu, 2000, s. 118).

Haldun Taner ve Vasıf Öngören'in Tanzimat'tan bu yana benimsenen dramatik tiyatro geleneğini kırması, kendi kaynaklarımızı kullanarak özgün bir tiyatro dili oluşturma çabaları, Türk tiyatrosuna, çağdaş tiyatro anlayışının kazandırılmasında ve bu anlayışın gelişmesinde ilk örnekleri vermeleri bakımından önemlidirler (Özsoysal, 2002, s. 75).

Taner, 1949 yılında benzetmeci türde başladığı tiyatro yazarlığını, altmışlı yılların başından itibaren temelli bir biçimde değiştirerek, yabancılaştırmaya dayalı “epik” bir anlayışa dönüştürmüştür. Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* ile başlayan ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, *Eşeğin Gölgesi*, *Zilli Zarife*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* gibi Türk tiyatrosunun bugüne dek en fazla sahnelenmiş oyunları ile süren bu epik dönem, sadece yazar için değil tiyatro

yazınımız için de bir dönüm noktası olarak kabul edilebilmektedir. Öyle ki, Taner'in epik tiyatroya kattığı, Türk halk tiyatrosu geleneğinin göstermecî öğeleri, Türk tiyatro yazınının ilk örneklerinin görüldüğü Tanzimat Dönemi'nden beri tartışılmalı "ulusal tiyatro" ve "Türk tiyatrosunun kimliği" sorunlarına farklı ve özgün bir açılım da getirmiş, bu açılım Türk oyun yazarlığının önünde yeni bir kulvar açılmasına sebep olmuştur (Pekman, 2005, s. 9-10).

Bu bağlamda Haldun Taner, benzetmecî tiyatro anlayışından sıyrılıp yabancılaştırma tiyatrosu kurabilmenin yollarını Brecht'in epik tiyatrosunu kendine örnek alarak aramaktadır. Taner, bunu yaparken halk tiyatrosunun göstermecî özelliklerinden yararlanmakta; gülmece, yergi ve çeşitli söz oyunlarından oluşan bir yapının içerisinden, çarpıcı bir sorunu ortaya çıkarmaktadır ki bu "otoriteye bağımlılık" kavramı ile karakterize edilmektedir. Bu bakımdan *Keşanlı Ali Destanı*, kendi tiyatro anlayışımızda verimli bir hesaplaşmanın ürünü olarak kabul edilmektedir (İpşiroğlu, 2000, s. 122).

Taner, kendi oyununda yabancılaştırma etmenlerini, karikatürleştirilmiş kurmaca figürler gibi vermektedir. Oyun kişileri, ortaoyunlarında kendilerini izleyicilere müzik eşliğinde tanıtanları andırmaktadır. Sosyal açıdan farklı oyun kişileri ve bunların iletişimlerdeki kopukluğu ortaoyunlarından alınan tekerleme ve söz oyunları ile sunmaktadır. Tüm bu unsurlar bir sonraki sahnenin özetinin verilmesiyle gerçekleştirilebildiği gibi yazarın oynanılan sahneye ilişkin görüş ve düşüncelerini koro yoluyla aktarması veyahut oyun oynama olgusunu vurgulayan bir dekorla bütünleştirilerek de yapılabilmektedir (İpşiroğlu, 2000, s. 122-123).

Taner, rol içinde rol vererek anlatıcı işlevi kazandırdığı kahramanını, "sesi" aracılığıyla, ikinci rolünden de çıkartarak yorum yaptırmakta, dinleyicilerinden gelen sorulara yanıt verdirtmektedir (Çamurdan, 2006, s. 40). Böylelikle oyun içindeki yabancılaştırmayı sürdürmektedir.

Haldun Taner'in Brecht'le karşılaşması Almanya'ya gittiği döneme rastlar. Bu karşılaşma onun Türk tiyatrosuna getireceği yeniliklerin yanı sıra dönemin tiyatro anlayışına da farklı bir bakış açısı kazandırmasına vesile olur.

Taner, Brecht'i Schweikart'ın Münih'de sahnelediği *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyununu sahnelediğinde keşfetmişti. Adalet Cimcoz 1956-57 yıllarında Taner'in önerisiyle bu oyunu Türkçe'ye çevirmiş, Taner de oyuna Brecht'in tiyatrosunu tanıtan bir önsöz yazmıştı. Brecht'le karşılaşma Taner'e yalnızca çağdaş tiyatronun kapılarını açmakla kalmıyor, aynı zaman da onun kendi tiyatro

geleneğimize de yeni bir açıdan yaklaşmasını sağlıyordu (İpşiroğlu, 1998, s. 96-97).

Epik tiyatronun özelliklerine Brecht başlığı altında değinilmiştir. Tekrarlayacak olursak, seyirciyi etkisi altına almak, onu bilinçlendirmek, hatta öğretmek temel amaçlarındandır. Haldun Taner’de aynı yoldan gitmiştir. Onun da hedefi daima seyirciyi uyarmak, izledikleri üzerine düşünmesi sağlatmaya çalışmak zaman zaman ise seyirciyi kışkırtmaktır. Oyunlarında yadırgatmayı sağlayabilmek için anlatıcı ve koroyu kullanır. Metnin yapısını bozmak, değiştirmek için farklı yollarla epik unsurlardan yardım alır. Taner, tüm bunları gerçekleştirirken seyircisini olduğu gibi ortada bırakmaz. Onu kendi yoluna, göstermek istediği yere doğru çeker. O seyirciye “bir tartışma zemini kurar gibi gözüküp aslında ona bazı doğrular dayatmaya çalışır.” Dolayısıyla oyunlarını çok sık kesintiye uğratar ve bu uğurda tüm sahne etmenlerini kullanır. Oyun sürecinde abartılı durumlarla karşılaşılabilir. Onun en önemli yapısı insancıl olmasıdır. Bu durumunu yaratım sürecinde oyun kişilerine de yansıtır. O, kötü örneklerine bile güler yüzle yaklaşır. Oyunlarında yaratılan karşıt durumlar, şaşırtmalı oyun sonları, araç içleri, kişi ve oyun adları gibi unsurlarda seyirciyi etkileme üzerine kurulmuş epik tiyatro gerekliliklerindedir (Çamurdan, 2006, s. 78-79).

Taner’in *Keşanlı Ali Destanı*’ndan bu yana yazdığı oyunlarda kullandığı geleneksel “göstermecî” özellikler şunlardır: Karagöz ve ortaoyununda seyircinin yanılmasına sokulmayı ve seyirciye bir “oyun” izlediğinin anımsatılması; oyunda yoğun bir güldürü ortamının kotarılması; öndeyiş, sondeyış kullanımı; oyunun sonunda “ibret” çıkarma; oyunun dokusunun gevşekliği; oyunun akışının türkülerle kesilmesi; gerilimli ve duygulandırıcı sahnelerden kaçınma; oyuncunun sürekli olarak rollerine girip çıkmaları; kişilerin tip boyutunda abartmalı olarak çizilişi, söz oyunları, tekerlemeler, bol “nükte” kullanımı. Taner, Türk seyircisinin seyretme alışkanlığı içinde yer alan bu tanıdık, göstermecî biçimleri, geleneksel tiyatromuzda ağırlıklı olarak yer almayan bir içerikle, başka bir deyişle, toplumsal politik eleştiriye yönelen akılcı, ilerici, uyarıcı bir içerikle kaynaştırarak özgün bir Türk “epik göstermecî” tiyatrosu biresimi oluşturmuştur (Yüksel, 1986, s. 68).

Sevda Şener (2003, s. 20), epik tiyatronun en tehlikeli tuzağı olarak, oyunun mesajının altının fazlaca çizilmesi ayrıca seyircinin aklının ve beğeni anlayışının küçümsenmesini görür. Batılı uygulamalarda ise, sıradan olanı, önemsizi, hatta doğru ve gerçek olmayanı, gerilimli bir kurgu içinde hak ettiğinden fazla ciddiye aldırma tehlikesinin olduğunu belirtir.

Haldun Taner'in oyunları da Brecht oyunları gibi düşünsel bir model oluşturur. Onu Brecht'ten, yöreselliğe verdiği ağırlık ayırır. Brecht'in oyunları tamamıyla evrenseldir. Brecht, oyunlarında yöresel olana, tipik olana yer vermez. Taner'in oluşturduğu tipler, davranış ve düşünce biçimi bakımından bizim insanımızın özelliklerini taşır. Oyunlarında yöreselliğe verdiği ağırlıktan ötürü kimi zaman güldürü öğeleri fazla kaçmakta bu da oyunun düşünsel boyutunun dağılmasına dolayısıyla seyircinin alımlama potansiyeline olumsuz etki etmektedir. Bu noktada Taner, Brecht'ten ayrılır. Belki de kimi oyunlarında iletilmek istenilen düşüncenin çıkmadığı kaygısına kapılarak öğreticilik olgusu ağır basar ve kimi doğruların izleyiciye doğrudan iletilmesi önem kazanır (İpşiroğlu, 2009, s. 125-126).

Haldun Taner yaşadığı dönemin gereksinimleri doğrultusunda dört temel amaca yönelir:

- 1) Toplumun tartışma gündeminde olan sorunları sahnede eleştirel gerçekçi bir yaklaşımla ve güldürünün uzak bakış açısından sergileyerek, seyircinin, yaşamda ve toplumda olan biteni akılcı bir yaklaşımla algılamasını sağlamak;
- 2) Bu amacı gerçekleştirme yolunda biçimsel denemeler yapmak;
- 3) Tiyatromuzda çağdaş ulusal bir deyişe yönelmek;
- 4) Geniş bir seyirci kitleleriyle bütünleşmek (Yüksel, 1986, s. 213).

Esen Çamurdan'ın Taner'in oyunları ve yazarlık sürecinin toplamından çıkardığı sonuç şu şekildedir:

Sonuç olarak, çoğu klasik epik yazar gibi, Haldun Taner de seyirciyi merkeze koyuyormuş gibi davransa da, aslında kendi merkezde durur. Sahnede ele aldığı sorunun üstünde düşünmeye yöneltmeden çok, yönlendirir onu. Hatta Haldun Taner'in seyirciye "doğru yolu" gösterme çabası kimi zaman yönlendirme sınırlarını da aşar ve yönetme girişimine dönüşür (Çamurdan, 2006, s. 99-100).

Onun bu yönlendirme ve yönetme çabası da, asıl vermek istediklerini, tiyatrosunda oluşturmaya çalıştığı epik yönelimden çok, bir dayatma biçimine dönüştüğünden Brecht'in epik tiyatro anlayışından uzaklaşmasına sebep olur.

4. 4. Brecht İle Taner'in Epik Tiyatrosunun Karşılaştırılması

Brecht'in epik tiyatro kuramının temel amacı, seyircinin özdeşlik kurmasını kırmak ve onun eleştirel bir bakış açısından görmesini sağlamaktır. Yani epik tiyatro, anlatılan olay ve durumlar karşısında seyircinin bu durumları ilk kez görüyormuşçasına algılamasını ön görmektedir. Brecht'in tiyatrosunda hedef, seyircinin kökleşmiş değer yargılarını bozguna uğratmak, onun yaşamı içerisinde doğalmış gibi gösterilen çelişkileri görmesini ve düşünmesini sağlamak, edindiği sonuçları hayata geçirmesini sağlamaktır.

Taner'in epik göstermecî tiyatrosu da Brecht'le aynı doğrultudadır. Fakat Taner tiyatro anlayışında kendi toplumunun sorunlarına kulak verir ve daha somut bir yaklaşımı benimser. Brecht toplumcu gerçekçi bir yaklaşımla sorunları irdelerken, Taner eleştirel gerçekçi bağlamda yaklaşır. Bunu oyunlarında çokça görürüz.

Brecht epik tiyatrosunu oluştururken, antik Yunan korolarından, Uzakdoğu tiyatrosunun anlatıcısından, Shakespeare oyunlarının episodik anlatımından, sessiz sinemanın olayları açıklayan yazılarından, ortaçağ tiyatrosunun ibret kotarma yaklaşımından yararlanmış ve özgünlüğe ulaşmıştır.

Taner ise, hem Brecht'in bireşiminden hem de geleneksel Türk tiyatrosunun göstermecî öğelerinden yararlanarak yeni biçimsel denemesini gerçekleştirmiştir.

Brecht epik tiyatroyu hem kendi ülkesinde hem de Avrupa ve Amerika'da benimsetebilmede zorluk yaşamış olmasına rağmen Taner'in seyircisi ilk Türk epik tiyatrosuna kolayca ısınabilmiştir (Yüksel, 1986, s. 67-68).

Bu durumu Albert Nemkess şu şekilde açıklamaktadır:

Brecht Üç Kuruşluk Opera'sı ile kuşaklar boyu yanılısamacı, Aristocu tiyatroya alışmış Avrupa seyircisini çok yadırgatmıştı. Taner ise *Keşanlı Ali Destanı* ile halkının hiç yabancı olmayan ortaoyunu, meddah, Karagöz seyirlik oyunları ve tuluattan aldığı öğeleri çağdaş bir anlayış içinde kaynaştırarak Brecht'inkinden çok farklı, hem yerli, hem modern yepyeni bir epik üslup getirmiş ve bundan ötürü hemen benimsenmiştir (Nemkess'den Akt. Yüksel, 1986, s. 68-69).

Yukarıda Ayşegül Yüksel'in iki tiyatro adamının benzerlikleri üzerine tespitleri verilmiştir. Zehra İpşiroğlu ise, Haldun Taner'in Brecht'ten ayrıldığı noktayı üslup ve oyunlarında kullandığı biçimsellik olarak görmektedir.

Haldun Taner'in Brecht'ten ayrıldığı nokta ise oyunlarının birçoğunda yöreselliği kullanmasıdır. Brecht oyunlarında yöreselliğe, tipik olana yer vermez. O oyunlarını tamamen evrensellik üzerine kurar. Taner'in canlandırdığı tipler daha çok bizim insanımızın özelliklerini taşır. Kullandığı yöresellik, göstermecî halk tiyatrosunun özellikleri oyunlarında güldürü ögesinin ağır basmasına bu da düşünselliğin dağılmasına neden olmaktadır. Bu haliyle Brecht'ten ayrıldığı da söylenebilir (İpşiroğlu, 2009, s. 125-126).

4. 5. Keşanlı Ali Destanı Yapımları Üzerine

Eser ilk kez sinema filmi uyarlaması olarak 1964 yılında çekilmiştir. Ardından televizyon uyarlaması olarak 1988 yılında TRT de mini dizi olarak yapılmış ve en son 2011 yılının sonunda eserin ikinci televizyon uyarlaması yirmi bölüm olarak Kanal D ekranlarında yayınlanmıştır.

Keşanlı Ali Destanı, 1964 yılında Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini üstlendiği Haldun Taner'in aynı adlı oyunundan uyarlanmıştır. Senaryosunu Haldun Taner ile Atıf Yılmaz'ın birlikte yazdığı bu siyah beyaz film 2. Antalya Film Şenliği'nde "En İyi Yönetmen", "En İyi Erkek Oyuncu" ve "En İyi Kadın Oyuncu" dallarında ödül almıştır. Filmin başrollerinde ise Fikret Hakan'la, Fatma Girik vardır. (Diktaş, 2013, s. 25). Uğur Film adına Memduh Ün'ün yapımcılığını üstlendiği bu filmin müziklerini de oyunun müziklerini yapan Yalçın Tura yapmıştır.

Eserin televizyon uyarlamaları ise;

TRT televizyonu tarafından ısmarlanan ve 1988 yılında Genco Erkal yönetmenliğinde renkli olarak çekilen müzikal dizi, mini dizi olarak televizyona uyarlanmıştır. Müziklerini Yalçın Tura'nın yaptığı dizide, yönetmen Genco Erkal aynı zamanda İzmirli Nuri rolünü oynamıştır. Oyun Türk sahnelerinde ilk kez sahnelendiğinde başrollerini Engin Cezzar ve Gülriz Sururi üstlenmiş, dizide de aynı rollerini sürdürmüşlerdir. Bu isimlerin yanında Mehmet Akan, Meral Çetinkaya, Suna Selen, Ani İpekkaya, Çetin İpekkaya, Ülkü Tamer gibi dönemin değerli sanatçılara da yer verilmiştir (Diktaş, 2013, s. 25).

Eserin televizyon dizisi olarak ikinci uyarlaması, 2011 yılının sonlarında D yapım tarafından Kanal D televizyonu için çekilmiştir. Yönetmenliğini Çağan Irmak'ın yaptığı TV dizisinin, müzik danışmanlığını Yalçın Tura, uyarlamanın senaryosunu ise Özen Yula ve Özlem Havuzlu yazmıştır. Başrollerinde Nejat İşler ve Belçim Bilgin'in bulunduğu dizide, dönemin değerli sanatçılara da rol verilmiştir.

4. 6. Uyarlama Olarak Keşanlı Ali Destanı

Ersel Kayaoğlu edebiyat bilimci Helmut Kreuzer'in uyarlama türlerinde sınıflandırma çalışmasını dört temel türe ayırdığını belirtir. Bunlar;

- 1) Yazınsal malzemenin devralınması olarak uyarlama
- 2) Görselleştirme anlamında uyarlama
- 3) Yorumlayıcı uyarlama
- 4) Dokümantasyon olarak uyarlamadır (Kreuzer'den Akt. Kayaoğlu, 2016, s. 48).

Tez bağlamında ele alınan oyun, diziye uyarladığında yukarıdaki başlıklardan yorumlayıcı uyarlamaya uygunluk gösterdiği tespit edilmiştir. Yorumlayıcı uyarlamayı ise Kayaoğlu şu şekilde aktarır:

Bu tür uyarlamalarda film medyasının kendi özgün olanakları ve koşulları önceliklidir ve yalnızca içerik değil, içerikle biçim arasındaki ilişki, anlam kurma ve etkileme biçimi de filme aktarılmaya çalışılır. Çıkış metnindeki anlamları vermek için hangi ayrıntıların filme aktarılması gerektiğine ilişkin seçimler aracılığıyla da bir yorum ortaya konulur. Böyle bir film, edebiyat yapıtına göre büyük bir dönüşüme uğramış olsa bile, orijinalinin ruhunu yansıtabilir durumdadır ve söz konusu yapıyla içerik, anlatım ve estetik bakımdan boy ölçüşebilir bir sonuç ortaya konulabilir (Kreuzer'den Akt. Kayaoğlu, 2016, s. 48-49).

Keşanlı Ali Destanı dizisinin dramaturjik yorumunda uyarlamanın ekrana ve alımlayıcıya nasıl aktarıldığı önem teşkil etmektedir. Dramaturjinin temel amaçlarından biri de anlatılan sanatsal metinlerin hangi görsel sanat için kaleme alınacağı meselesidir. Söz konusu görsel sanatın türsel özellik ve kodlarına göre metnin biçimlendirilmesi bu bağlamda aynı metinden kaynak alan ancak farklı görsel sanatlar için inşa edilen metinler, dramaturjik biçimlendirme süreçlerindeki türe özgü seçimler nedeni ile farklı nitelikler taşıma potansiyeline sahip

olabilmektedir. Yapılan çalışma, bu benzerlik ve farklar üzerinden bir yorumlamayı amaçlamaktadır.

4. 7. Perde ve Dizi Bölümü İlişkisi

Televizyon dizisi ve oyun arasında elbette benzerlikler olduğu kadar farklılıklar da vardır. Bir tiyatro metniyle bir televizyon dizisi senaryosu arasında teknik bakımdan da farklılıklar olduğundan bu son kaçınılmazdır. Ele alınan çalışmanın karşılaştırmalı dramaturjik yorum ilkesinde senaryo metni ile oyun metni arasındaki bağlantıların ne olduğu, senaryo geliştirilirken nelerin göz önünde bulundurulduğu, nelerin göz ardı edildiği gibi tezin sorunlar kısmında tartışılan soruların cevapları aşağıda verilen tabloyla genel bir izlenim yaratması bakımından yararlı olacaktır.

Eksen doğrultusunda dizi ve oyun tabloları gelişmedeki doğrusal sıraya bağlı kalınarak alt başlıklarda dizi bölümleri merkez alınarak karşılaştırılmak istenmiştir.

TV DİZİSİ – 20 BÖLÜM	TİYATRO OYUNU – 14 TABLO
1. Bölüm: Hikâyenin gelişimi ve süreci anlatılır. Oyuna karşılık gelen kısmı yoktur.	
2. Bölüm: Ali'nin cinayete kurban gidişi ve “Neyim Eksik Sizlerden” şarkısı kullanılmıştır.	I. Tablo: * “Neyim Eksik Sizlerden” şarkısı. * Ali'nin, Çamur İhsan'ı nasıl öldürdüğüne ilişkin mahallelinin yanlı bir şekilde hikâyeyi anlatması.
3. Bölüm: Ali'nin hapisanedeki süreci oyunun ikinci tablosunda verilen bilgilerle genişletilmiştir.	II. Tablo: * Ali'nin hapisane müdürünü dövdüğünü, şanın arttığını mahallelinin ağzından öğreniriz.
4. Bölüm: Af çıktığını öğreniriz.	I. Tablo: Gazeteci çocuğun ağzından verilir.
5. Bölüm: Ali'nin Sinekliadağ'a dönüşü verilir. Mahallelinin Ali'nin kahramanlığını kabul ettiği gösterilir.	II. Tablo: Ali'ye duyulan özlem ve onun karşılanması oyunda ikinci tabloda verilir.
6. Bölüm: Senaryonun oyun dışı hikâyesi işletilir.	
7. Bölüm: Adaylar muhtarlık seçimleri için propagandalarını yaparlar.	III. Tablo: Adaylar muhtarlık için seçim telaşındadır.
8. Bölüm: Muhtarlık seçim vaatleri ve türlü dolapların işlenmesi verilir.	III. Tablo: Oyunda muhtar adayları vaatlerini bu tabloda verirler.
9. Bölüm: Senaryonun kurgusal hikâyesi işler. İhsan İhya Onaran'ın	IV. Tablo: İhya Onaran yapacağı yeni baraj için mahalleye ırgat toplamak için

yeni yapacağı inşaat işleri için Ali Cengiz alet edilerek Sineklidağ düşünülür.	gelir.
10. Bölüm: Senaryonun ilerletilebilmesi için araya başka olaylar sokulmuştur. Muhtarlık seçimi gerçekleşmiştir.	III. Tablo: Muhtarlık seçimleri yapılır.
11. Bölüm: Senaryonun gelişimine katkı sağlayacak olaylar işlenmiştir.	
12. Bölüm: * Ali'nin şerbetli oluşuna ilişkin bilgi verilir. * Senaryoda arp kullanımı bu bölümde İffet Hanım'ın Sineklidağ halkı yararına verdiği programda verilir.	II. Tablo: * Ali'nin ayağının şerbetli oluşu, Nuri ve Gazeteci çocuğun ağzından ikinci tabloda verilmiştir. VIII. Tablo: Madam Olga'dan nezaket, görgü dersleri alan Zilha ilk kez arp'ı bu sahnede sorar.
13. Bölüm: Senaryoda İhsan İhya Onaran Sineklidağ'ı görmek, oraya yapacağı apartmanları gözünden canlandırmak için gelir.	IV. Tablo: İhya Onaran mahalleye işçi bulmak için bu tabloda gelir.
14. Bölüm: * Zarafet dersleri için Zilha, Madam Olga'dan ders alır. * Nevvare dönüşümü senaryoda biraz farklı işlense de oyunla bağ kurulmuştur. * Senaryoda Ali muhtar olduktan sonra mahalleliden emniyet parası adı altında para toplar.	VIII. Tablo: * Zilha, Madam Olga'dan zarafet derslerini bu tabloda alır. * Zilha-Nevvare benzerliği oyunda yine VIII. Tabloda verilmiştir. * IV. Tablo: Bu durum oyunda muhtarlık seçimi sonrası Nuri'nin ön ayak oluşuyla dördüncü tabloda verilmiştir.
15. Bölüm: * Madam Olga sahnesindeki diyaloglar, oyundan birebir alınmıştır. * Diğer bir benzerlik ise Zilha'nın köpeği Şamama'yla mahalleye geldiği noktadır.	VII. Tablo: Madam Olga – Zilha diyalogları. IX. Tablo: Bu benzerliği görürüz. Şamama şarkısı da verilir.
16. Bölüm: Senaryo ve oyun arasında kurulan bağ Manyak Cafer'in Sineklidağ'a geri dönüşüdür.	XI. Tablo: Oyunda Manyak Cafer bu tabloda gelir. Önce Ahsen sonra da İhya Onaran'la görüşür.
17. Bölüm: Kurulan benzer ortaklık, Manyak Cafer'in Ali'nin yaşadığı evi ateşe vermesidir.	XIV. Tablo: Oyunda final sahnesinde Ali'nin Zilha'yla yakınlaştığı gece Manyak Cafer konduları ateşe verir.
18. Bölüm: Zilha – Nevvare ikililiğinden sonra durumu idrak ederek tekrar mahalleye döner. Senaryoda gidişat tam olarak bu şekilde işlenmemiştir.	XI. Tablo: Oyunda Zilha bu ikililiğin farkına on birinci tabloda varır. Mahalleye geri döner. Geri dönüşü ise XII. Tabloda gerçekleşir.
19. Bölüm: Senaryonun kendi kurgusunun düğümleri atılır. Ali – Zilha aşkı meşrulaşır sadece.	XII. Tablo: İkilinin yakınlaşması oyunda bu tabloda gerçekleşir.
20. Bölüm: Senaryo ve oyun arasında	XIV. Tablo: Final oyunda bu tabloda

kurulan bağ final kısmıdır. Senaryoda final farklı kurgulanmıştır. Fakat Ali – Manyak Cafer’in karşı karşıya gelişi aynıdır.	gerçekleşir.
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------

Televizyon dizisi ve tiyatro oyununun tablolı karşılaştırmasında; televizyon dizisinin yirmi bölümü, tiyatro oyununun on dört tablosu ele alınarak senaryo gidişatıyla, oyununun gidişatı karşılaştırmalı olarak kıyaslanmaya çalışılmıştır. Karşılaştırmada dikkat çeken, oyunun birinci tablosundaki olaylara gelinebilmek için senaryo beş bölüm ilerletilmiştir. Dolayısıyla senaryoda oyun dışı düğümler de atılarak olayların gidişatı çeşitlendirilmiş ve dizinin finaline doğru açılan bu düğümler kapatılarak farklı bir final seçimi ile sonlandırılmıştır. Bu yapının değerlendirmesi aşağıda daha detaylı olarak ele alınacaktır.

4. 8. Olay Örgüsü Bakımından Formatların Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi

Bu değerlendirme yapılırken odağa televizyon dizisi alınarak oyunla kurulan özdeşliklere bakılmıştır. Hem çalışmanın ana eksenini televizyon dizisi olduğu için hem de dizinin yirmi bölüm olarak çekilmiş olması bu sürecin karşılaştırmalı olarak ilerletilebilmesine olanak sağlamaktadır.

Birinci Bölüm:

Dizinin ilk bölümünde hikâyenin gelişimi ve süreci anlatılmaktadır. Bu ilk bölümün oyunda karşılığı bulunmamaktadır. Bunun nedeni bir senaryo metni yaratılırken serim, düğüm ve çözüm bölümlerinin olması beklenmektedir. Dolayısıyla diziyi ilk kez karşılaştıracak seyircinin, konuya alıştırılması için öncesinin verilmesi, yapının içeriğini daha iyi dolduracak ve karakterlerin gelişim sürecini daha iyi gösterebilecektir. Dizinin ilk bölümlerinde masum, saf bir delikanlı olarak çizilen Ali, ilerleyen bölümlerde bir kabadayıya dönüşecektir. Tiyatro oyununda Ali hapisane dönüşü mahalleye bir kabadayı olarak gelirken yani temelde de güçlü kurgulanmış oyun kişisiyken, dizide Ali, masum, saf bir delikanlı olarak gösterilip yaşadıklarıyla bir dönüşüme uğramış, bu da dizinin bölümlü yapısıyla gösterilmiştir.

İkinci Bölüm:

Serim özelliği taşıyan bölüm ile oyunun ilk tablosunun, verilen olay örgüsü bakımından ortak olduğu görülmektedir. Ancak Ali'nin cinayete kurban gidişi dizide açıkça gösterilen bir olay olarak yer alırken, oyunda cinayet mahallelinin yanlı şekildeki anlatımı ile seyirciye verilmektedir. Buradaki durum sahne ve televizyon arasındaki başka bir farkı ortaya çıkarır. Televizyon dizisinde aslında Ali'nin cinayeti işlemediğini, cinayetin onun üzerine kaldığını izleyici görür. Ama mahalleli Ayfer'in çığlıklarıyla toplanıp, Ali'nin elinde bıçağı görür ve kendi hükmünü verir. Buradaki ikililik şöyledir. Seyirci Ali'nin suçsuz olduğunu bilir ve onun davranışlarına, sürecine yanlı yaklaşır. Ali çevresindeki insanlara suçsuz olduğunu, masum olduğunu kanıtlayamasa da seyirciye bu durumunu kanıtlamış olur. Olay içindeki çatışma yapımın içindeki kurgusal dünyada devam ederken, seyirci daha dıştan bakarak olayların seyrini daha iyi görebilmektir. Oysa tiyatro oyununda bize bu sahne gösterilmez. Seyirci perde açıldığında Ali'nin hapiste olduğunu, nedenlerini oyuncularından öğrenir. Bir müddet sonra da çıkan aflu beraber Ali'nin yeniden mahallesine dönüşüne tanık olur. Yani tiyatro oyununda bu nedenleri öğrenmek için iki tablo oyunu izlerken, bir televizyon yapımında bu durum bir sekansta gösterilir ve izleyicinin aklındaki tüm soru işaretleri hemen kapatılır.

Diğer bir ortaklık ise Zilha'ya oyunda da söylenen "Neyim Eksik Sizlerden" şarkısıdır. Bir şarkı birçok replikten bazen daha etkilidir. Karakterin tüm sıkıntıları verilen şarkı ve sözleriyle daha netlik kazanır. Şarkı bir çeşit görsellik sağlarken, şarkının geçtiği sürecin içi montajla, flashbacklerle doldurularak yaşananların özeti bir iki dakikada daha dramatik bir şekilde verilebilmiştir.

Üçüncü Bölüm:

Yine serim bölümünün içi doldurulmaktadır. Oyunun ikinci tablosunda, oyun kişilerinin ağzından duyduğumuz Ali'nin hapisanedeki şanı, dik başlılığı, dizide de bu durumlara sadık kalınarak işlenmiştir. Dizinin bu bölümünde Ali

cinayetten ötürü hapse girmiş, onun hapisane süreçleriyle dizinin senaryosu geliştirilmiştir.

Dördüncü Bölüm:

Dizinin hala serim bölümü genişletilmektedir. Dizide radyodan, oyunda da birinci tabloda gazeteci çocuğun ağzından af çıktığı öğrenilir. Dizi dört bölüm ilerlemiş olmasına rağmen oyunun şimdisine daha yeni yeni yaklaşmaktadır.

Beşinci Bölüm:

Dizinin serim bölümün gelişimini tamamladığı noktada oyunun serim bölümü yeni başlamaktadır. Bu bölümde Ali'nin hapisten çıkıp Sineklidağ'a gelişi gösterilir. Mahallelinin Ali gelmeden önce onun hakkında duyduklarıyla ona sempati beslemesi ve kendi bozuk düzenleri içinde kahraman yaratmak istekleri Ali'nin gelişiyle tamamlanır. Oyunda bu yapıyla ikinci tabloda karşılaşılmaktadır. Ali'nin karşılanması ve ona duyulan özlem yine bu tablo içerisinde verilmiştir.

Altıncı Bölüm:

Bu bölümde senaryonun oyun dışı hikâyesi geliştirilir. Karakterler arasındaki sorunlar, yeni karakterlerin senaryoya dâhil edilmesi, oyun kişileriyle benzerlik kurulan ama ismi değiştirilen karakterlere yüklenen bazı mizahi durumlar gösterilir.

Yedinci Bölüm:

Senaryoda düğüm bölümleri atılmaya başlanmıştır. Ali'nin aftan yararlanarak dönüşüyle birlikte mahallede muhtarlık seçimi yaklaşmıştır. Dizide adaylar muhtarlık seçim propagandalarını yaparken, oyunda da muhtarlık seçim telaşı vardır. Bu kısım oyunda üçüncü tabloda verilmektedir.

Sekizinci Bölüm:

Bir yandan senaryonun oyunla olan bağı devam ettirilirken öte yandan dizi ve oyun formatının içi doldurularak senaryoda farklı ilmekler atılarak hikâyenin gelişmesi ve genişlemesi için bir yol izlenmektedir. Bu bölümde oyunla bağlantılı olan kısım muhtarlık seçim vaatleri ve seçimi kazanabilmek adına yapılan çeşitli dolapların işlenmesidir. Oyunda da üçüncü tabloda muhtar adayları vaatlerini gerçekleştirirler.

Dokuzuncu Bölüm:

Senaryoya farklı çevrelerin de dâhil edilmesiyle düğüm kısmı genişletilir. Yine senaryonun kurgusal hikâyesi devam ettirilirken, oyunla İhya Onaran'ın Sineklidağ'a gelmesinin içi doldurularak bir bağ kurulur. Dizide İhsan İhya Onaran dolaylı olarak Ali Cengiz'le çalışmaya başlar. Zengin müteahhit olan Onaran yeni projesi olarak Sineklidağ'ı gözüne kestirmiştir. Ali Cengiz ise Ali'yle hapisanede bir müddet kader yoldaşlığı yapmış af sonrasında da dışarıda yolları kesişmiş, görüşmeye başlamış eski siyasilerdendir. Oyunda İhya Onaran dördüncü tabloda yeni yapacağı baraj için Sineklidağ'a ırgat toplamaya gelir. Buradaki senaryo oyun metni ilişkisi daha çok esinlenme, içeriğin farklı olarak doldurulmasıyla geliştirilen bir duruma dönüşmüştür.

Onuncu Bölüm:

Senaryonun düğüm kısmının ilerletilebilmesi için araya farklı farklı olaylar sokularak devinim kazanması sağlanmıştır. Bu bölümde muhtarlık seçimi gerçekleştirilir. Oyunda muhtarlık seçimleri üçüncü tabloda gerçekleşir. Oyunda üçüncü tabloda gerçekleşen bu olayın senaryoda üzerine yedi bölüm daha çekilerek genişletilmesi ana metni olabildiğince koruyarak, senaryoya atılan diğer ilmeklerin birbiriyle bağ kurdularak ilerletilmesi, böylelikle yayın sürelerinin uzunluğu gibi dertlerin içini doldurabilmek için kaçınılmaz bir süreçtir.

On Birinci Bölüm:

Oyunla bir bağ kurulmamıştır. Senaryoda geliştirilen olayların, çemberlerin daraltılmasına gidilmiştir.

On İkinci Bölüm:

Bu bölümlerde oyun tabloları içinde bazı konular diziye alınmıştır. Oyunun ikinci tablosunda Ali'nin ayağının şerbetli oluşu, Nuri ve Gazeteci çocuğun ağzından ikinci tabloda verilmiştir. Bir başka konu ise İffet Hanım'ın Sineklidağ halkı yararına verdiği programda arp kullanımına değinilmesidir. Oyunda Madam Olga'dan nezaket, görgü dersleri alan Zilha, Madam Olga'ya bu enstrümanı sekizinci tabloda sorar.

On Üçüncü Bölüm:

Senaryonun düğüm kısmı geliştirilirken kendi içinde küçük krizler yaratılarak süreç uzatılır. Bu bölümde İhsan İhya Onaran Sineklidağ'ı görmek, oraya yapacağı apartmanları gözünde canlandırmak maksadıyla gelir. Oyunda bu bağ, dördüncü tabloda İhya Onaran'ın mahalleye işçi bulmak için gelmesiyle kurdurulur.

On Dördüncü Bölüm:

Bu bölümde işlenen Zilha-Madam Olga sahneleri oyundaki tabloyla neredeyse birebir benzerlik gösterir. Zilha, Madam Olga'dan zarafet dersleri alır. Oyunda bu durum sekizinci tabloda gerçekleşir. Yine Nevvare dönüşümü senaryoda biraz farklı işlense de oyunla bağ kurulmuştur. Bu Zilha-Nevvare benzerliği de sekizinci tabloda verilmiştir. Dizide Ali muhtar olduktan sonra mahalleliden emniyet parası adı altında para toplar. Oyunda bu durum muhtarlık seçimleri sonrası Nuri'nin ön ayak oluşuyla dördüncü tabloda verilmiştir.

On Beşinci Bölüm:

Madam Olga sahnesindeki diyaloglar, oyundan birebir alınmıştır. Oyunda bu diyaloglar yedinci tabloda verilir. Oyunla kurulan diğer bir bağ ise Zilha'nın köpeği Şamama'yla mahalleye geldiği noktadır. Bu benzerliği ise oyunun dokuzuncu tablosunda söylediği Şamama şarkısında görürüz.

On Altıncı Bölüm:

Senaryoda giderek çözüm bölümüne yaklaşılmaktadır. Senaryo ve oyun arasında kurulan bağ Manyak Cafer'in yeniden Sineklidağ'a dönüşüdür. Oyunda Manyak Cafer'in gelişi on birinci tabloda verilir. Cafer önce Ahsen daha sonra İhya Onaran'la görüşür.

On Yedinci Bölüm:

Senaryo-oyun benzerliği olarak Manyak Cafer, Ali'nin yaşadığı evi ateşe verir. Bu durum oyundaki gibi işlenmese de evi ateşe veren kişinin Cafer olmasıyla benzerlik kurulmuştur. Oyunda final sahnesi yani on dördüncü tabloda, Ali'yle Zilha'nın baş başa kaldığı gece Manyak Cafer konduları ateşe verir.

On Sekizinci Bölüm:

Çözüm sahnelerinin ilmekleri atılmaya başlanmıştır. Zilha-Nevvare ikililiğinden sonra durumu idrak ederek tekrar mahalleye döner. Senaryoda gidişat tam olarak bu şekilde işlenmemiştir. Oyunda Zilha bu ikililiğin farkına on birinci tabloda varır. Mahalleye geri döner. Geri dönüşü ise on ikinci tabloda gerçekleşir.

On Dokuzuncu Bölüm:

Senaryonun atılan düğümleri kapatılır. Gidişattaki tüm açıklıklar giderilir. Senaryoda benzerlik olarak Ali Zilha aşkı meşrulaşır. Oyunda ikilinin yakınlaşması on ikinci tabloda verilir.

Yirminci Bölüm:

Çözümün yapıldığı bölümdür. Senaryo ve oyun arasında kurulan bağ final kısmıdır. Senaryoda final sahnesi farklı kurgulanmıştır. Fakat Ali ile Manyak Cafer'in karşı karşıya gelişi aynıdır. Oyunda final sahnesi son kısım olan on dördüncü tabloda gerçekleşir.

Olay örgülerinde formata bağlı söz konusu ortaklık ve farklara bakıldığında, senaryoda, oyunun olay örgüsünden faydalanılmış, gidişatta değişiklikler yapılarak, farklı bir sona doğru gidilmiştir. Yönetmen TV dizisinde üç farklı final yaparak bu destanı bir tür gelecek nesle aktararak devamlılık arz etmiştir. Öte yandan senaryoda odağa bir karakter alınarak onun gözünden ya da onun çevirdiği dolaplarla senaryo ilerletilerek olaylara devinim katılmış, seyir oranı ise dengede tutulmaya çalışılmıştır. Senaryo kimi zaman oyun metninin aynısını kullanarak kimi zamansa başka olaylarla besleyerek oyun finaliyle bir ortaklık kurmuş olsa da TV dizisinin finaline yönetmen, sonradan başka bir final daha ekleyerek, televizyon ve kurgu imkânından yararlanarak süreci daha yaratıcı bir hale sokmayı başarmıştır. Tiyatronun kendi imkânları ne yazık ki bu noktada sınırlıyken -sadece rejisör ya da dramaturgun bakış açısıyla sınırları belli oranda çeşitlenebilirken- televizyon yapımında senaristin metin kurgusu, yönetmenin kendi kurgusu ve bakış açısı, teknik imkânların olayları istenilen şekilde yönlendirebilmesiyle bu süreç kendi açısından daha zengin bir hale gelmiştir. Bu yapımların kar amacı gütmeye, tecimsel durumları, reyting, isim yapmış oyuncularla çalışma vs gibi etkenler de bu süreçlerin uzamasına veyahut şekillenmesinde önemli yer tutmaktadır.

4. 9. Olaylar Dizisi

Oyun Olay Akışı

Birinci Bölüm

Takdim

- Oyunun genel atmosferiyle ilgili bilgi sahibi olunur.
- Ali'yi görmeden onu dışsal özellikleriyle tanırız. Oyundaki konumuna ilişkin bilgi sahibi olunur.

- Oyun kişileri kendilerini tanıtırlar.

Tablo: I

- Şerif Abla'nın tuvaletlerinin önünde konuşmalar yapılır.
- Gazeteci çocuk af çıkacağını duyurur. Ali'nin tahliye olacağı anlaşılır. Sinekli'nin kabadayılarını bir korku sarar, mahalleli ise bu duruma sevinir.
- Zilha'nın bu durumdan ötürü tadı kaçır.
- Mahalleye yeni gelmiş, meslek heyecanı olan Zayıf Polis'in Ali'yi tanımadığı anlaşılır. Ballandıra ballandıra Ali'nin destanlaşmış hikâyesi anlatılır.

Tablo: II

- Ali genel aftan yararlanarak mahpustan çıkmıştır onun gelişiyile mahallede bayram havası olur. Herkes daha hal hatır sormadan, Ali'ye dert yanmaya başlar. Ali muhtar aday olduğunu açıklar.
- Ali'yle röportaj için gelen gazeteciden onun durumuna dair bilgiler öğrenilir.

Tablo: III

- Sinekli'de seçim zamanıdır. Kılıfına uydurularak bir şekilde seçim propagandası yapılır.
- Ali seçim sonrası vaatlerini dile getirir. O sırada Zilha gelir ve onu katil olmakla suçlar.
- Çeşitli dalaverelerden sonra Ali muhtarlığa seçilir.

Tablo: IV

- Muhtar Ali yapacağı icraatlarını anlatır. Mahalle ırgatlarını bir düzene sokar.
- Müteahhit İhya Bey gelir ve kendi işlerinde çalıştırılmak üzere iki yüz ırgat ister.

Tablo: V

- Ali ile Zilha arasında ilk kez sağlıklı bir konuşma geçer.
- Zilha, dayısını öldürdüğü için Ali'ye dargındır.

- Çamur İhsan'ı öldürmediğini itiraf eder.
- Daha sonra sürtüşmelerinden ötürü hararetli bir tartışma yaşanır.

Tablo: VI

- Bülent Onaran'ın kızı Filiz'in ısrarları üzerine Zilha bir şekilde zengin evine geçiş yapar.

Tablo: VII

- Ali'nin kurduğu iş ve işçi düzenin işlerliği ironik bir biçimde gösterilir.
- Mahalleye Politikacı gelir ve Ali'nin seçmeninden oy ister, pazarlığa girer.

İkinci Bölüm

Giriş-Geçit

- Arada bir zaman atlayışı olmuştur.
- Oyunun epik unsurlarından biri olan birinci bölümün özeti yapılır.

Tablo: VIII

- Zilha zengin evine kapak atmıştır.
- Madam Olga'dan kibarlık, görgü, edep kurallarına ilişkin ders almaktadır.
- Diğer yandan da psikolojisi iyice bozulan Bülent Onaran'a, kaçan eşinden sonra benzerliğinden dolayı Zilha ayarlanmaya çalışılmaktadır.

Tablo: IX

- Zilha görgü kuralları almış, değişime uğramış olarak Sinekli'ye geri döner. Adeta kendini ispatlama çabasıdadır. Ali'yle aralarında bir münakaşa yaşanır.
- Bülent Onaran, Zilha'yı almaya gelir. Bu durum Ali'yi iyice öfkelenendirir. Ali'de Bülent'ten intikamını almak için Bülent'in babası İhya Onaran'ın himayesindeki iki yüz ırgatı geri çağırıp onu devlet ihalesinde zor duruma sokmak ister.

Tablo: X

- Zilha ile Bülent'in düğün günüdür. Zengin eşrafın tutum ve davranışları verilir. Onların zengin olma yolunda verdikleri çaba gösterilir.

Tablo: XI

- Zilha'nın rüyası kısa sürer. Bülent Onaran'ın eski eşi Nevvare evine geri döner.
- Zilha, Nevvare'yle arasındaki benzerliği ve kendisine gösterilen ilginin nedenini anlar. Gelinliği atar ve gider.
- Ali ise düğünün yapılacağını duymuş, düğünü bozmak için Zilha'yı kaçırmaya gelmiştir. Zilha'ya benzerliği yüzünden yanlışlıkla Nevvare'yi kaçırmıştır.

Tablo: XII

- Onaranlar durumu polise bildirir. Kaçırılan Nevvare'yi kurtarmak için operasyon düzenlenir olay kısa sürede anlaşılıp, çözümlenir.
- En sonunda Ali ve Zilha yakınlaşırlar.

Tablo: XIII

- Ali'nin efsaneleşmiş ününden rahatsız olan esas katil Manyak Cafer intikam almaya gelir.

Tablo: XIV

- Gözü dönmüş Cafer hakaretler savurarak Ali'yi meydana çağırır.
- Cafer'in ithamlarına dayanamayan Ali, Zilha'nın tüm engellemelerine rağmen çıkar.
- Cafer ile Ali mahallelilerin de gazıyla bir boğuşma yaşar. Bunun sonucunda Ali Cafer'i öldürür.
- Polis'in Ali'nin ellerine kelepçe takmasıyla destan gerçeğe döner.

4. 10. Dizi Olay Akışı**Birinci Bölüm:**

- Ali askerden döner.

- Askerden dönen Ali, sevdalısı olduğu Zilha'yı dayısı Çamur İhsan'dan ister.
- Çamur İhsan yüklü bir başlık parası ister.
- Ali bu parayı elde edebilmek için türlü uğraşmalar içine girer. Bu arada girdiği fabrikada, fabrikatörün kızının şoförlüğünü yaparken adı çıkar.
- Sipsi Selim de Zilha'yı elde etmek ister.
- Bunun için Çamur İhsan'a yardım ve işlerinde ona yataklık eder.
- Sipsi'nin çevirdiği dolaplar sonucunda mahalleler arası haraç kesmeyle ilgili sıkıntı çıkar.
- Manyak Cafer ve Teke Kazım geceleyin karşı karşıya gelirler. Bu düelloyu gören Ali onları ayırmak için araya girer ve bıçaklanır.

İkinci Bölüm:

- Yaralanan Ali hastaneye kaldırılır.
- Zilha, Suzan ile Ali hakkında çıkan dedikodularından ötürü Ali'ye kızgındır.
- Manyak Cafer ve Teke Kazım Ali'yi ziyarete gittikleri hastanede karşılaşır, onları dolandıranların başkası olduğunu anlarlar.
- Manyak Cafer sorumlunun bulunması için Sipsi'ye talimat verir. Sipsi çevirdiği dolapların ortaya çıkmasından korkar.
- Suzan, Ali'yi görmek için Sinekliadağ'a gelir.
- Suzan'ın başı beladadır. Ali bunu öğrenir. Onu bu beladan kurtarır. Bunun üzerine Suzan'ın babası Hulusi Bey, Ali'yi ödüllendirmek ister. Zilha'yla evlenebilmek için biriktirmeye çalıştığı başlık parasını verir.
- Ali, Çamur İhsan'la, Zilha'yı istemek için görüşür. Çamur İhsan işi yokuşa sürer.
- Çamur İhsan'la görüşebilmek için Ali evden çıkar. Bu sırada Manyak Cafer, Çamur İhsan'ı bıçaklayıp kaçar. Cinayet Ali'nin üzerine kalır.

Üçüncü Bölüm:

- Ali hapse atılır.
- Manyak Cafer Sineklidağ'ı terk eder.
- Ali cinayeti işlemediğini söylese de Zilha buna inanmaz.
- Suzan ve Hulusi Bey ise Ali'yi kurtarmak için avukat tutar.
- Ali hapishanede eski bürokrat olan Ali Cengiz ile tanışır.
- Zilha kendi ayakları üzerinde durmaya çalışır.
- Ali hapishanede cinnet geçirip hapishane müdürünü döver. Zindan cezası alır.
- Tüm bunlardan sonra Ali dönüşüme uğrar ve herkesin korktuğu, rüşünü ispat ettiği bir birey haline gelir.

Dördüncü Bölüm:

- Sipsi'nin hain planları mahalleli kadınları korkutur, hocanın kurstan kaçmasına sebep olur.
- Zilha tüm bu planlara rağmen kadınları örgütler.
- Ali'nin dönüşümü hapishanede, diğer koğuş ağalarını da rahatsız eder.
- Ali, doğru söylediğinde kendisine inanılmayınca Çamur İhsan'ı öldürdüğünü itiraf eder.
- Zilha, Ali'yi ziyarete gelir. Dayısının hesabını sorar. Bu durum onu çok üzer.

Beşinci Bölüm:

- Ali genel aften yararlanarak hapishaneden çıkar.
- Ali olarak girdiği hapishaneden Keşanlı Ali olarak mahalleye geri dönmesi, mahalledeki kabadayıları da rahatsız eder.
- Oğlunun gelişmelerine kayıtsız kalamayan Hasibe kalp spazmı geçirir.
- Ali kendini Zilha'ya kanıtlamaya çalışırken, Sipsi'nin işlerin içinde oluşu yine durumları bozar.

Altıncı Bölüm:

- Zilha yüzünden Ali ve Sipsi birbirine girer ve tüm yaşananların sonucunda aralarında bir süreliğine ateşkes ilan ederler.
- Hasibe, Zilha'yı Ali'den uzaklaştırmak için ona yakınlaşır.
- Ali herkesten gizli olarak işe girmiştir fakat bu işi daha fazla sürdüremeyeceğini anlar.
- İzmarit Nuri, Ali'yi Sineklidağ'daki işlere el atması için yüreklendirir.
- Mahallede ise horoz dövüşü yapılmaktadır. Çakal Rüstem'in horozu Vakkas kaybolur. Bir süre sonra Vakkas bulunur. Bunun şerefine tüm mahalleli film izlemek için sinemaya davet edilir.
- Keşanlı Ali bu gecenin sonunda mahalle lokalini alıp kahve açacağına müjdesini verir.

Yedinci Bölüm:

- Ali'nin mahalleye kahve açacağı haberi Teke Kazım ve Çakal Rüstem'i sinirlendirir.
- Zilha, elbise diktiği butikten kötü bir haber alır.
- Zilha ve Ali bir araya gelirler. Zilha'nın işi yokuşa sürmesi Ali'yi zıvanadan çıkarır.
- Hasibe Ali'nin de rızasıyla oğluna eş bakmaya koyulur.
- Ali'nin kahvesinin açılışı yapılır.
- Mahalleye Sipsi'nin bir akrabası gelir ve ondan iş ister.
- Zilha ve Ali kendi sorunlarından ötürü Şerif Abla'nın kalbini kırarlar.
- Bu duruma üzülen ikili Şerif Abla'nın gönlünü alabilmek için onun helâlarını yenileme kararı alır.
- Mahallede muhtarlık seçimi yaklaşır.
- Bu seçimlere, son anda beklenilmeyen, sürpriz bir isim aday olur.

Sekizinci Bölüm:

- Keşanlı Ali muhtarlığa adaylığını koyunca rakiplerinin hayalleri suya düşer.

- Sineklidağ'da seçim zamanıdır.
- Muhtar adayları kendi seçim propagandalarını yaparlar.
- Bu sırada mahallenin dikiş kursu dağılmıştır.
- Zilha zengin ve yaşlı bir kadının bakıcılığını yapmaya başlar.
- Hasibe, Ali'yi baş göz edebilmek için Ayfer'i düşünür. Bu durumu öğrenen Zilha, Ali'den intikam almak için harekete geçer.
- Fehime ve İzmarit Nuri de evlenmeye karar verir.
- Çakal Rüstem'in muhtar olabilmesi için mahalleye yeni gelen Hüseyin, Teke Kazım'a tuzak kurar.
- Durumu Tetik Necmi fark eder ve Hüseyin'i döver.
- Hüseyin'i kanlar içinde bulan Zilha onu evine alır. Yaralarını sarar. Bu durum Zilha'nın başını ağrıtır.
- Teke Kazım da Çakal Rüstem ve Sipsi için bir plan hazırlar.
- Herkesi alt etmeye çalışan Sipsi mahalle meydanına büyük bir sürprizle gelir.

Dokuzuncu Bölüm:

- Sipsi'nin sürprizi Çamur İhsan'ın heykelini mahallenin ortasına dikmesidir.
- Zilha bunu görünce daha çok kinlenir ve mahalle ortasında Ali'ye yönelik sözler söyler. Bu sözler seçim arefesindeki mahallelinin kafalarını karıştırır.
- Ali heykelden kurtulmak için bir arayışa girer.
- Zilha, Ali'yle yollarını kesin olarak ayırma kararı alır.
- Mahallede Zilha - Hüseyin dedikodusu yayılır.
- Zilha evinde çalışmaya başladığı Letafet Hanımla bir problem yaşar.
- Ali, Çamur İhsan'ın heykelini mahalle meydanından kaldırır. Bu durum Sipsi'nin moralini bozar.
- Hasibe, Ayfer ile Ali'nin arasını yapabilmek için Nezahat'le iş birliği yapar.
- Zilha ve Fehime film izlemek için gittikleri sinemada sürpriz bir durumla karşılaşır. Bu durum Zilha'yı fena halde acıtır.

- Hüseyin’le dedikodusu çıkan Zilha’nın iş yerine Ali gider. Onu beklerken arkasından Hüseyin de gelir.

Onuncu Bölüm:

- Mahalleye gelen inzibat Ali’yi asker kaçağı olarak gözaltına alır.
- Bu duruma şaşırın Hasibe, Ali’nin terhis kâğıdını arar.
- Rıza, İzmarit Nuri ve Rasih, Ali’yi kurtarmak için karakola gittiklerinde ortada bir oyun döndüğünü anlarlar.
- Ali kaçırılmıştır.
- Hüseyin mahalleyi ele geçirmek için hain planlarına, dayısı İrfan ve Sipsi’yle birlikte devam eder.
- Mahalledeki evlerin tapularını Çakal Rüstem’in üzerine yaparlar.
- Hüseyin, mahallede dedikodusu çıkan Zilha’nın, kendisine samimi davrandığını abartarak anlatır.
- Oğlunun yokluğunda muhtarlığa adaylığını Ali’yi temsilen Hasibe koyar.
- Dedikodulardan canı yanan Zilha mahalleden ayrılma kararı alır.
- Letafet Hanım, Zilha’ya karşı yaptığı hatayı anlar. Ondan özür dilemek için mahalleye gelir. Ona beklemediği bir teklifte bulunur.
- Ali kendisine oynanan oyunun, faili meçhul kişisini bulur. Cezasını verir.
- Seçim günü gelmiştir.
- Herkes Ali’nin muhtar seçilmesini beklerken sonuçlar sürpriz olur.

On Birinci Bölüm:

- Seçim sonuçları açıklanır. Çakal Rüstem’in muhtar olması herkesi şaşırtır. Ali bu olayın peşine düşer.
- Zilha, Letafet Hanımla yaşamaya başlar.
- Fadime, Teke Kazım’a darılıp bir müddet memleketine gittikten sonra bu bölümde geri döner.
- Ali Cengiz’le Suzan arasındaki ilişki büyük bir aşka dönüşür.
- Macuncu Rıza fena halde dövülmüş bir şekilde ölü bulunur. Bunun üzerine mahalleye gelen polis cinayeti araştırmaya başlar.

- Hasibe ve Raziye de bu olayın peşine düşüp bir dedektif gibi kendi yöntemleriyle delil ve suçlu ararlar.
- Bu cinayetten ötürü Ali, Sipsi'den şüphelenir ve onu gözlemler.
- Hüseyin, Çakal Rüstem ve Sipsi'nin konuşmalarını dinleyip çok önemli bir bilgi elde eder.
- Keşanlı Ali ve Sipsi'den aynı anda kurtulma amacıyla olan Hüseyin, onların hesaplaşmaları için karşı karşıya gelmelerini sağlar.
- Rıza'nın da öfkesini içinde biriktiren Ali daha fazla kendini tutamayıp Sipsi'ye saldırır.

On İkinci Bölüm:

- Çalınan oylar bulunur.
- Ali, Sineklidağ'ın muhtarlığına hak kazanmıştır.
- Hüseyin'in çevirdiği dolaplarla suçlu çıkan Sipsi, hapse girer. Masum olduğuna kimseyi inandıramaz.
- Rasih, İrfan'la Hüseyin'in telefon konuşmalarına tanık olur. Tüm gerçeği öğrenir fakat başına bir kaza gelir.
- Ali muhtar olunca mahalleye türlü yenilikler getirir ve mahalleliye vaatlerde bulunur.
- Borçlarından ötürü birçok mahalle sakini Çakal Rüstem'e gebe durumdadır. Bu durumu öğrenen Ali, Çakal Rüstem'e tüm borçları ödeyeceğinin sözünü verir.
- Bu parayı kazanabilmek için bir pavyonda düzenlenen bilek güreşi müsabakalarına katılır.
- Letafet Hanım'ın hastalığı günden güne artmakta ve durumu kötüye gitmektedir.
- Zilha'ya olan aşkını yitirmeyen Ali, onun yanına gider. Birlikte Sineklidağ dışında zaman geçirirler. Bu buluşma sonunda Zilha, Ali'den bir seçim yapmasını ister.

On Üçüncü Bölüm:

- Ali, Çakal Rüstem'e olan borcunu öder.

- Mahalledeki evlerin tapularını ellerinden kaptıran Çakal ve Hüseyin evleri Ali'nin elinden alabilmek için yeni arayışa girerler.
- Bu sırada geçirdiği kaza sonrası aklı sürekli gidip gelen Rasih, Rıza'yı öldürenin Sipsi değil de Hüseyin olduğunu söyler. Tekrar tutarsız davranışlarda bulununca çevredekiler tarafından önemsenmez. Bu durum Ali'nin şüphelenmesine yol açar.
- Bunun üzerine Sipsi'yi hapisanede ziyarete gider.
- Letafet Hanım ölür.
- Zilha yeniden çaresizliğe düşer.
- Rukiye'nin hamile kalması Fadime'nin sinirini bozar. Fadime de hamile kalmak için mücadele verir.
- Rukiye doğacak çocuğu için mahalleliye yemek dağıtır.
- Yemek sonrası herkes rahatsızlanır.
- Bu durum Rukiye'nin de moralinin bozulmasına ve farklı sonuçlara yol açar.
- Hasibe, Rasih'in aklını yerine getirebilmek için, okuyup üfler, kendince ilaçlar hazırlar.
- Ali Cengiz'e küs olan Suzan onun konuşma isteğine dayanamaz. Buluşurlar ama onların bu konuşmasına bir kişi daha şahit olur.
- Ali, Zilha'nın yeniden Sineklidağ'a dönmesi için ısrar eder. Hatta ona sürpriz hazırlar.
- Ama Zilha beklenmeden gelen bir teklifle kendine başka bir yol çizer.

On Dördüncü Bölüm:

- Ali tüm heyecanıyla Zilha'nın evine geldiğinde beklemediği durumla karşılaşır. Zilha evi terk etmiştir.
- Hasibe ise oğlunun Zilha'yla birleşmemesi için adaklar adar.
- Zilha hayatını değiştirecek önemli bir karar alır. Onaranlar'ın evinde yaşamayı seçer.
- Madam Olga'dan çeşitli dersler alarak hanımefendi olma yolunda ilerler.
- Ali mahalleye yeni bir düzen getirmenin hazırlığındadır. Bundan dolayı Çakal Rüstem ve Teke Kazım'la görüşme yapar.

- Zilha içine düştüğü oyunun farkında olmadan zengin hayatın şaşasını yaşar.
- Suzan, Ali Cengiz'le tatile çıkar. Mola verdikleri bir yerde Ali Cengiz'e kamyon çarpar ve orada can verir.

On Beşinci Bölüm:

- Zilha yeni haliyle Ali'nin epeyce sinirini bozar.
- Tapular yüzünden Ali'yle Çakal'ın arası iyice açılır.
- Ali Cengiz'in vefatından sonra bir müddet Ali'lerde yaşamaya başlayan Suzan, Hasibe'ye uyum sağlamaya çalışmaktadır.
- Sipsi için idam hükmü verilmiştir. Yardımına Ali koşar.
- Hüseyin'in katil olduğunu kanıtlamak için Sipsi'nin yardımına ihtiyacı vardır.
- Sipsi, Ali'yi Gülsüm'e yönlendirir. Sipsi'yi kurtarmak için Gülsüm de Ali'yle işbirliği yapar.
- Hüseyin mahallede uyuşturucu sattırmaya başlar.
- Bu durumdan Teke Kazım'ın oğlu da etkilenir. Ali bu durumun peşine düşer.
- Zilha yeni haliyle bir hanımefendi olarak eski mahallesine ziyarete gelir.

On Altıncı Bölüm:

- Hüseyin vurulur. Ali onu hemen hastaneye götürür. Çünkü Sipsi'nin idamdan kurtulması için Hüseyin'in yaşaması gereklidir.
- Sipsi'nin idamı yaklaşmıştır. Son istek olarak Ali'ye bir mektup yazar ve gönderilmesini ister.
- Hüseyin'i vuran kişiyi kimse bilmemektedir. Bir tek Ayfer ateş eden kişiyi görmüştür.
- Tetik Necmi suçu üstlenir.
- Ali Cengiz, İhsan İhya Onaran tarafından öldürülmüştür.
- Zilha, Madam Olga'dan ayrıldıktan sonra her şeyden habersiz Onaran'ların evine gelir.
- Perihan, oğlu Bülent'in doğum günü etkinliği için uğraşmaktadır.

- Bülent'in tek derdi karısı Nevvare'ye kavuşacağı andır.
- Zilha, kuaföre gittiği bir gün Ali ve Suzan'ın yan yana görür. Yanlarına gidip konuşur.
- Tekrar buluşmak için randevulaşırlar. Ali Zilha'ya yine bir sürpriz yapma girişimindedir.
- Zilha, Perihan Onaran'la yaptığı anlaşmadan caymak ister.

On Yedinci Bölüm:

- Onaranların evinde güvende olmadığını Zilha da anlar.
- Bülent ise Zilha'nın gerçek Nevvare olmadığını anlamıştır.
- Mahalleye geri dönen Manyak Cafer, mahalledeki değişime ayak uyduramaz. Düzenin eskisi gibi olması için hemen harekete geçer.
- Hasibe, Suzan ve Ali'nin arasını yapmaya çalışır.
- Cafer'in mahalleye geri dönüşü mahalle ağalarını, Tetik Necmi ile Ayfer'i ve Ali'yi rahatsız eder.
- Cafer, İzmarit Nuri'yi kendi yanına çekmeye çalışır.
- İffet Hanım, kızı Suzan'ın tekrar evine dönmesi için Sineklidağ yararına bir moda yarışması düzenleme kararı alır.
- Bu yarışmaya Zilha, yanında Bülent ve Nusret'le birlikte katılır.
- Zilha, İhsan İhya Onaran'ın Sineklidağ'ı yok etmeye çalıştığı planını öğrenir ve yarışmanın yapıldığı gün bu olayı Ali'ye söylemeye çalışır. Kimsenin görmediğini düşünen Zilha, gizliden dikizlenmektedir.
- Bülent ise Nevvare ile yaşadığı geçmişini hatırlamaya başlar.

On Sekizinci Bölüm:

- Ali'lerin evinde bir gece yangın çıkar. Bu yangın sırasında Suzan ve Hasibe alevler içinde kalır. Ali, her şeyi göze alarak ateşin içine dalar. Onları kurtarır.
- Bu yangın, mahallede kuşkuya yol açar.
- Sipsi hapisten çıkar. Yanında Gülsüm'le mahalleye geri döner.
- Zilha yeni açmış olduğu butiğin işleriyle meşguldür.
- Bülent tamamen Zilha'ya saplanmış durumdadır.

- Çakal Rüstem ve Manyak Cafer, Ali yokken mahalleyi tekrardan haraca bağlarlar.
- İhsan İhya Onaran'a Sineklidağ'ı yok etme projesinde yardımcı olurlar.
- Ali bu durumun farkındadır. İzmarit Nuri ile onlara bir plan hazırlar.
- İzmarit Nuri ile Fehime evlenirler. Düğünleri yapılır. Düğüne Zilha da katılır.
- Ali ile Zilha ise giderek daha yakınlaşmaktadırlar.
- Tapusuz evleri mühürlemek için mahalleye belediye ekipleri gelir ve evlerin boşaltılması talebinde bulunurlar.
- Bütün mahalle birlik olup belediye ekiplerine etten duvar olurlar.
- İhsan İhya Onaran için Zilha'nın varlığı tehlike arz etmektedir. Zilha'yı ortadan kaldırmak için Nusret'i görevlendirir de Nusret bu işte başarılı olamaz. Bu kez kendisi bu işi halletmek için harekete geçer.
- Bülent geçmişine ait sırları daha net bir şekilde hatırlamaya başlar.
- Hasibe'ye ise hiç beklemediği bir misafir çıkagelir.

On Dokuzuncu Bölüm:

- Hasibe'nin kapısına gelen Zilha'nın annesi Zilli Zarife'dir. Bu durum Hasibe'nin sinirini bozar.
- Zilha'yı Onaran'lardan kurtarmak için Ali, İhsan İhya Onaran'ı tehdit eder.
- İhsan İhya Onaran'ın gücünün farkında olan Ali, bu hususta Hulusi Bey'den yardım ister.
- Hulusi Bey ve ailesi Ali'nin bu çağrısına kayıtsız kalamazlar.
- Zilli Zarife geçmişin doldurduklarıyla gelip, tüm her şeyi açıklar. Hasibe'yle hesaplaşır.
- Zilli Zarife'nin söylemleri Ali ve Zilha'nın mutluluğuna yeniden gölge düşürür.
- Bülent, Zilha'ya hiç beklemediği bir teklifte bulunur.
- Ali'nin hakkında yapılan suçlamalardan ötürü muhtarlığı bir süreliğine elinden alınır.

- Yıkım ekipleri İhsan İhya Onaran'ın direktifleriyle tekrardan mahalleye gelir.
- Suzan ailesinin yanına döner.
- Ayfer, Necmi'yle ilgili annesine bir açıklamada bulunur.
- İhsan İhya Onaran için içerisine Hulusi Bey'in de girdiğini öğrenince Ali'nin üzerine bu kez oğlu Bülent'i gönderir.
- Bülent elinde silahla Sineklidağ'a gelir. Amacı Ali'nin elinden Zilha'yı alabilmektir.

Yirminci Bölüm:

- Bülent silahı ateşler fakat kurşun başka bir kişiyi vurur.
- Vurulan Zilli Zarife'dir.
- Zarife'nin ateşin üzerine atlaması mahallede dengeleri değiştirir. Özellikle de Hasibe'nin bakış açısını.
- Bülent akıl hastanesine kaldırılır.
- Perihan oğlunu oradan kurtarabilmek için önce Zilha'dan sonra Hulusi Bey'den yardım etmelerini ister ama her ikisi de bu duruma olumsuz bakar.
- Perihan kocasından hesap sormayı, son çare olarak görür.
- Zilha ve Ali'nin düğün hazırlıkları yapılır.
- Hasibe, sonunda tüm inadını kırıp istemeyerek Zarife'den kızı Zilha'yı ister.
- Ali'nin tapusuz evler için mücadelesi başarıyla sonuçlanır. Fakat Manyak Cafer ile Çakal Rüstem'in kahvelerinin tapusuz olduğu ortaya çıkar.
- Rukiye ve Fadime hamile kalmışlardır.
- Ali ve Zilha sonunda birbirlerine kavuşacakları için çok heyecanlıdırlar.
- Her şeyini kaybetmiş olan Manyak Cafer onların bu mutlu gününü bozar.
- Cafer, intikam alma hırsıyla kendiyile birlikte tüm mahalleyi felakete sürükler.

4. 11. Oyunun Dramaturjik Yorumu

“Korkunç olan, içinde yaşadığımız dünyanın hali değil onun insanlar tarafından son derece doğal karşılanır oluşudur.”

Adorno.

Dramaturjik yorum ilkesi kurgusal bir metnin doğru okunmasını sağlamak için sadece bir basamak değildir. Bunun yanında anlam arayışında en önemli yol gösteren çalışmalardan biridir de. Tüm bu süreçler birbirleriyle ilintili olarak ilerler. Her ne kadar yaratım sürecinde farklı görüş ve yapılar işin içerisine girse de temelde aynı doğrultuda hizmet edilerek belli bir ortaklıktan çıkan bir çalışmanın sonuçlarına ulaşılır. Bu ilişki biçimini Trencsenyi ve Cochrane şu şekilde açıklar:

Dramaturji, bir eserin anlamını çıkarmaya yarayan bir pencere sunar. Yirminci yüzyılın tiyatro sanatı (...) oyun ve sahne düzenlemesi arasındaki ilişki tarafından değil; oyun, sahne düzenlemesi ve dramaturgiyi kapsayan bir üçlü tarafından oluşturulmaktadır. (...) Dramaturji, oyun yazarlığı veya sahne düzenlemesinden ayrılmaz, zira birinden diğerine geçen ve ikisini de bağlayan bir süreçtir (2014, s. 6).

Keşanlı Ali Destanı, Ali tipi aracılığıyla erkek kişilerin bebeliklerinden bu yana koşullandırıldıkları “yiğitlik”, “gözü peklik” değerlerinin geçerliliğini tartışır; Keşanlı Ali, Türk Tiyatrosunun ilk önemli karşı kahramanıdır (Yüksel, 1986, s. 78).

Yazar oyunu iki karşıt çevre üzerine kurmuştur. Dramaturjik yorumda bu gidiş gelişler önemli bir unsurdur. Bir tür sınıf mücadelesi vardır. Kentli olmuş insanlar, çalışıp, didinerek ekmeklerini kazanmış ve belli bir mertebeye ulaşmış gözükmektedirler. Diğer yandan yazar bu durumu örnek teşkil etmesi bakımından da gösterir. Siz de onları örnek alırsanız zengin olabilirsiniz gibi bir tutumda hissedilir. Bu durumu “*Biz Sıfırdan Başladık*” şarkısında görürüz.

(...)

Ben çıraktım manavda
Ben kâtiptim dükkânda
Ben yamaktım bakkalda
Ben komiydim büroda
Hey gidi günler hey

Siz yan gelmiş uyurken
 Biz paraya yöneldik
 İşte sizden farkımız
 Kazanmayı becerdik (T. X) (Taner, 2016, s. 88).

Bir yanda kentli olan grup varken karşısına kentli olamamış, arada kalmış bir toplumun kesitini koyar Taner gözler önüne. Dolayısıyla bu ikililiği oyun kişileri üzerinde de gösterir. Oyundaki Zilha gecekondulu ağzı, davranışları, tutumuna rağmen gözü hep kentli, varlıklı bir yaşam üzerindedir. Oyunun ikinci bölümünde Zilha amaçladığı hayata kavuşmuştur. Fakat yine de biraz yabani biraz eğreti kalmıştır. Yukarıda oyun kişilerinden bahsedilirken onların dönüşümü üzerinde vurgular yapılmıştır. Hemen hemen hepsi bir dönüşüm sürecinde olan oyun kişileri dönüşümlerini bir manada tamamlamış olsalar bile “öz” kavramı ne yazık ki bir noktada onları durumlarına yabancılaştırarak yine kendi geleneksel formlarına geri döndürür. Örneğin; Madam Olga ile Zilha arasında geçen nezaket ve görgü derslerinde, olmak istediği yaşamın içinde Zilha'nın bocalamasına şu şekilde tanık oluruz:

Olga: Bizde whisky içilir kızım, White Lady, Black Horse, o da yoksa Martini, Cordon Bleu ya da Bordeaux.

Zilha: Bizde rakı çekilir madam, imam suyu, anzorot, o da yoksa ispiroto.

Olga: Bizde at yarışı vardır Hipodromda?..

Zilha: Ya madam, bizde bit yarışı yaparlar, Zeynel'in orda bodrumda.

Olga: Bizde briç oynar beyler. Kanasta ya da bezik.

Zilha: Bizde barbut, altmış altı ya da pişpirik. (T. VIII) (Taner, 2016, s. 74).

Oyunda Ali'de iki yönlü çizilmiştir. Aslında Ali duyarlı, korkak hatta barıştan yana olan biridir. Ali'nin önceliği sevdiği kadın olan Zilha'dır. Hapse girdiğinde Çamur İhsan'ı öldürmediğini, Zilha'yı bu yüzden kaybediyor oluşundan ötürü “(...) Tam üç ay, her gece ranzada ağladım için için...” (T. V). “(...) Mapustakiler (...) maksum Ali, gözü yaşlı Ali diye ad bile takdı besmelesizler...” (T. V) diyerek namuslu, insaniyetli olduğu için alaya alındığını dile getirir. Diğer yanda da Sinekli halkının ona yapıştırdığı kahramanlık yaftası

vardır. Onda da Ali görev adamı olmayı seçmiş, seçtirilmiştir. Oyunun sonunda her iki Ali'nin birleşimi vardır. Bir yanda Manyak Cafer'in her ateş edişinde sarsılıp korkan Ali. Bunu kendisi de dile getirir. "Korkmasına korkuyorum. Ama neylersin ki ortada bir destan var. Destanı yalan komak olmaz" (T. XIV). Diğer yanda da destan için rüştünü ispatlamaya çalışan Ali vardır. "Sinekli'ye canımız feda. Kaderimiz böyle yazılmış, ne denir..." (T. XIV).

Esen Çamurdan Sineklidağ'daki bu karşıt iki kesimi şu şekilde değerlendirir:

Aynı coğrafyayı paylaşmakla birlikte her bağlamda (giyim, davranış, dil, duyarlık, değerler...) birbirine ters düşen iki toplumsal kesittir sahneye getirilen. Varsıl kesitte, batılı olmayan ama onun gibi konuşup yaşamaya özenen, batı ile doğu arasında kalmış, yozlaşmış kişiler tanıtılır. Öte yanda ise gecekonducular, yani ne kentli ne de köylü yaşamı benimseyebilmiş, başka türlü bir arada kalmışlık yaşayan insanlar vardır. Sineklidağ, her türlü dışlanmışlıktır, unutulmuşluktur (Çamurdan, 2006, s. 50).

Sineklidağ halkının içinde bulunduğu çıkmazlar kendileri kadar gerçeklik arz eder. Bugün büyük şehirlerin içinde bile hala gecekonducular vardır. Bir yanda hayatlarını kazanmış, belli ortalamanın üzerindeki yaşamların kıyısında, daha zor şartlarda yaşayan ve sürekli adaptasyona ihtiyaç duyan yaşamlar mevcuttur. Bu iki yaşam arasındaki uçurum o kadar büyüktür ki bu yüzden dengeler bugün daha da farklılaşmış, herkes kendi yaşamının sürecine adapte olmak zorunda bırakılmıştır.

Yazarın bakış açısı ve içinde bulunduğu dönemin yazarlığa etkileri dramaturjik yorumda çok önemli bir kıstastır. Demokrat Parti dönemindeki gelişmelerin oyunun şimdisine yansımış hali, köylü halkın o dönem için en büyük problemlerinden birini oluşturmuştur.

1950'lerde tarımda makineleşmenin gelişmesiyle başlayan gelişimler toprak sahiplerini güçlendirirken, toprakla uğraşan köylülerin işlerini kaybetmesine ve buna bağlı olarak da büyük kentlere iş bulma ümidiyle iç göçlerin artmasına yol açmıştır.

Türkiye'nin 1950'lerden sonra yaşadığı kentlere yönelik iç göç kentlerdeki nüfusun artışını binde 55-65 düzeyine çıkarmıştı. Bu artış hızı Türkiye nüfus artış hızının iki katından daha yüksek olmuştu. 1950'lerde Ankara'da gecekondu nüfusunun kentli nüfusa oranı %21,8 iken 1960'lara gelindiğinde bu oranın

%56'ya yükseldiği yani %35 oranında arttığı görülmektedir (Firidinoğlu, 2010, s. 50).

Ayşegül Yüksel gecekonducuların arada kalmışlığını şu şekilde açıklar:

Gecekonducular ne köylüdür, ne kentli. Köylü özelliklerini yitirmişler, ama işçileşememişlerdir. Toplumun yaşadığı çarpık ekonomik ekinsel yönelişin somut örneği olan gecekondu kent çelişkisi, Taner ve Yalçın Tura ikilisinin acılı güleç giriş türküsünde vurgulanır:

Sineklidağ burası

Şehre tepeden bakar

Ama şehir ırakta

Masallardaki kadar (Takdim) (Yüksel, 1986, s. 69).

Oyunda da bu süreçlerin toplamından oluşan bir Sineklidağ mevcuttur. Taner'in oyunu gerçek bir yaşam üzerinden gözlemleri üzerine kurgulaması ve bu durumu tiyatro sanatıyla vermesi onun yazarlık açısından başarısına ün katmıştır. Oyunun gerçekliğinde ne yazık ki kentler, iç göç yapmış insanların çözüm buldukları, rahat edebildikleri yerler olamamıştır. Büyük kentlerdeki iş imkânları sanayinin de yeni yeni gelişiyor oluşuyla birlikte nüfusa oranla çok daha gerilerde kalmış ve halkın ihtiyaçlarına cevap veremez duruma gelmiştir. Diğer yandan tarımla uğraşan bu insanların, kalifiye işçi olarak büyük kentlerde iş bulma sorunsalı da yazar tarafından oyunda şu şekilde işlenmiştir:

İzmarit Nuri: (...)Bir eser, gazta satarım

Bir eser, kundura boyarım

İşsiz kalınca

Her bir işi yaparım

Musluk tamir ederim

Lağım temizlerim

Otomobil yıkarım

Köpek gezdiririm

Çocuk bakarım... (Takdim) (Taner, 2016, s. 17).

Yukarıdan da anlaşıldığı gibi daha çok hayatın akışına kapılmış, günü kurtarma mücadelesinde olan insanların dramıdır *Keşanlı Ali Destanı*. “Nüfus” olarak çok fazla ama “nüfuz” olarak etkisi az olan bu insanların kendilerini var

etme süreçleri de ancak kendi içlerinde yarattıkları hiyerarşide ortaya çıkmaktadır. Seçimlerde propaganda malzemesi olarak kullanılan bu gecekondu mahalleleri devlet toplum ilişkisinde tanınırken, bireysel anlamdaki varlıkları yadsınarak yok sayılmakta, kimse onların dertleri ve yaşamları için bir mücadele vermemektedir. Tüm bunların sonucunda bir kahraman oluşturma miti yine halkın kendi elinden çıkmakta, “devlet” simgesi, yarattıkları “kahraman” olmakta, onun koşullarına ve onun yönlendirilmelerine itaat edilmektedir. Sevda Şener’in tespiti durumu özetler niteliktedir. “Keşanlı Ali (...) kimsesiz, terk edilmiş halkın, düzen güven, korunma ihtiyacının yarattığı bir düş kahramanıdır” (1971, s. 112). Bu kahramanlık vasfı da tarihin tüm süreçlerinde görüldüğü gibi güçlü olana atfedilen bir unvan olarak verilmektedir.

Nilgün Firidinoğlu’nun oyundaki ideal devlet kavramı anlayışı tespiti şu yöndedir:

(...) Keşanlı Ali karakterinde vücut bulan “devlet” ideal olandan çok uzaktır: Keşanlı Ali aslında halkın gözündeki “devlet kavramını” simgelemektedir, yani gerçekte var olan! (2010, s. 52).

Firidinoğlu’ndan yapılan alıntının karşılığını, İzmarit Nuri’nin şu repliklerinde net bir şekilde görürüz.

Nuri: (...) Mano, haraç, sus parası almasına alıyor. Ama insafla. Vergi almadan bütçe açığı nasıl kapanır? Partilerden para sızdırıyormuş diye homurdananlar oluyor. Sızdırır sızdırır. Bugüne bugün hükümet bilem dış yardımsız yapamıyor. Biz nasıl yaparız? Hâsılı erkânıharp gibi adam. Tanrı nazardan saklasın (Taner, 2016, s. 58).

Ali ne yaparsa yapsın sorgulanmayacak, halkın kendi eliyle getirdiği bu kahramana itaat etmek onları daima mutlu edecektir.

(...) Sineklidağ ahalisi de kahraman kıldıkları Ali ne olursa olsun, ne derse desin, onu öyle görmek ister ve Ali’ye buna uymaktan başka bir yol tanımaz. Ali de bu oyunu oynamak zorunda kalacak ve güçlünün güçsüzü ezdiği bir düzende kabadayılık yarasını işletecektir (Çamurdan, 2006, s. 23).

Yavuz Pekman’da yukarıda bahsedilenleri özetleyecek şekilde karşıtlık ilişkileri ve kent - gecekondü ikililiğini şöyle açıklar:

Keşanlı Ali Destanı’nda Taner, karşıtlık ilişkisini kişiler üzerinden değil, yine Karagöz oyunlarındakine benzer bir biçimde, kent hayatı içindeki iki farklı yaşamsal düzlem, iki farklı kültür arasında kurmuştur. Bu iki kültür, Cumhuriyet

Dönemi'nde şekillenen Türk tipi bir kenter kesimle, yine kentin içinde yerleşik, ancak kentlileşememiş veya kentli yaşamdan şöyle ya da böyle dışlanmış bir gecekondu kesim olarak karşımıza çıkmaktadır. (...) Kentte yaşamayı seçen bu kişiler, ne köylü kalabilmiş, ne de kentli olabilmişler, kent yaşamı içinde adeta kimliksizleşmişlerdir. Böylesi bir kimlik çatışmasının yanında (toprakla uğraşmak dışında bir iş bilmemekten dolayı) yaşanan ekonomik sıkıntılara, kent yaşamı içinde meydan gelen sosyal ve kültürel dış çatışmalar da eklenmiştir. Bu kent dışı kentli sınıf ayakta kalabilmek için gettolaşmaya, başlarını sokabilmek için bir gecede kaçak derme çatma konutlar yapmaya, bireyleşemedikleri için hemşerilik bilinci, takımdaşlık, ülküdaşlık gibi çeşitli toplu yaşam alanları oluşturmaya, dolayısıyla kendilerine özgü bir kent yaşamı kurmaya başlamışlardır. Böylelikle, kent içindeki modern kenter kültür ile gecekondu kültürü arasında belirgin bir çatışma doğmuş, bu çatışma giderek keskinleşmiştir (2010, s. 128-129).

Sinekli halkı tüm bunlara rağmen hayallerini kaybetmemiştir. Rutin hayatları içinde sürekli kentli yaşamın işleyişine, yaşamına maruz kalan bu kişiler kendi gerçekliklerine döndüklerinde, bu kez bu hayatları imrenerek izlerler.

Zilha: (*Gazetenin arkasından*) Kraliçe Süreyya İtalya'da bir kontun yatında fink atıyormuş. (...) Canı sağ olsun, iyi varmış da yapmış (T. I) (Taner, 2016, s. 21).

Tek yitirmedikleri umutlarıdır. Düzenin karşısında tutunabildikleri tek şey olan umut, onların sınıf atlama mücadelesinde en önemli unsurdur. Yazar bunu da kentli varlıkların "Biz Sıfırdan Başladık" şarkısıyla emekleri yoluyla veyahut bir şekilde o sınıfa sızma şeklinde göstermiştir. Birinci örnekte Şahinde Şaklaban, Dürdane Daltaban, Kamile Kaltaban gibi kişiler verilirken, ikinci örneğe Zilha'nın bir şekilde Onaran'ların içine sızması gösterilmiştir. Fakat birinci örnekte verilen "Biz Sıfırdan Başladık" şarkısıyla diğer yandan bir yozlaşmada gösterilir. Değerler, burjuvazinin ahlak anlayışındaki değişimin kazanç ve kar üzerinden ilerlemesi de zenginleşmenin sonuçları olarak verilir.

(...) İlim kitap göz yorar

Şeref meref geçici

Mevki mansap boş laftır

Tek şey var ki kalıcı

Saadetin formülü

Ne şundadır ne bunda

Kesededir kasada

Paradadır parada (T. X) (Taner, 2016, s. 87-88).

Oyundaki siyasetçi kavramı her dönemin adamı olarak tasarlanmıştır. “*İnsan Ceddi*” şarkısıyla Politikacı her siyasi havaya göre tutumunu değiştirdiğini, verdiği örneklerle açıklar, ardından da gecekondulularla girdiği münasebet ile bu durumunu kanıtlar.

Bu durum diğer oyun kişilerinin yaşamlarında da vardır. Yani herkes biraz dolap, biraz entrikayla işlerini çevirmektedir Bunun en iyi örneğini oyunun başkahramanı Keşanlı’da görürüz. Çamur İhsan’ı öldürdüğü sanılan Ali, halk tarafından yüceltilmiş, muhtarlık seçimlerinde yine türlü hilelerle seçim kazanılmış ve kahraman olmuştur. Şimdi Ali için iki seçenek vardır. Ya ona bir şekilde sunulmuş olan bu kahramanlığı oynayacak ya da tüm gerçeklerle kendini var etmeye çalışacaktır. İşler sanılanın aksi yönünde gelişir. Ali seçimini kahramanlıktan yani destan olmaktan yana yapar. Fakiye Özsoysal bu süreci şu şekilde değerlendirir:

(...) Keşanlı Ali'nin destanını, oyunun beşinci tablosunda, Zilha'nın sevgisini yeniden kazanmak isteyen Ali'nin yani destanın kahramanının ağzından öğreniriz. Keşanlı Ali, işlemediği bir suç, (Zilha'nın dayısının öldürülmesi) üstüne alarak efsaneleştirilmiştir. Ali, bu efsaneyi sürdürmek için, kişiliği tam tersi olsa da, destanın kendisine dayattığı zorba, sert adam rolünün gerektirdiği davranışları gösterecektir. Kurtarıcı mitinin ve kurtarıcı kişinin sahteliği ortaya çıkınca, okur/izleyici bundan sonraki tabloları gecekondu ortamında, halkın sömürülmesi üzerine oynanan bir oyun ya da oyun içinde oyun olarak görmeye başlar. Böylece kahraman da anti-kahraman durumuna düşer. Ayrıca beşinci tabloya kadar olan olaylarda, Ali'nin hileyle kendini muhtar seçtirmesi, getirdiği sözde yeni düzenin eskisinden farklı olmaması vurgulanır. Ardından beşinci tabloda, destanın sahteliği de anlaşılır. Böylece, gerçekte neler olup bittiği, çarpık, çıkarıcı bir düzen içinde nasıl bir oyun çevrildiği okurun/izleyicinin kafasında bütünlenir. Bu strateji, okurun/izleyicinin oyuna mesafeli yaklaşmasını sağlamak, görünenin ardını bilinç düzeyine taşımak açısından önemlidir (Özsoysal, 2002, s. 57-58).

Oyunda vurgulanan bir başka kavramda batıllık meselesidir. Taner bu yapıyı kent soylular ve gecekondulular olarak kurmuştur. Bir tarafta belli bir saygınlığa erişmiş grubun temsilcileri varken öte yanda hasretini çektikleri, umutlarını o mertebelere erişmeye adanmış insanlar topluluğunu görürüz. Cumhuriyetle birlikte yaratılmaya çalışılan suni burjuva sınıfını, oyunda Nevvare, Ahsen ve Bülent temsil ederler. Bunlar konuşmaları sırasında yarı Türkçe yarı Fransızca konuşarak daha karikatürize bir tip halini alırlar. Derinlikli karakterden

çok, toplumsal dinamiklerden uzaklaşmış, aidiyet problemi yaşayan batılılaşma yolunda arada kalmış tipler olarak verilmişlerdir. Gerçek bir batılı olan Madam Olga ise bunlar arasından sıyrılmıştır. Dolayısıyla bu batılılaşma tam olarak gerçekleşmediği gibi kahramanlık olgusu gibi bir mite dönüşmüştür.

Haldun Taner oyunu yazarken birçok farklı kaynaklardan da esinlenmiştir. Örneğin; Zilha ve Ali'nin oyun boyunca ilk kez baş başa kaldıkları beşinci tabloda William Shakespeare'nin *Romeo ile Juliet* oyununun aşk sahnelerinin parodisi yapılmıştır.

Dekor: Bir duvar yıkıntısı. Teknisyenler getirip yan tarafa bir elma, bir de armut ağacı korlar. Vakit gece. Uzaktan kurbağa vakvıkları...

Ali: (...) (*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... (T. V).

Sekizinci tabloda Madam Olga'dan görgü dersleri alan Zilha gösterilir. Bu tabloda da G. Bernard Shaw'un *Pygmalion* oyununun parodisi yapılır. Ses bilimci Profesör Higgins'in alt sınıfa mensup fakir çiçekçi kız Eliza Doolittle'ı, *Pygmalion*'un heykelden gerçek bir kadın yaratması gibi, gerçek bir hanımefendi olarak yaratmaya çalışması Zilha üzerinden gösterilir.

Haldun Taner'de gecekondlu ortamında filizlenen kahramanlık efsanesini J. M. Synge'in *Babayiğit* oyununda kendi toplumuna yaptığı gibi yanlış koşullandırılmışlığını gün yüzüne çıkarır (Yüksel, 1986, s. 78). Yine G. Bernard Shaw'un *Çikolata Asker* (1894) oyununda “kahramanlık-korkaklık” karşıtlığını oyununda işlemiştir. Ancak oyunun olay örgüsünün bu iki oyunla hiçbir ilgisi yoktur (Yüksel, 2010, s. 68).

Haldun Taner'in oyunu yazarken antik tiyatro öğelerine ve Yunan mitolojisine başvurduğunu gösteren iki örneği Hasan Anamur şu şekilde açıklamaktadır:

Birincisi Ali'nin şerbetli oluşuyla ilgili efsanedir. Kondululara göre Ali şerbetlidir: “**Nuri:** Basbayağı şerbetli işte. Anası Hasibe Bacı dini bütün bir kadındı. Mahalleliye mıska verir, kurşun döker, büyü yazar. Ali doğduğunda okuyup üflemiş. O gün bugün Ali'ye kurşun bıçak işlemez...” (T. I). Nuri, Ali'nin ayağından kurşun yemiş olmasına da şu şekilde açıklama getirir: “**Nuri:** Anası

topuğundan tutup şerbetlemiş. Bir oradan kurşun geçer, angut” (T. II). Burada da, Akhilleus’un annesi Thetis tarafından topuğundan tutularak Styx nehrine batırılarak şerbetlenmesine doğrudan bir gönderme vardır.

Antik tragedya ve Yunan tarihine yapılan gönderme ise; dokuzuncu tabloda İzmarit Nuri’nin klasik tragedya habercisi gibi nefes nefese gelip söylediği ve bitirdiğinde yere yığıldığı tirad parodisi antik tragedyalardaki haberci sahnesine göndermede bulunmaktadır. Bunu oyunda Ahsen’de söyler: “Bu adam Yunan tragedyalarındaki habercinin gecekodu nüshası olsa gerek” (T. XI). (Anamur, 1989, s. 105-106).

Yine Anamur’un tespitlerine göre Şerif Abla’nın saygınlığı, onun yanında yetişenlerin bilgisinin artması gibi özellikler ona antik tiyatronun korobaşına benzer bir görev vermektedir. Şerif Abla korobaşı gibi:

- Olayın dışında ve üstündedir, ancak olayın tanığıdır. Olayı geçmişteki, bugünkü ve gelecekteki gelişmeleriyle ve ayrıntılarıyla bilir.
- Halk bilgeliğini simgeler. Kimi sözleri birer özdeyiş niteliğindedir.
- Olayı yorumlar ve yargılar, dersler çıkarır, yazar düşüncesini onun ağzından açıklar.
- Tüm şarkılarında çevresinde aynı koro vardır (1989,s. 105).

İpşiroğlu genel olarak bu motifleri ve Taner’in oyuna yaklaşım biçimi şu şekilde değerlendirmektedir:

Oyunun başında ortaoyununda olduğu gibi kendilerini müzik eşliğinde izleyicilere tanıtan oyun kişileri, karikatürleştirilmiş, kurmaca tipler. Değişik sosyal kesimlerden gelen kişilerin aralarındaki iletişim kopukluğu, yine ortaoyunundan alınan türlü tekerlemeler ve söz oyunları veriliyor. Halk tiyatrosuna özgü olan bu özellikler, çağdaş tiyatroyu belirleyen türlü yabancılaştırma etkileriyle, örneğin bir sonraki sahnenin özetini veren ve yazarın bu sahneye ilişkin yorumunu içeren ön bilgiler, kişilerin dünya görüşlerini ve düşüncelerini dile getiren koro ve oyun olgusunu vurgulayan bir dekorla bütünleştirilmiş (1992, s. 229-230).

Oyunun dramaturjik yorumunda bir eksiklik göze çarpmaktadır. Haldun Taner *Keşanlı Ali Destanı* oyununda birçok yan temayla oyunu beslemiştir. Fakat bu yan temalar bazen oyunun ana temasından kopup kendi bağlamındaki çemberleri kapatmış oyunun genel teması açık kalmıştır. Bunun en büyük

nedenlerinden biri oyunda ana temaya bağlı yan temaların çokça varlığıdır. Her bir yan temayı kendi içinde bütünlüğe ulaştırmış olsa oyun kendi amacından sapacaktır. Oyunun asıl teması otorite ve kahramanlık mitiyken kullanılan halk tiyatrosunun gelenekleri (gülmece, taşlama, söz oyunları) tipleri karikatürize ederek seyirciyi eğlendirirken İpşiroğlu'nun yukarıda "Brecht'in epik tiyatrosu ile Haldun Taner'in epik tiyatrosu" başlığında belirttiği gibi oyunun düşünsel boyutunu sekteye uğratmaktadır. Bu konuyla ilgili Özsoysal'ın tespiti şöyledir:

Yazar, halk tiyatrosunun göstermecî özelliklerinden, özellikle gülmece, taşlama ve söz oyunlarından yararlanırken, metinde hem bu öğeleri hem de Ali-Zilha aşk hikâyesini farsdan melodrama doğru kayan bir biçimde öne çıkarır. Bu durum iletinin zayıflamasına, metin yapısının gevşemesine ve yapıda dağınıklığa neden olur. Bu açıdan oyun, halk tiyatrosu motiflerinden oluşmuş, epik özellikleri olan bir melodram görünümündedir (2002, s. 56).

İpşiroğlu ise bu durumu şu şekilde ele alır: Oyundaki temalar oyunun bütününden koparak kendi başına bağımsız bir hale gelmektedir. Örneğin; Nevvare'nin kendi yaşamını dile getirdiği şarkısı oyunun yapısını renklendirirken bütününde bir eklenti gibi kalmaktadır. Dolayısıyla oyunun ana temasıyla hiçbir bağlantı kurulamamaktadır. Yine Taner, gülmecelerden faydalanırken zaman zaman ana temadan koparak ayrıntılara girmektedir. Gülmeceyi kullanmasının amacı yabancılaştırma yoluyla ana temaya hizmet etmekken ortaoyununda olduğu gibi farklı sosyal kesimlerden gelen insanların hayatlarını canlandıran bir atmosfer yaratmak amacıyla onlara işlevsellik yükler. Bu şekilde de kahramanlık teması düşünsel boyuta geçirilemediğinden, çarpıcılığını yitirerek oyunun bütününde ayrıntı gibi kalmaktadır (1992, s. 230).

Özsoysal oyun metninde asıl vurgulanmak istenen odak noktasının kaymasına yönelik metinsel stratejinin gidişatıyla ilgili çıkarımını şu şekilde açıklar:

Her ne kadar ikinci perdede zengin kesim ile gecekondü ortamının karşıtlığı ortaya konmaya çalışılsa ve arada taşlamalar yapılsa da, abartılı komik tipler, hareket güldürüsüne dönüşen olaylar yüzünden, ana izlek birden yan tema haline gelir. Böylece oyunun başında kurulmaya çalışılan metin stratejisi, stratejinin kaybolması durumuna dönüşür. Yazar, oyunun sonunda, Ali'nin hapse girmesine neden olan olayın gerçek failini ortaya çıkarıp, okuru yeniden ana temaya yönlendirmeye çalışır ama bunu başaramaz. Kahramanlık miti ve otorite bağımlılığı teması birinci perdede kalır, sorun olarak tartışılmaz, ikinci perdede de kabadayılık söylemi içinde güldürü öğesine dönüşür, oyunun sonundaysa bir melodrama taban oluşturmaktan öteye gidemez (2002, s. 58-59).

Temelde oyun metninin beşinci perdeden sonra dağılması diğer temaların işlenmesiyle bir odak kaydırması yaşatsa da oyunun epik biçimde yazılmış olmasıyla belli sorgulatmalar ve çözüm üretimi beklenmektedir. Brecht bunu oyunlarında yapar. Seyirciye düşünmesini ya da düşündürtmeyi sağlamaya çalışır. Taner’de bunu belli oranda verir. Fakat tek yönlüdür verilen. Özsoysal’ın da belirttiği gibi (2002, s. 59-60) “Efsanelere kanmayın” diyen bir tutum söz konusudur. Fakat bu durum, bu iletinin ötesine geçemez. Daha ön planda kalan halk tiyatrosunun öğeleri, yaratılan tipler ve bunların durumlarıdır.

Taner, oyunlarını “aldatıcı görüntülerin gerisindeki gerçekler”i göstermek için yazar. Bu amaçla “komik” bakış açısını benimser. Yapıtları ağır dozda toplumsal eleştiri içerse de dünyaya bilgece gülümseyerek bakmayı seçmiş bir yazardır (Yüksel, 2012, s. 65).

Onun bu gülmeci ve neşeli yanı ise oyunlarında vermek istediği meseleleri düşündürtme noktasında bir nebze de olsa stratejinin kaybolmasına yol açar. Fakat Taner’in toplumsal gerçekçi yanı onun eleştirilerinde daima naif kalır.

4. 11. 1. Dramaturjik Öğeler

Oyunda Haldun Taner’in kullanmış olduğu bazı terimler, nesnelere ve dile ilişkin göstergeler mevcuttur. Bu göstergeler hem oyunu doğru okuyup yorumlamaya hem de dramaturjik bir okumada çözümlenmesi gereken unsurlar olarak göze çarpmaktadır. Yazarın kendine özgü biçimi, kullandığı kalıplar ilk bakışta yadırganmasa da çözümlendiğinde başka anlamların da çıkabileceği gözetilerek bu öğelere dikkat edilmesi önem teşkil edebilir. *Keşanlı Ali Destanı* oyununda kullanılan dramaturjik öğelere baktığımızda;

- **Gazete:**

Gazete, gazeteci kullanımı dikkat çekicidir. Oyunlarında dönemle ilgili dışarıdan getirilen haberler gazete yardımıyla öğrenilir. Çamurdan, Taner’in bunu, “Gazetecinin Sesi”ne başvurarak yaptığını belirtir. Yazarın eleştirisi arasında gazete yayıncılığının; bir silah, tehdit, erk aracı olarak kullanımı da vardır (Çamurdan, 2006, s. 18).

Oyunda iki olumsuz gazeteci tipi çizilmiştir. Çamurdan, bu iki gazeteci tipini şöyle tanımlamaktadır:

(...) İlki Sineklidağ'a Ali ile röportaj yapmaya gelen, gecekondü ortamına çok yabancı ve her davranışıyla başka bir dünyanın insanı olarak gösterilir. İkinci gazeteci Onaranlar'ın düğününde bulunur ve kendini "Türkiye'nin Elsa Maxwell'i Suhandan Gülperi" olarak tanıtır. Söyleminden ve adından da anlaşılacağı üzere züppe, batıya özenen bir dedikodu yazarıdır (Çamurdan, 2006, s. 19).

Taner, oyunlarında gazete ve gazetecileri kullanarak döneme ilişkin gelişmeleri ve dönemin yaşayış biçimini göstererek seyirci ve okuyucunun bilgilenmesini ve bu yolla haberdar olmasını sağlar.

- **Kafdağı:**

Bir diğer unsur da Kafdağı simgesidir. Zilha düşlediği Kafdağı'nın arkasındaki beyaz evi Başaranlar'ın evine geçtiğinde bulur. Firidinoğlu Kafdağı'na ilişkin yorumunu şu şekilde yapar:

Kafdağı Taner tarafından bilinçle kullanılmış bir simgedir... Kafdağı'nın ardına "gelin gitmek", Kafdağı'nın arkasındaki insanlara "karışmak", tıpkı bu dağın kendisi gibi mitleştirilmiştir. Taner, Kafdağı'nın arkasındaki hayatın ve insanların üzerlerindeki örtüyü kaldırarak yapaylığı, yozlaşmayı deşifre eder (2010, s. 54).

Kafdağı simgesi bir tür sınıf atlama, var olan durumlarından sıyrılma olarak gösterilir. Oyunun yapısında da bu sınıfsal geçişler verilmeye çalışıldığı için oyun içinde özellikle Zilha hep Kafdağının ötesini düşleyerek umutlanır.

- **Dil Kullanımı:**

Taner'in dil kullanımı özellikle bu oyununda biraz farklıdır. Burada karşıtlıklardan doğan bir üslup sorunsalı mevcuttur. Bir taraftan Batı'ya özenen birkaç dil kullanan bireylerin karşısında diğer yanda yöresel ağızlarla konuşan halk verilmiştir. *Keşanlı Ali Destanı* oyununun yapısı düşünüldüğünde de bu farklı ağız kullanımları doğal karşılanmaktadır. Çünkü oyunun yapısında toplumun her kesim ve yöresinden oyun kişileri vardır. Lazı, kürdü, Pomak'ı, Maraşlısı, Vanlısı, Erzincanlı, Kemahlı diye yazar bunu takdim bölümünde

belirtmektedir. Pekman, yazarın dil kullanımı ile ilgili görüşlerini şu şekilde açıklar:

(...) Oyunlarda kullanılan dil, toplum içinde zaten var olan bir çatışma ve Cumhuriyetin bir sonucu olarak gerçekleşen dil devriminin de yarattığı birtakım olguları da katacak olursak, en fazla tartışılan konulardan biri olmuştur. Taner, bu tartışmalar açısından bir dönüm noktası gibidir; Türk tiyatrosunda o güne dek ender rastlanan bir dil kullanırken, gerek yazdığı oyunun biçimine uygun dili seçme ve uygulama açısından gerekse oyun kişilerini biçimlendirirken dilimizdeki tam verimliliği değerlendirmesi bakımından oldukça titiz davranmaktadır. (...) kimi zaman halk tiyatrosu geleneğinin söz teknikleri ya doğrudan ya da dönüştürülerek yazılı metne uygulanmış bir biçimde karşımıza çıkar. Yanlış anlama, anlamazdan gelme, söz açma, sözcükle oynama, söz uydurma, kafiye düşürme, laf yetiştirme, argo kullanımı gibi teknikler Taner'in bütün oyunlarında çeşitli hallerde yer almaktadır (2010, s. 139).

Taner'in oyunda kullandığı bazı tanımlar kafamızda hemen şekillenmemektedir. Oyundaki dilsel kullanım kalıpları; Arapça, Farsça, Osmanlıca, argo, deyim, atasözü ve terimler incelendiğinde onun yazarlık üslubu ve birikimleri olarak tanımlanabilir.

Morgol gömlek: Aslında yazarın Morgol diye bahsettiği Mongol (Moğol) ipekten yapılan bir kumaş türüdür. Ender bulunan ve saf ipek kumaştan yapılan gömlektir. En büyük özelliği ise vücudun nemini çok çabuk emmesidir.

Halep çıbanı: Yıl çıbanı, Halep çıbanı, Bağdat çıbanı, Diyarbakır çıbanı, Antep çıbanı gibi adlarla da anılan ve dünyada belirli iklim bölgelerinde görülen bir hastalık. Akdeniz ve Ortadoğu'da sık olan Şark çıbanına yurdumuzda da Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde oldukça çok rastlanmasına rağmen Orta Anadolu'da tek tük bulunmaktadır. Hastalığın etkeni "*leishmania tropica*" adlı bir parazittir. Doğrudan doğruya veya *phlebotomus* (tatarcık) denilen dişi sivrisinek vasıtasıyla bulaşır. Karasineklerin de bulaştırmada rolleri olduğu kabul edilir. Milletlerarası tıp dilinde cilt *leishmaniasis*'i olarak bilinir.

Pavlov'un Köpeği: Oyunda Profesör, Bülent'in Zilha'yı her gördüğünde bayılmasını şartlı refleks ve Pavlov'un köpeği terimleriyle niteler. Davranışla ilgili bu terimi Rus fizyolog Ivan Petroviç Pavlov ortaya çıkarmıştır:

1890'lı yıllarda köpeklerin sindirim sistemi üzerinde duran (...) Pavlov, köpeklerin tükürük bezleri üzerinde çalışırken köpeklerin bazen yiyecek olmadan da örneğin zil sesini duyduklarında, ya da bakıcılarını gördüklerinde salyalarının

aktığını fark etti. Pavlov asıl araştırma konusunu bir kenara bırakarak “psişik salgılama” adını verdiği bu fenomeni araştırmaya koyuldu. Normal koşullar altında köpekte herhangi bir tepki doğurmayan bir uyarın, örneğın zil sesi (nötrál bir uyarın), yine normal koşullar altında köpekte salya akmasına yol açan bir uyarın olan etten (koşulsuz uyarın) hemen önce verildiğinde (mesela, zil sesinden hemen sonra hayvan etle beslendiğinde) bir süre sonra hayvan sadece zil çalındığında da salya akma tepkisi vermeye başlar yani “koşullanma” veya “öğrenme” gerçekleşmiş olur. Böylece ilk kez “Klasik koşullanma” adı verilen bu fenomenin keşfiyle beraber, psikoloji tarihinde ilk defa bir davranışın nasıl ortaya çıktığına ilişkin deneysel bir açıklama getiriliyordu (Türkçapar ve Sargin, 2012, s. 7-8).

Torik çalıştırmak (işletmek): (Argo) Taner’in sık kullanımlarından biridir. Aklını kullanmak.

İskandil etmek: 1. Soruşturmak, araştırmak 2. Bir işin iç yüzünü araştırmak, bilgi toplamak (TDK).

Eksik etek milleti: (Deyim) Halk dilinde tekin olmayan kadın anlamında kullanılır.

Sarı kız, Duman, Ampes: Esrar.

Kirpi kürkü giydirmek: (Argo) Birisini güç duruma sokmak (Sezgin, 2013: 160).

Sarakaya almak: (Atasözü) Alay etmek, alaya almak (TDK).

Siftinmek: (Halk ağzında) 1. nsz Oyalanmak, vakit geçirmek. 2. Bir yere sürtünerek kaşınmak (TDK).

Anzorot: (Argo) Rakı.

Kanasta: (İsp.) Bir tür kâğıt oyunu (TDK).

Barbut: (isim) Zarla oynanan bir kumar türü (TDK).

Kokot: (Fr.) Aşüfte (TDK).

Apukurya maskarası: (Deyim) Apukuryanın son günü yapılan şenliklerde garip maskeler ve makyajlarla maskara kılığına girildiğinin için halk diline yerleşen “apukurya maskarası”, “apukurya maskarasına dönmek” deyimleri yıllarca kullanılmıştır.

Deli saraylı gibi: Takıp takıştıranlar, sürüp sürüştürenler, sokup sokuşturanların yer aldığı söz öbeğinin.

Kubur faresi: (Far.) Lağım faresi.

Saygısız haddini bildirmek, yetime kaftan giydirmek kadar sevaptır:
(Atasözü)

Debbağ sevdiği deriyi yerden yere çalarmış: (Atasözü).

Filispit: (Argo) Aşırı sarhoş, zil zurna.

Lüver: Tabanca (TDK).

Görüldüğü gibi Taner birçok dilden bizim dilimize geçmiş kelimeleri yaygın bir şekilde kullanmış, atasözü ve deyimlerden oyunda sıkça yararlanmış. Oyun kişilerine ağız özellikleri kullandırarak onların yöresel olarak ayrılmalarını da sağlamıştır. Diğer yandan batılı zihniyette olan kişilere özellikle Fransızca kelimeler kullandırarak toplumsal bir katman yaratmaya çalışmıştır. Bunların dışında oyunda belli bir anlama hitap etmeyen kelimeler de saptanmıştır. Bunlar: “mekadirini, mamiran, minganez, malimemnuniyetle, epröve, küriozite, viole, çık tu çık dans, muşagşag, hazirunun, sakiya” gibi sözcüklerdir.

- **Şarkı Kullanımı:**

Taner’in özellikle Keşanlı Ali Destanı’nda şarkıları çok önemseydiğinden yukarıda bahsedilmiştir. Onun şarkı kullanımına ilişkin görüşlerini Pekman, şu şekilde dile getirmiştir:

Haldun Taner, şarkılı anlatımıyla (...) anlatımın bütün olanaklarını uygulamaya sokarak, Türk tiyatro yazınında en yetkin biçimiyle bunu ilk kez kullanan tiyatro yazarıdır. Taner, şarkı formunun hızlı ve vurucu oluşundan yararlanırken, dramatik anlatımın başa çıkamayacağı genişlikte, ama oyunun zaman zaman tarihsel zemininin oluşması için zorunlu, zaman zaman da yazarın söylemini öykünün tek boyutundan kurtarıp büyütürken çok boyutlu hale getiren, son derece önemli bir malzemeyi sezdirmeden seyirciye aktarır. Taner’in şarkıları, Brecht’de olduğu gibi izleyici için belli durak noktaları, özdeşleşmeyi kesen aralıklar ya da eleştirel söylemin vurgulandığı ana damarlar olmakla beraber, geleneksel tiyatromuzun eğlenceyi amaçlayan vazgeçilmez şarkılı anlatımından da yararlanmakla, eşi bulunmaz bir doku oluşturur (Pekman, 2005, s. 24).

Şarkıları anlatımla pekiştirerek ilk kullanan yazarımız olması bakımından öne çıkan Taner, diğer yandan da epik tiyatro anlayışında şarkıların durumları sekteye uğratması bakımından sıkça kullanır. Onun oyunlarında şarkı kullanımını bu yüzden önem teşkil etmektedir.

Dramaturjik yorum ekseninde *Keşanlı Ali Destanı* oyunuyla amaçlanan “efsanelere itibar göstermeyin” mesajının altında, otoriteye bağımlılık, kahramanlık, bürokrasi, hile, politika, kısa yoldan para kazanma, sınıfsal farklılıklar ve sınıfsal geçiş için umut beslenmesi, aşk gibi durumlar karşıtlıklar üzerinden işlenmiştir.

Taner, epik tiyatro adına yaptığı biçimsel denemeyle geleneksel halk tiyatromuzun öğelerinden, karagöz, meddah gibi seyirlik öğelere başvurular yaparak göstermecî tiyatronun özellikleriyle epik tiyatronun özelliklerini harmanlayıp bize özgü bir tiyatro yapıtı ortaya koymuştur.

Haldun Taner seyirciyi merkeze koyuyormuş gibi görünse de merkezde duran kendisidir. Daha çok seyirciyi yönlendirir, ele aldığı sorunun üstünde düşünmeye yöneltmez. Seyirciye doğru yolu gösterme uğraşı kimi zaman yönlendirme çizgisini aşarak, yönetme girişimine döner (Çamurdan, 2006, s. 99-100).

Haldun Taner, Doğu’yu Batılı gözüyle, Batı’yı Doğulu gözüyle gözlemleyebilmiş bir sanat insanıdır. Benimsediği “komik” dünya görüşü içinde yer alan “akılcı” ve “eleştirel” bakış açısını Batılı düşünce biçimine borçludur. Bu bağlamda, Aristofanes’ten Shaw’a, Shaw’dan Brecht’e uzanan oyun yazarlığı çizgisinde yer almaktadır. Buna karşılık, Haldun Taner tiyatrosunun özgül dokusunu oluşturan şakacı tavır ve neşeli atmosfer Anadolu insanına aittir. Seyirlik geleneğimize de sinmiş olan bu özellik, Taner tiyatrosunun bir yandan bilgece bir hoşgörü yaklaşımıyla sarılıp sarmalandığı duygusunu verirken, öte yandan, Taner’in Batılı bir yaklaşımla oluşturduğu keskin eleştirel tutumunu tersinleyerek daha vurucu kılar. Taner, seyirlik geleneğimizi Batı Tiyatrosu geleneği içinde değerlendirerek zincirde yeni bir halka oluşturmaktadır (Yüksel, 2010, s. 70).

Haldun Taner’in Türk tiyatrosuna yeni bir bakış açısı kazandırması temelde kimi noksanlıklarla beraber süreç içerisinde gelişim göstermiştir. Bir öykü yazarı olan Taner’in tiyatro alanına yönelmesi ve uzun süre bu alan için yapıtlar üretmesi onun iyi bir oyun yazarı olmasına da katkı sağlamıştır. Hatta kimi zaman Taner oyun yazarı mıdır yoksa öykü yazarı mıdır gibi çelişkiler bile gündeme gelmiştir. O, bu iki edebi türü de bünyesine katarak hem Türk öykü yazarlığına hem de Türk tiyatrosuna yetkin örnekler kazandırmayı başarabilmiş bir yazardır. Onun tiyatromuza kazandırmış olduğu epik tiyatro ilkesi kendisinden sonra da tiyatro kuramcıları tarafından tartışılmış, oyunları bu bağlamda irdelenmiştir.

Pekman'ın da Taner tiyatrosuyla ilgili yaptığı çalışmada; Taner'in yöntem olarak Brecht'ten yararlandığı aşikârdır. Taner seyircinin özdeşleşme, yanılısama gibi alışlagelmiş izleme alışkanlıklarını silerek onu yaşadığı gerçekliğin çelişkilerini görmeye zorlayan bir niyetle yaklaşır. Fakat Taner iyi tanıdığı (içinde doğal olarak epik yapıyı da içeren) yerli malzemeyi, Brecht'çi bir kalıba döküp şekillendirmek yerine her iki birikimi bir araya getirip ortaya yepyeni ve özgün bir yapı çıkarmıştır. Dolayısıyla Brecht'in yabancılaştırma tiyatrosundan da bu özelliğiyle ayrılmış olur. Brecht'teki yabancılaştırma daha büyük bir alana yönelik düzeni değiştirmeye yönelikken, Taner'de bu durum kitleleri harekete geçirmek üzerine kurulmuştur. Yani tamamıyla bir düzen değişikliği amacı söz konusu değildir. Bu bağlamda Taner, halk tiyatrosu geleneğinin, kıssadan hisseci tutumunu, çağdaş eleştirel gerçekçiliğe doğru taşıyarak kendi özgünlüğünü de ispatlamıştır (2005, s. 22).

Taner gerçekleri Batı'nın akılcı eleştirisiyle değerlendirirken, Doğu mizahının da kaderci yaklaşımına teslim olmamıştır. Onun oyunlarının cazibesi, yergi sınırını zorlayan ancak gülümsetmeyi eksik etmeyen bize özgü olan mizah anlayışıdır (Şener, 2007, s. 143).

Sonuç olarak Taner, Batılı bir form olan epik kavramını oyunun geleneksel Türk tiyatrosu formatına oturtarak başarılı bir sonuç elde etmiştir. Dramaturjik incelemede ana izleğin bir şekilde yan temalara kayıyor oluşu bir ve ikinci bölüm sorunsallarının veyahut bakış açısının kaybolmasına yol açmıştır. Bu durum Fakiye Özsoysal'ın metinsel stratejinin kayboluşu tesbitine dayanarak çalışmanın dramaturjik yorum başlığında açıklanmaya çalışılmıştır.

4. 12. Dizi Dramaturjisi Yorumu

Dizi dramaturjisi kapsamında yirmi bölüm incelenip her bölüm kendi içerisinde değerlendirilip, sonuç kısmında elde edilen veriler yorumlanacaktır. Dramaturginin alanı oldukça geniş olduğundan oyun ve dizideki tüm veriler dramaturjik yorumu besleyecektir.

Dramaturgi daha çok dramatik anlatıların yazılı metinlerine (senaryo, text, libretto) ait bir kavram olarak görülse de, dramatik anlatıların performans alanlarına da yönelik olarak uygulanabilmektedir. Dolayısıyla sinemasal dramaturgi analizleri de sadece hikaye ve senaryo geliştirme sürecini kapsamayıp, aynı zamanda olay örgüsü, karakterler, anlatı tarzı, tema, motif,

çatışma, çözülme, anlatının öğeleri, anlatının tonu, gerilim, sürprizleri, anlatının duygusal boyutu, anlatının arketip ve mitsel öğeleri, anlatının bakış açısı, kurgu biçimi gibi unsurları da kapsamaktadır (Sözen, 2017, s. 45-46).

Dolayısıyla bu kadar geniş bir yelpaze içerisinde uygulama alanına sahip dramaturgi meselesi ele alınırken, oyun ve TV dizisi olanakları göz önünde bulundurularak, ele alınan çalışma karşılaştırmalı dramaturjik yorumla verilmeye çalışılacaktır.

1. Bölüm

Dizi Özeti:

Yıl 1959 İstanbul... Hikâye İstanbul'un kenar mahallelerinden biri olan Sineklidağ'da geçer. Keşanlı Ali, annesi Hasibe'yle yaşamaktadır. Ali'nin sevdalısı Zilha ise dayısıyla yaşamaktadır. Zilha da Ali'ye sevdalıdır fakat bir türlü bir araya gelemezler.

Ali askerden dönmüştür. Zilha'yı dayısından istemeye gider. Zilha'nın dayısı Çamur İhsan, Ali'den yüklüce bir başlık parası talep eder. Ali, bu parayı temin etmenin yollarını arar. Diğer yandan Sipsi'de Zilha'ya taliptir ve Çamur İhsan'la arası iyidir. Sipsi, Manyak Cafer, Teke Kazım, Çakal Rüstem çeteleşmesinin ortasında olan bir isimdir. Sipsi tarafından Çamur İhsan'ın öldürülmesi planı Manyak Cafer'e işletilir ve cinayet bir şekilde Ali'nin üzerine kalır. Çamur İhsan'ın Ali'den yüklü başlık parası istemesi katilin Ali olduğu yönündeki şüpheleri güçlendirir ve Ali hapse atılır.

Dramaturjik Yorum:

Dizinin ilk açılış görüntüsünde jenerikte Ali'nin nüfus hüviyet cüzdanı gösterilir. Cüzdanın soldaki sayfasında Ali, sağdaki sayfasında ise Ali'nin ilişkili olduğu kişiler gösterilmiştir. İlk bölüm olmasından dolayı henüz seyirci, belli bir kuşatılmışlık içinde değildir. Bu gösterge oldukça epik bir unsurdur. Çünkü bize daha ilk anda Ali'nin yavuklusunun Zilha, belalısının Sipsi, annesinin Hasibe, annesinin ahretliğinin Şerif olduğu verilir. Seyirci henüz daha diziyeye

başlamamışken Ali'nin çevresi ve ilişkileriyle ilgili bilgi sahibi olur. Bu da bir çeşit yönlendirir.



Resim 1 Keşanlı Ali Destanı, Jenerik, 2011

Jenerikte dizi müziği olarak giriş, oyunda koronun söylediği repliklerle verilir:

Sineklidağ burası/ Şehre tepeden bakar/ Ama şehir ırakta/ Masallardaki kadar.

Her cins insan var burada/ Çalışkanı tembeli/ Dört bucaktan gelmişler/ Hırlı hırsız serseri (Taner, 2016, s. 19).

Görüntü açılırken Zilha'nın sesinden oyunda koronun söylediği *Sineklidağ burası/ Şehre tepeden bakar/ Ama şehir ırakta/ Masallardaki kadar. Her cins insan var burada/ Çalışkanı tembeli/ Dört bucaktan gelmişler/ Hırlı hırsız serseri/ Lazı Kürdü Pomağı/ Maraşlısı Vanlısı/ Erzincanlı Kemahlı/ Hepsisi kader yoldaşı* şarkısını mırıldandığını duyarız. Dizi müziğinin devamını, yönetmen oyuncuya da söyleterek bir süreklilik sağlamıştır. Kamera crane hareketi ile uzaktan, daha sonra yaklaşarak Sineklidağ mahallesini gösterir. Figürler ve onların dünyasının içine kamera giriş yaparak bir tür çevrenin tanıtımı yapılır (ekspozisyon) (Kayaoğlu, 2016, s. 168).

Diğer sekans Zilha ve dayısı Çamur İhsan'la başlar. Burada döneme ilişkin bilgiler göze çarpar. Dayısı Zilha'dan gazete ister. (4. 11. 1.) Dramaturjik öğeler

bölümünde bahsedilen gazete vurgusu dizide de vurgulanır. Gazete önemli bir iletişim aracıdır. Dayısı Zilha'ya “ajans haberi” sorar. Zilha, “onu da kahvede dinlersin, evde radyo var da biz mi açmadık” diyerek evlerinde radyo olmadığını ve yoksulluklarına bir şekilde vurgu yapar.

Başka bir durum ise köyden kente gelmişliğin yoksunluğunu dayısı Zilha'nın kibar konuşması üzerinden sürdürür. Zilha bunun üzerine “biz ailecek İstanbulluyuz” diyerek oyunda birinci tabloda kralın karısına özenişinden, gözünün daha üst sınıfta olduğunu sezdirenen Zilha, dizide başka bir kibirle kendini üst bir konuma yerleştirir.

Bu bölümde oyun kişileri gösterilerek seyircinin kafasında karakterlerin canlanması sağlanır. Zilha, Şerif Ablanın helâsına gidecektir çalışmak için ama süslenmiş püslenmiştir. Belirgin bir heyecanı vardır. Bu heyecan İzmarit Nuri'yle meydana karşılaşıncaya daha da anlamlı olur. Nuri, Ali'nin askerden döneceğini bildirir. Daha sonra oyunda olmayan karakterler görünür. İzmarit Nuri'nin annesi Raziye, İzmarit Nuri'nin uzatmalı nişanlısı, Zilha'nın arkadaşı Fehime, Fehime'nin annesi Melahat. Bu üçlü ilişkide Raziye'nin söylemlerinden Fehime'den çok hoşlanmadığını anlarız. Melahat'ın, Zilha için bir illetli gibi Zilli Zarife'nin kızı olduğunu vurgulaması da, ilişkiler açısından önem teşkil eder. Her ne kadar Zilha toplumda sevilse bile annesinin hataları onun zaman zaman yaptıklarının önüne geçebilmektedir.

Başka bir sekansta ise Sipsi'nin Zilha'ya yavaşmaları gösterilir. Karakterlerin tanıtımı devam etmektedir. Mahalle meydanında ellerinde sepetlerle Teke Kazım'ın laz karısı Fadime ve Çakal Rüstem'in karısı Rukiye gösterilir. Bu karakterler oyunda yoktur. Henüz isimleri söylenmemiştir. Konuşmaları sırasında aniden dalaşmaya başlarlar. Bunlar ortaoyunu tipleri gibi komik çizilmiş karakterlerdir. O sırada eşlerinden söz ederler. Fadime Rukiye'ye “kocan memleketlim olmasaydı” Rukiye'de Fadime'ye “senin kocan hemşerim olmasaydı” gibi sözler eder. Senaryoda karşıtlık yaratımına gidilmiştir. Çakal Rüstem Karadenizli, eşi Rukiye Gaziantepi olarak yazılmıştır. Bu bilgiyi aşağıda yapılan karakter analizlerinden biliyoruz. Teke Kazım Gaziantepi, eşi Fadime Karadenizlidir. Oyunda Teke Kazım'ın Gaziantepi oluşuyla ilgili bir bilgi yoktur. Fakat koronun söylediği şarkıda geçen “Lazı Kürdü Pomağı/ Maraşlısı Vanlısı/ Erzincanlı Kemahlı/ Hepsi kader yoldaşı” kısmında vurgulanan bir illerden biri

seçilmiş olsa ve karaktere o ilin şivesel ya da ağız özellikleri aktarılsa daha anlamlı olabilirdi.

Şerif Abla'yla Zilha gösterilir. Zilha, askerden dönecek Ali için heyecan yapmıştır. Şerif'in anaç yapısı verilir. Zilha içini Şerif'e dolaysız dökebilmektedir. Şerif güven duyulan bir kadındır.

Ali askerden dönerken Nuri'yle gösterilir. Yürüyüşündeki belli belirsiz aksaklık dikkat çekmektedir.

Ali'nin annesi Hasibe, Şerif'in helâsı önünde Zilha'yı görür. Zilha'dan hazzetmeyişinin sebebini, annesinin Zilli Zarife olmasından kaynaklandığını anlarız.

Ali'nin askerden dönüşü mahallelilerce kutlanır. Ali'nin gözü Zilha'yı aramaktadır. Tüm bu kalabalığın içinde Ali Zilha'ya bir kafa hareketi yapar. Uzaktan olanları izleyen Sipsi, Zilha-Ali karşılaşmasından hoşnut olmamıştır.

Bir sonraki sekansta Zilha bir ağaç dibinde Ali'yi beklemektedir. Tezin amaçlarından birinde de epik olan bir oyunun dizi uyarlamasında epik öğeler kullanılmış mıdır? Yoksa bu tamamen göz ardı mı edilmiştir sorusudur. Bu sahne ve daha önceki sahnelerle bakarak kullanılmadığı anlaşılmıştır. Ali ve Zilha'nın ilk yakınlaşma sahnesi olarak gösterilen bu sahne oldukça dramatiktir. Hatta öyle ki Ali'nin konuşurken gözleri dolar.

Diğer bir hususta Ali'nin karakter çizimidir. Oyun, Ali'nin hapisaneden çıkış haberiyle başlar. Dizide henüz Ali'nin toyluk zamanını görürüz. Masum, saf, ağlak, temiz bir delikanlı olarak çizilmiştir Ali. Dizi, Ali'nin askerden dönüşüyle başlamıştır. Yani hikâyenin art zamanı birinci bölümde işlenmiştir. Bu art zaman içinde Ali'nin askerden dönüşüyle birlikte, kişilerin birbirleriyle ilişkileri, senaryoya dâhil edilen başka kişiler ve onların yapıya etkileri gösterilmektedir. Yani hala ekspozisyon devam etmektedir.

Zilha oyundaki Kafdağı'nın ötesini, dizide Sineklidağ'dan kurtulup, şehirli apartmanların kadını olmakla kurmaktadır. Ali'yi bir aracı olarak görüp, ona lüks bir hayat kurmasını ister. Ali, Zilha kadar hayalperest değildir ne yazık ki, o daha gerçekçi bakarak “*kim kaybetmiş ki biz bulalım*” diyerek Zilha'yı kısa masalsı yolculuğunda tekrardan kendi gerçekliğine döndürür.

Bu konuşmalardan sonra eve dönen Ali, annesine evlenmek istediğini açar. Fakat Ali'nin Zilha için direnmesi sırasında oyuncu Nejat İşler çocuk gibi bir konuşma üslubu kullanmaktadır. “*Ana yapma böyle ya... Ana isteyelim onu ya... Ölümü gör ya... O seni seviyor be ya, elini öpmek istiyor.*” Ali henüz bir dönüşüm sürecine girmediği için onun şimdi saf, iyi yürekli çizilmiş olması yadırganmamaktadır. Fakat konuşmalarda “Keşanlı” oluşundan dolayı “ya, beya” kullanımları biraz yapay kalmaktadır. Hasibe, Zilha'yı gelin olarak almamak için direnir. Bunun nedenini Şerif ve Hasibe'nin konuşmalarından anlarız. Zilli Zarife Hasibe'nin kocasını ayartıp koynuna girmiştir. Bundan ne Ali'nin ne de Zilha'nın haberi vardır. Dizinin şimdisinde Hasibe'nin kocası ölmüştür. Ama yaşananların acısı hala sürmektedir. Yine burada da tarafları ikna etmeye çalışan Şerif Abla'dır. Oyunun dramaturji yorumunda Şerif Abla'yı incelerken onun itibarlı, sözüne itimat edilen bir kişi olduğu belirtilmiştir. Dizide de onun bu özelliği kullanılmıştır. Şerif, Hasibe'nin direnişine meydan okur ve Ali'ye kızı, kendisinin isteyeceğini dile getirir.

Çakal Rüstem, Teke Kazım ve yancısı Tetikçi Necmi'de bir lokal ortamında kabadayılıklarıyla gösterilirler. Çakal Rüstem baskın ve sözü geçen biri olarak tanıtılır. Yani şimdi ki dönem onun dönemidir.

Mahallenin alımlı kızlarından Ayfer tüm erkeklerin soluğunu keser. O geçerken hepsi donup kalır. Ayfer oyunda olmayan senaryoda yaratılan bir karakterdir. Manyak Cafer'in Ayfer'e olan ilgisi çok belirgin şekilde işlenir.

Şerif, Ali'yle birlikte Çamur İhsan'dan Zilha'yı istemeye gider. İhsan, Ali'den çok yüklü bir başlık parası ister. Başlık parasını kim getirirse kızın onun olacağını, kızı Sipsi'nin de istediğini söyler.

Bu sahnenin ardından Ali'ye tiyatral bir şarkı söylenir. Arkada Zilha ve Ali'nin üzüntülü durumları gösterilir. Şarkının ara kısımlarına Zilha'da eşlik etmiştir. Bu şarkı kapılıp gitmeyi sekteye uğratsaydı epik bir unsur olarak düşünülebilirdi ama oldukça dramatik bir sahne yaratılmıştır.

Manyak Cafer arabayla meydana gelir. Herkesin gözü onun üzerindedir. Uzatmalı nişanlı olan İzmarit Nuri mahallede tamirata gittiği evlerde kadınlarla kırıtırır. Namı, çapkın olarak, erkekler arasında yayılmıştır. Hatta Fehime'yle Ayfer biçki dikiş kursuna gitmektedir. Ayfer “*Beni seven de belli, seni seven de.*”

Beni seven bir beni seviyor. Seni sevense maşallah bütün mahalleyi seviyor.” diyerek bunu alay konusu durumuna getirir. Kurs çıkışı Fehime, Nuri’yi başka kızla cilveleşirken yakalar.

Nuri, Cafer’den Ali’nin çalışması için iş ister. Nuri her ortamın adamıdır. Ama yakınlık bakımından Ali’nin yanındadır. Ali askerde duvar örmeyi öğrenmiştir. Cafer’in inşaatında para biriktirmek için duvar ustalığı yapacaktır. Sipsi, Ali’nin inşaatta çalıştığını görünce işe çomak sokmak için bir dolap hazırlar. Ali işten atılır.

Manyak Cafer, Çamur İhsan ve Sipsi’nin birlikte kara para kazandığını öğreniriz.

Döneme ilişkin bilgiler yine gazete yoluyla verilir. Gazetenin ana başlığında şu bilgiye yer verilmiştir: “*DP Genel İdare Kurulu Bildiri Yayınladı. Eski üyeler yeniden partiye çağrıldı.*” Dizinin zamanını bilmeyen seyirciye 1950-1960 döneminde olduğu bu göstergeyle verilmiş olur. Ülkenin huzursuz zamanlar yaşadığını Ali’nin askerdeki İstanbullu çavuşunun ağzından öğreniriz. Çavuş çalıştığı fabrikada, getir götür işleri için eleman arandığını anımsar ve Ali için görüşme ayarlayacağını sözünü verir. İş görüşmesi deneme süreciyle başlar.

Fabrikatör Hulusi Bey’in kızı Suzan, hovarda, gezip tozmayı, eğlenmeyi seven bir kızdır. Magazin dergilerine yakalanan Suzan’ı, babası cezalandırır. Şirketin varisi olarak gezip tozma yerine, başında olması gerektiğini, işleri, işleyişi öğrenmesini ister. Ali’nin ve Suzan’ın ilk iş gününde Suzan’ın Ali’den hoşlandığını anlarız.

Nezahat, Ayfer’in annesidir. Bu iki kadın mahallelilere göre daha modernlerdir. Hatta Zilha onlara “*deli saraylılar*” demektedir. Mahallede pek sevilmemektedirler. Nezahat, Zilha’ya tartışma sırasında “*Unutma ki bizimde iyi günlerimiz olmuştur*” diyerek üzeri kapalı mesaj verir. Aynı zamanda bu seyirci içinde şimdilik merak uyandırıcı bir cümledir. TV dizisinin tamamı izlendiğinde bu repliği dolduracak bir duruma rastlanmamıştır. Yani herhangi bir neden gösterilmemiştir.

Mahalleli kadınlar olarak toplandıkları sahnede oğullardan konuşulur. Hasibe’de Şerif’e oğlanlarla ilgili söz söyler. Şerif’in oğlunun Kore Savaşında şehit olduğunu öğreniriz ki bu da yine o döneme ilişkin bir dramaturjik bilgidir.

Henüz, hala hikâyelerin art zamanını öğrendiğimiz için izleyiciye sürekli yeni bir bilgi aktarılır. Bu durumların hiçbiri oyunda yoktur. Senaryo; ilişkileri, çevreyi oluşturmak için ana karakterlerin yanında yan karakterler oluşturarak hikâyenin gelişmesini sağlamaktadır.

Ali'nin Keşanlı olduğu bilgisi Suzan'la olan diyaloglarında verilmiştir. Yine gözden kaçabilecek bir detay olan Ali'nin ayağının aksamasını da Suzan sorar. Bunlar bir çeşit tekrardır. Seyirci kaçırırsa bile sözel olarak ifade edilmesi durumu pekiştirmek amaçlıdır.

Yine döneme ait başka bir özellik de Ali-Zilha diyalogunda ortaya çıkar. Zilha Ali'nin ilk iş günü çıkışında ağaç altında beklemiş, gelmeyince geri dönmüştür. Akşam Ali, Zilha'nın evine gider. Zilha "*iki saat seni bekledim lan (...) haber verseydin*" der. Ali'de "*deli kız seyyar gezen telefon mu var elimizde böyle konuşalım, haber verelim birbirimize*" diyerek dönemin yoksunluğuna vurgu yapar.

Çakal Rüstem'in karısı Rukiye dolmuş yolculuğu sırasında Suzan ve Ali'yi lüks bir restorana girerken görür ve bu haberi mahalleye yayar.

Çamur İhsan'ın okuduğu gazete haberi üzerine "*Adnan Menderes ekonomi iyiye gidiyor amma kulak asma*" diyerek bu kez de bilgi olarak dönemin başbakanının söylemi dile getirilir.

Çamur İhsan topladığı haraçların hepsini vermez ve Sipsi'yi kandırarak işini görmek ister. Bu durumu Sipsi, Cafer'e yutturursa Çamur İhsan, Zilha'nın başlık parasında ona indirim yapacağını söyler. Sipsi ön ayak olduğu bu işte durumları iyice karıştırır. Haracın az geldiğine sinirlenen Cafer'e neden olarak Teke Kazım'ında onların bölgesinden haraç kestiğini söyler. Cafer çılgına döner. Teke Kazım'ın Antepli oluşuna ilişkin vurgu bu sırada, Cafer'in meydan okuması sırasında ortaya çıkar. Şişman Polis'in araya girmesiyle olay dağılır. Olaylar üzerine sesini çıkarmayan Teke Kazım bu duruma çok içerlemiştir. Cafer'i yok etmeyi düşünür. Adamlarıyla Cafer'e haber salıp geceleyin çeşme meydanında onu beklediğini söylemesini ister. Teke Kazım'la, Manyak Cafer karşı karşıya gelir. Cafer mahallenin elektriğini kestirir. O sırada Ali olayları görür, ayırmak için araya girer ve bıçaklanır.

2.Bölüm

Dizi Özeti:

Sineklidağ kabadaylarından Manyak Cafer ve Teke Kazım arasındaki haraç kesme meselesinin kurbanı Ali olur. Bu olayda yaralanan Ali hastaneye kaldırılır. Zilha, Suzan'la dedikodusu çıktığı için Ali'ye kızgındır. Fakat yine de hastaneye ziyaretine gelir. Durumu öğrenen Hasibe hastaneye koşar. Diğer yandan da hastanede karşılaştığı Zilha'yla uğraşmaktan kendini alıkoyamaz. Manyak Cafer ve Teke Kazım ise Ali için geldikleri hastanede karşılaşılır. Bu karşılaşma sonucunda kendilerini dolandıran kişinin başkası olduğunu anlarlar. Manyak Cafer hemen harekete geçip onları dolandıran kişiyi bulması için Sipsi'yi görevlendirir. Bunu duyan Sipsi fena halde işkillenir. Zilha'yı elde edebilmek için Çamur İhsan'dan haraç almamıştır. Suzan ise Ali'yi işe gelmediği için merak edip Sineklidağ'a ziyaretine gelir. Sineklidağ'da Suzan gibi alımlı ve varlıklı bir kadını gören mahalleliler meraklanır ve çevresine toplanırlar. Ali'nin kapısının önünde Suzan'ı gören Zilha bu duruma çok öfkelenir ve Ali'yi çileden çıkartmak için Sipsi'yle yakınlık kurar. Suzan'ın amacı ise Ali'yle yakınlık kurma girişimidir. Bunun için bir plan hazırlar ama bu plan çok farklı şekilde gelişir. Ali ise Zilha'yı kaybetmekle karşı karşıya kalmışken yeni bir haber alır ve işlerin boyutu olumlu bir şekilde değişir. Bu gelişmenin sonucunda Ali, Çamur İhsan'dan Zilha'yı almak için yeniden görüşür. Çamur İhsan işi yokuşa sürer ve Sipsi'yi bu konuda bilgilendirir. Ali, Zilha ile evlenmeye yakınlaştığı için çok mutludur. Bir gece Çakal Rüstem, Çamur İhsan'dan Ali'ye haber getirir. Bunun üzerine geceleyin Ali, Çamur İhsan'la konuşmak için evinden çıkar ve her şey bu geceden sonra alt üst olur.

Dramaturjik Yorum:

Bu bölümde tanıtım devam eder. Bu kez Ali'nin bıçaklanması üzerine hastaneye gelen Sipsak Rasih'i görürüz. Bu karakter alkolikliğiyle oyundaki Sarhoş Rasih'i anımsatır.

Teke Kazım ve Manyak Cafer Ali'nin bıçaklanmasına üzölmüşlerdir. Fakat Ali'nin onları ispiyonlayacaklarından dolayı da tutuşmuşlardır. Ortada bir yanlış anlaşılmanın olduğunu anlayan kabadayılar bu durumun peşine düşerler.

Manyak Cafer, Ali'nin mertliğinden dolayı onun tarafında olduğunu Sipsi'ye söyler. Bu durum Sipsi'yi iyice kızdırır.

Kahvede Menderes döneminde ülke ABD'ye girebilecek mi gibi döneme ilişkin olaylar tartışılır.

Ali'nin geçen ki bölümde Suzan'la restorana gidişi ta Hasibe'ye kadar ulaşmıştır. Tüm Sineklidağ'ın ilgisi çeken Suzan'ın, Ali'yi ziyarete gelişiyle birlikte Hasibe'nin Suzan'ı görür görmez tanınması şaşkınlık yaratmıştır. Burada sözlü haber kültürünün ne kadar yaygın olduğu gösterilir. Yaşanan olaylar fısıltı gazetesiyle çok çabuk yayılım sağlar. Sineklidağ'ın görünmez bir diğer haber aracı ise dedikodudur.

Sipşak Rasih Sinekli'nin daha bir üst gözüdür sanki. Herkes tarafından aynı düşünülen şeylere karşı yorumu daha insancıl, daha çağcıl bir yaklaşımdadır.

Suzan'ın Ali'nin evine kadar gelmiş olması Ali'nin Sineklidağ'da erkekler tarafından itibarını arttırmıştır. Oyunda da çizilen grup bu grupla benzerlik gösterir. Şartlara, durumlara göre sürekli şekillenen, dönüşen bir halktır Sinekli halkı.

Teke Kazım'la Fadime'nin bir erkek çocuğunun olduğunu, Fadime'nin oğluna sünnetlik bakmaya gittiğini öğreniriz.

Aşk ve işi arasında kalan Ali, Suzan'ın ona ilgisinin olduğunu öğrenince işi bırakır.

Zilha biçki dikiş kursuna dayısından habersiz gitmektedir. Bu kurs onu mutlu etmektedir.

Teke Kazım'ın oğlu Kerem'in sünnet düğünü için çocukları eğlendirmek amacıyla Necmi, İbiş getirmiştir. İbiş de ortaoyununa ait kişilerdendir. Dönemin eğlence anlayışına gönderme olarak örnek gösterilebilir.

Bu zamana kadar ilk kez kabadayları eşleriyle birlikte bu sünnet düğününde görürüz.

Zilha'nın biçki ve dikiş kursuna gittiğini öğrenen Çamur İhsan, Zilha'yı döverek eve kilitler. Oyunda “*Neyim Eksik Sizlerden*” şarkısından bir dörtlüğü dayak yedikten sonra Zilha'dan duyarız. “*Böyle mi geçecek ömrüm/ Yetti be gaderin cevri/ Bana günah değil mi/ Batakta solan gülüm*” (Taner, 2016, s. 27).

Ali, Zilha'nın dayak yediğini öğrenir. Zilha'nın camına koşar. Bununla beraber aralarındaki gerilim azalır. Çamur İhsan'da vicdan yapmıştır. Onun da neden Zilha'ya sert davrandığını öğreniriz. Taşın altından yine Zilha'nın annesi Zilli Zarife çıkar.

Ali gazete haberinden işten ayrıldığı şirketin sahibi Hulusi Serhatlı'nın kalp krizi geçirdiğini öğrenir ve hemen hastaneye koşar. Suzan babasının kalp krizi geçirmesinin nedeni olarak kendisine yapılan şantaj olduğunu ve babasının Suzan'ın çıplak resimlerini gördüğünü Ali'ye söyler. Bunu duyan Ali, çok sinirlenir ve kimin yaptığını Suzan'dan öğrenir öğrenmez harekete geçer. Suzan'ın fotoğraflarını ve kaseti şantaj yapan adamdan kurtarır. Suzan'ın gözünde Ali daha da kahramanlaşmıştır. Bunlara karşılık, eski patronu Hulusi Bey ve kızı Suzan, Ali'nin yardımseverliğini ödüllendirmek isterler. Ali'nin Zilha'yı alabilmesi için gereken başlık parasını Hulusi Bey vermeyi teklif eder.

Çeşitli dolaplarla Ali oyunun art hikâyesinde anlatılan meşhur cinayete adını bulaştırmıştır. Manyak Cafer, Çamur İhsan'ı bıçaklayıp kaçar. Bu olay tam da Ali'nin Çamur İhsan'la buluşmasına denk geldiği için cinayet Ali'nin üzerine kalır. Bu bölümde oyunla senaryonun kesiştiği tek nokta Ali'nin cinayete kurban gitmesidir.

3. Bölüm

Dizi Özeti:

Bir iftira uğruna hapse düşen Keşanlı Ali, bir yanda mahkeme kararını beklerken diğer yanda ne yazık ki masum olduğunu Zilha'ya inandıramaz.

Ali'nin gidişiyle meydan Sipsi'ye kalmış ve Zilha'nın peşinde daha çok görünür olmaya başlamıştır. Gururu ve aşkı arasında sıkışıp kalan Zilha ise kendini idame ettirebilmek adına harekete geçer.

Sipsi'nin kurduğu tuzak gayet iyi işlemiş, Çamur İhsan ölmüş, tüm her şey elinde kanlı bıçakla kalakalmış Ali'nin aleyhinde sonuçlanmıştır. Ali'yi bu süreçte en çok Zilha üzer. Çünkü Ali, Zilha'yı çok sevmektedir. Ama bir türlü kendisinin suçsuz olduğuna inandıramaz. Ziyaretlerinde Zilha'yı göremeyişi onu kahreder. Zilha ise Ali'yle hayalini kurduğu geleceğinin öldüğü düşüncesindedir. Dayısının

ölümüyle Zilha, Ali ile kurmayı hayal ettiği geleceğinin yok olduğunu düşünür. Tüm bunların sorumlusu ona göre Ali'dir. Suzan Ali'nin hapse girdiğini duyunca babası Hulusi Bey'le konuşur ve ona en iyi avukatı tutturur. Ali bu süreçte koğuş ağaları tarafından sürekli hor görülme ve ezilmektedir. Eski bir bürokrat olan Ali Cengiz'in koğuşa gelmesi Ali'nin bu durumunu biraz azaltır. Zilha ise biçki dikiş kursuna başlamıştır. Mahallenin diğer kadınlarıyla birlikte diktikleri elbiseleri kermeslerde satarak gelirlerini arttırlar. Kadınların güç elde etmesi Sipsi'nin sinirini bozmaktadır. Çünkü Sipsi kadınlardan haraç kesmemektedir. Bunun üzerine onların işlerini bozacak yeni planlar kurma girişimine girer. Ali koğuşta yaşadığı aşağılayıcı düzenden çok rahatsızdır. Bir tartışma sonrası tüm bunlara patlayan Ali isyan eder. Koğuştaki herkese meydan okur. Artık Keşanlı Ali için namını yürütme zamanıdır.

Dramaturjik Yorum:

Ali tutuklanmıştır. İşlediği cinayet sonrası Manyak Cafer Sineklidağ'dan bir gece vakti kaçır. Meydan Sipsi'ye kalmıştır. Tüm bölümlerde sinsisi bir rol içinde olan Sipsi, Manyak Cafer'i arabaya kadar uğurladıktan sonra Cafer arabanın kapısını kapattığı anda yan aynada Sipsi'nin yüzü belirir. Yönetmen meydanın Sipsi'ye kaldığını ve tüm bu dolapların sonunda onun galip gelişini, ayna üzerinden göstererek bir tür onun ikililiğini de seyirciye gösterir. Akabinde Sipsi'nin kahkahalarını duyarız. Sipsi, şimdi de Cafer'in yerine oynamaktadır.



Resim 2 Keşanlı Ali Destanı, 3.Bölüm, 2011

Diğer taraftan dizide dönemsel özelliklere de dikkat edilmiştir. Kullanılan gazete haberlerinin dönemsel gelişmeleri göstermesi, insanların sınıfsal olarak giyim seçimleri, kostüm ve üniformalar, kullanılan aksesuarlar, otomobiller, kurum araçları, iş yeri, hapisane, fabrika tabelaları gibi dış çevreyle ilgili ayrıntılar üzerinde dikkatli bir çalışma söz konusudur.

Demokrat Parti dönemine bir atıfta Ali hapisanedeyken getirilir. 27 Mayıs 1960'da Türk Silahlı Kuvvetlerinin yönetime el koymasıyla bazı devlet adamları da yargılanarak hapis cezasına çarptırılır. Dizide de Ali Cengiz denilen adam, Ali'lerin koğuşuna düşen eski bürokrat olarak gösterilir.

Şipşak Rasih gördüğü bir rüya üzerine kahveye gelir ve rüyasını anlatır. Senaryo, Ali'nin destan olacağını Rasih'in rüyasıyla özdeşleştirerek önceden verir.

Hapishanede havalandırma zamanı koğuşun saygı duyulan ağalarından Arşınlı Mustafa öldürülür. Herkes Arşınlı'nın başına toplanır. Tam ölürken Arşınlı Mustafa tespihi ve bıçağını Ali'ye verir. Ali onun gidişine çok üzülmüştür.

Döneme ilişkin bir başka bilgi de hapishanede dinledikleri ajans haberinden gelir. Dönemin sakıt başbakanı Adnan Menderes'in idam hükmüdür. Hapishanedeki eski bürokrat olan Ali Cengiz'in ağzından “İşte bu kadarmış, bu kadar. Onlar gitti. Ben çıkıyorum. Bir devir daha değişti” sözleri onun için yeni

bir başlangıcın haberidir. Bu sürede Ali'yle iyi bir ilişkisi olmuş ve giderken, mutlaka dışarıda da görüşmenin sözünü vermiştir.

Kadınların biçki ve dikiş kursundan kazandıkları gelirler, onların kişiliklerini de değiştirmiştir. Bu bilgiyi erkeklerinin konuşmalarından anlarız. Bu durumdan olumsuz etkilenen Sipsi yine türlü dolaplara başvurur.

Ali hapishanede cinnet geçirip hapishane müdürünü döver. Sonucu zindan cezasıdır. Burada geçen günlerinden sonra koğuşa artık başka bir Ali olarak gelmiştir. Ali dönüşüme uğramış, Arşınlı Mustafa'nın konumuna Ali geçmiştir.

Bu bölümde yine hikâyenin art zamanı işlenmiştir. Sineklidağ'da konuşulan Ali'nin yiğitliklerinin sonuçlarını, dizi de işlenmiş bir şekilde görürüz. Ali'nin karakterinin değişiminde yatan faktörler verilir. Oyunda bahsi geçen olayların dramatizasyonuna gidilmiştir.

4. Bölüm

Dizi Özeti:

Tüm çabasına rağmen suçsuz olduğuna kimseyi inandıramayan Ali ettiği isyan sonucu başka bir sürece girmiştir. Baştan aşağı her şeyini değiştiren Ali düzenin gerektirdiği anlı şanlı Keşanlı Ali'ye dönüşmüştür. Sineklidağ'da ise kaos yaşanmaktadır. Bir yanda Zilha'nın önderliğinde güç elde etmiş kadınlar diğer yanda Sipsi tarafından kışkırtılan mahalleli erkeklerle yaşanan büyük bir rekabet söz konusudur. Kadınların bu yükselişi Sipsi'yi korkutur. Yeni bir plan yapar ve bunu uygulamaya girişir. Gelişen durumlar sonucunda dikiş nakış kursu hocası güvenliğinden korktuğu Sineklidağ'dan kaçır, kadınlar da korkmuşlardır. Sipsi'ye inat gözü dönmüş Zilha kadınları yeniden çalışmaya döndürecek girişimler bulmaya çalışır. Kadın dayanışması yaparak alınan siperişleri yetiştirmek için erkekleri de ikna edebilecek yeni bir plan bulur. Sipsi, Zilha'nın bu yeni planını da öğrenir ve bu plana da engel olmaya çalışır. Mahalle iyice karışır. Ali ise içerde kendi iktidarını kurma sürecinde diğer koğuş ağalarıyla sorunlar yaşamaktadır. Hapishaneye yeni gelen müdür de Ali'yi gözetlemektedir. Fakat hapishanede beklenmedik bir olay sonucu müdürün Ali'ye bakış açısı olumlu derecede değişir. Zilha, hapishaneye Ali'yi ziyarete gelir. Suçsuz olduğuna kimseyi inandıramayınca Ali, Çamur İhsan'ın öldürdüğünü itiraf eder. Zilha, Ali'den

hesap sorar. Bu görüşme sonrası Zilha'da Ali'de yaralanır. Zilha, Ali'yi unutma kararı alır. Fakat bir gelişme sonucu herkesin hayatını etkileyecek bir durumla işler yine karışır.

Dramaturjik Yorum:

Ali'nin bu bölümde dönüşümüne tanık oluruz. Fakat bu dönüşüm bir anda olduğu için biraz sığ kalmıştır. Bir önceki bölümde hapisane müdürünün kafasına sandalye geçirmekle zindana gönderilmiş, bu bölümde koğuşa kabadayı Ali olarak gelmiştir. Ondan önceki koğuştaki diğer mahkûmlar direkt Ali'nin liderliğini kabul etmişlerdir. Eğer Ali, koğuştaki diğer mahkûmların liderliğini kabul etmiş olsaydı bu bir erk savaşına dönebilirdi ama hapisane müdürüyle yaşadığı münakaşadan dolayı herkesin el pençe divan durması bu sahne için detaylı düşünülmediğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Öyle ki biraz da abartı söz konusudur. Ali'nin esip gürlmelerini kapının gözetleme deliğinden izleyen gardiyan bile onun sesinin yükselmesiyle korkar.

Diğer yanda Sineklidağ'daki zorba yapı, oraya ait olmayan kurs öğretmeni kadına fazla gelmiş ve kendini oraya adapte edemeyip kursa gelemeyeceğini bildirmiştir.

Ali'nin koğuştaki ağırlığı Sineklidağ'da gazete yoluyla duyulur. Hapishanedekilerin gözünde erkliği, kahramanlığı kabul edildiği gibi halk arasında da gurur duyulacak bir adam olmuştur.

Nezahat'in neden Sineklidağ'da oluşuna ilişkin bilgi sahibi oluruz. Kocasını herkesi dolandırmış ve sonunda kızı Ayfer'le birlikte Sineklidağ'a düşmüşlerdir. Daha önceden durumlarının iyi olduğunu Hasibe'nin sözlerinden anlarız. Bu yüzden onlara "saraylı" denilmektedir.

Kahvede ajans haberi dinlerlerken af çıktığını duyarlar. Şişsak Rasih bu havadisi tüm mahalleye yayar.

5. Bölüm

Dizi Özeti:

Ali dört yıl boyunca suçsuz yattığı hapisshaneden af yoluyla çıkar. Af çıkacağı haberi ajans haberlerinde de söylenir. Sineklidağ'a bayram havası eser. Hasibe mahalleli kadınlarla oğlunu karşılamak için hazırlıklar yapar. Bunu duyan Zilha ise hala Ali'yi sevse de, dayısının ölümünden sorumlu olduğu için ona öfkeli. Meydanda Ali'nin hapisten çıkması şerefine kutlama düzenlenir. Bu kutlamaya yalnız Zilha katılmaz. Ali'nin gözü ise tüm bu kalabalık içinde Zilha'yı aramaktadır. Ali'nin saf, sünepe olarak girdiği hapisshaneden, Keşanlı Ali olarak çıkması mahalle kabadayılarını ve Sipsi'yi oldukça rahatsız eder. Fehime ise her ne kadar İzmarit Nuri'yle evlenmek istese de, Nuri ondan bir o kadar kaçmaktadır. Bunun üzerine Fehime, Nuri'den kendisini kaçırmamasını ister. Evlilik işlerinde gözü olmayan Nuri yan çizer. Fehime'yle Zilha plan yapıp Nuri'yi kaçırmaya karar verirler. Ancak olayların akışında yine karışıklıklar olur. Ali işlerini yoluna koymak için sürekli şehre gidip gelmektedir. Ali'nin durumlarından endişelenen Hasibe, heyecanına yenik düşer, fenalaşır. Duyar duymaz Ali hemen hastaneye gelir. Zilha'da hastanededir. Yeni imajıyla otoritesini korumaya çalışan Ali, Zilha'yı görünce arada kalır. Onun gönlünü kazanma uğraşına girer. Zilha'yla konuşmaya karar verir bu kez de Sipsi oradadır.

Dramaturjik Yorum:

Hapishane müdürü ile Ali'nin konuşması sırasında müdür, *“sana yapılan bu tezgâhı da bulmalısın. Beni bile suçsuzluğuna inandırdıysan herkes inanır”* der. Ali'nin sesi pek çıkmaz. Ali bu cinayetin peşine çok düşmez. Diğer insanların suçlamalarında bile sürekli *“ben yapmadım”* der. Onun dışında cinayetin arka planı çok verilmez, sanki üzeri kapatılmak isteniyor gibi gösterilmiştir.

Ali'yi hapishane çıkışı karşılamaya gelen mahalleliler de onun bu değişimini görünce şaşırırlar.

Her ne kadar katılmış, dönüşüme uğramış bir Ali gelmiş olsa bile, mahalle meydanında herkesin olduğu bir sırada Zilha'dan yediği tokat sonrası Zilha'ya hiddetli bir şekilde bağırır. Ama sonrasında içi içini yer. Dışı katı, içi yumuşak bir Ali'nin ikilemini yaşar.

Ali yatağının altında anılarını biriktirdiği küçük bir kutu bulur. Kutunun içerisinde Sipsi'den küçükken kazandığı bilyeler, Zilha'nın düşüp dizini kanattığı zaman Ali'nin Zilha'nın dizindeki kanı sildiği mendili ve babasının fotoğrafı vardır. Senaryoda Ali-Zilha-Sipsi ilişkisini güçlendirmek adına küçüklüklerinden bir kesit verilerek dizinin şimdisine gönderme yapılır.

Hasibe'nin kalp spazmı geçirmesiyle birlikte yol arkadaşı Şerif'in Hasibe'yle olan yakın arkadaşlığının hikâyesi öğrenilir.

Ali, kendini Zilha'ya kanıtlayacakken Sipsi'nin gelişiyle her şey tekrardan alt üst olur.

Oyunla senaryo arasındaki bağ Ali'nin Sineklidağ'a dönmesiyle kurulur. Sineklidağ'da bir gevşeme mevcuttur. Bu durumdan haraç kesenler olumsuz etkilenir. Halk Ali'nin kahramanlığını hemen kabul etmiştir.

6. Bölüm

Dizi Özeti:

Keşanlı Ali ve Sipsi arasındaki zıtlasma kopma aşamasına gelir. Zilha için birbirlerine girerler. Bundan sonraki süreç için aralarında bir süreliğine ateşkes ilan ederler. Kendilerince zor bir karar alıp ikisi de Zilha'yı rahat bırakacağı sözü verir. Ali'nin etkisinden kurtulması için Fehime, kuzeni Muhittin'i Zilha ile tanıştırmaya kararı alır. Hasibe de Zilha'nın Ali'ye bir daha yakınlaşmaması için bir plan hazırlığı içerisinde. Bu plan dâhilinde Zilha'ya yakın davranması gerekmektedir. Bu yakınlık Zilha'yı da Fehime'yi kuşkulandırır. Gizli gizli şehre gidip çalışan Ali, yaptığı işi daha fazla yürütemeyeceğini anlar. Arkadaşı İzmarit Nuri, Ali'nin bu durumunun farkındadır. Onu Sineklidağ'daki işlere el atması için ikna eder. Şehre gidip gelirken hapisanede tanıştığı eski bürokrat Ali Cengiz'le de uzun bir aradan sonra ilk kez karşılaşır. Mahallede ise horoz dövüşleri düzenlenmektedir. Çakal Rüstem'in horozu Vakkas kaybolmuştur. Sipsi ve Çakal Rüstem her yerde Vakkas'ı ararlar. Zilha, Muhittin ile buluşmayı kabul eder. Keşanlı Ali ve Sipsi, her ne kadar bir müddet Zilha'dan elini çekmiş olsalar da bu buluşmayı takiplerine alırlar. Kayıp olan Vakkas bir şekilde bulunur. Bunun şerefine Çakal Rüstem tüm mahalleliyi sinemada film izlemeye davet eder. Keşanlı Ali film bitiminde herkesi şaşırtan sürpriz bir açıklamada bulunur.

Dramaturjik Yorum:

Hulusi Bey'lere iş münasebetiyle yemeğe gelmiş olan Ali Cengiz'in hapisanede Ali'yle yolu keşişmiştir. Çıktıktan sonra bürokrat kişiliğinden sıyrılmış politika ve ticaretin içine girmiştir. Suzan akşam yemeğinde ona gördüğü siyasetçilerden farklı olduğunu sorunca hapisaneden çıktıktan sonra aldığı kararı açıklar. Hapishane senaryoda kişilerin hayatları adına aldıkları dönüşümü gösteren bir yer gibi ele alınmıştır. Tıpkı Ali'nin de giyinmiş olduğu rol gibi.

Dizide ironik bir tutumla Ali'nin mezarlılık yapmaya başladığı ilk gün Shakespeare'in *Hamlet* tiradına bir gönderme yapılır. Darülbedayi oyuncularından emekli olmuş Kamuran (Toron Karacaoğlu) elinde bir kafatasıyla Hamlet'in "olmak ya da olmamak" tiradından bir kesitin çalışmasını mezarlıkta yapmaktadır. Aşağıdaki sözleri söyler oyuncu;

Kim dayanabilir zamanın kırbacına?

Zorbanın kahrına, gururunun çiğnenmesine,

Sevgisinin kepaze edilmesine,

Kanunların bu kadar yavaş

Yüzsüzlüğün bu kadar çabuk yürümesine,

Kötülere kul olmasına iyi insanın

Bir bıçak saplayıp göğsüne kurtulmak varken? (Shakespeare, 2017, s. 72).

Sözler de dizinin şimdi ki sürecinin felsefik boyutunu yansıtmaktadır. Tıpkı Hamlet gibi Ali de mezarda hayatını sorgulayarak metinlerarası bir gönderme yapmıştır.

Zilha'nın oyundaki Kafdağı'nın ötesine geçmesi hayalleri, dizide Sineklidağ dışında başka biriyle başka bir yaşantı kurmak üzerinden şekillenmektedir.

1960'lı yıllar düşünüldüğünde sinema içerisindeki kalorifer sistemi döneme pek uygunluk sağlamamaktadır. Eski tip döküm kaloriferler o zaman için olsa da şuan evlerde kullanılan yeni tip daha ince yapıdaki radyatörler de duvarda asılıdır. Muhtemelen bu gözden kaçmış bir detaydır. Özellikle fotoğrafın ön sağ kısmındaki radyatörler yeni tip olanlardır.



Resim 3 Keşanlı Ali Destanı, 6. Bölüm, 2011

Borçlarından dolayı mahalle kahvesini eline geçiren Sipsi'nin karşısında Ali, mahalle lokalini alarak kahve açacağına müjdesini verir. Fakat bu müjde buradaki çarkı döndürenlerin pek hoşuna gitmemiştir. Sineklidağ'da yeni bir film başlamaktadır. Bu durum son sahnede gösterilen Ali'nin iç sesiyle İstanbul'a karşı yakarışıyla netlik kazanır ve yönetmen bu destanı sürdürmek istediğini Ali'nin nezdinde daha güçlü bir zemine oturtur.

7.Bölüm

Dizi Özeti:

Keşanlı Ali'nin yeni bir kahve açacağını herkese duyurması mahalle kabadayılarını ve Sipsi'yi içten içe rahatsız eder. Zilha bıçkı dikiş kursunda kendini epeyce geliştirmiştir. En büyük hayali Sineklidağ'dan kurtulup Nişantaşı'nda kendine ait bir butik açabilmektir. Elbise diktikleri dükkân sahibi Zilha'ya kötü bir haber verir. Keşanlı Ali hemen kahvehane için harekete geçer. Ama aklı hala Zilha'dadır. Zilha'yı ikna etmek için yeniden onunla konuşur. Zilha bu uzlaşmayı da yokuşa sürünce Ali çok sinirlenir. Annesi Hasibe'den kendisine kız bakmasını ister. Hasibe için bu haber çok sevindiricidir. Hemen kadınlarla birlikte hamama gidip kız bakmaya başlar. Kahvehanenin açılışı için gerekli tüm hazırlıklar yapılır. Ali şaşaalı bir kutlama yapar. Bu kahvehanenin açılışıyla

görünmez bir rekabet havası oluşmaya başlar. Mahalleli de bu rekabetin piyonu haline gelmiştir. İyi kötü seçimi yaparak kahve tercihlerini yapmaya başlarlar. Bu açılışta bir tek Zilha yoktur. Bu süreçte Sipsi'nin bir akrabası gelip ondan iş ister. Hüseyin, Sipsi gibi uyanık bir karakterdir. Mahalleye yeni gelen bu genç adam Zilha'nın da dikkatini çeker. Moralleri bozuk olan Zilha ve Ali peş peşe Şerif Abla'yla düşünmeden yaptıkları konuşmalarla onun kalbini istemeden kırarlar. Bundan dolayı çok üzülen ikili, gönlünü alabilmek için Şerif Abla'nın eski ve tadilat gereken helâsını yenileme kararı alırlar. Mahallede muhtarlık seçimleri yaklaşmıştır. Teke Kazım ve Çakal Rüstem muhtarlık seçimlerimde aday olacaklarını bildirirler. Hiç beklenmeyen bir gelişmeyle muhtarlığa biri daha aday olacağını açıklar.

Dramaturjik Yorum:

Ali kahvesinin açılışında, dönemin siyaset anlayışından örnek gösterir. *“Tek parti dönemi kapandı. Devir rekabetçi iktisat devridir”* diyerek Sineklidağ'da demokrasi olduğunu gösterir.

Ali, bu bölümde Manyak Cafer'in neden Şam'a gittiğini sorgular. Hapisten çıktı çıkalı sürekli meşguliyeti olan Ali'ye bu durum şimdi dank etmiştir.

Oyunla bu bölüm arasında kurulan bağ adayların muhtarlık için aday olma kararlarıdır. Seçim günü yaklaşmaktadır. Çakal Rüstem, Sipsi'nin akıl vermesiyle muhtarlığa aday olmayı düşünür. Karısı Rukiye, Fadime'yle bakkalda karşılaşır ve orada Rukiye ağzından kocasının muhtar aday olacağını kaçırır. Bunu duyan Fadime'de hemen Teke Kazım'a durumu anlatır. Teke Kazım'da muhtarlığa adaylığını koyar. Rasih bu konuyu Ali'ye söyleyince Ali'nin tarafındakiler de onun muhtarlığa aday olmasını isterler.

8. Bölüm

Dizi Özeti:

Keşanlı Ali'nin muhtarlığa aday olması Çakal Rüstem ve Teke Kazım'ın tezgâhını bozar. Sineklidağ'da seçim heyecanı başlamıştır. Muhtarlığı alabilmek adına tüm adaylar kendi vaatlerini mahalleliye sunar. Rukiye ve Fadime'de bu

seçim telaşında eşlerine katkı sağlayabilmek için propagandalarını gerçekleştirirler. Hasibe, oğlu Ali'nin seçimi kazanması için oy karşılığında mahalleliye dua yazar. Dikiş kursunun dağılması için harcanan çabalar sonunda gerçekleşir. Zilha işsiz kalır. Ama bu durumlar onu yıldırılmaz. Yeni bir iş arayışında olan Zilha, yaşlı ve zengin bir kadının yanında ona bakıcılık yapmak için işe başlar. Hasibe, Ali'ye kız bulmak için gözüne Nezahat'ın kızı Ayfer'i kestirir. İkisinin arasını yapabilmek için Nezahat'le iş birliği yaparlar. Bu durum Zilha'nın kulağına kadar gelir ve çok sinirlenir. Bunu Ali'nin yanına bırakmamak için o da bir plan hazırlığı içine girer. Uzatmalı aşkların oyuncularını Fehime ve İzmarit Nuri ikilisi, Melahat'ın de onay vermesi ile evlenmeye karar verirler. Çeyiz hazırlıkları yapılmaya başlanır. İzmarit Nuri işin ciddiyete binmesiyle, yüzleşmekten kaçtığı durumun tam ortasında bulur kendini. Mahalleye yeni gelen Sipsi'nin akrabası Hüseyin sayesinde, Sipsi'nin aklına Çakal Rüstem'in seçimi kazanması için bir plan gelir. Hüseyin, Teke Kazım'a tuzak kurmuştur. Teke Kazım'ın adamı Tetik Necmi, tuzağı Hüseyin'in kurduğunu anlar ve onu döver. Zilha yerde Hüseyin'i kanlar içinde bulur ve evine götürüp, yaralarını sarar. Mahallelilerinden biri Hüseyin'i, Zilha'nın evinden çıkarken görür ve hemen Hasibe'ye yetiştirir. Teke Kazım kendisine yapılan bu komploya çok sinirlenir. Çakal Rüstem ve Sipsi'den acı bir intikam almak için kolları sıvar. Sipsi sürekli bir plan içerisindedir. Yeni planı herkese sürpriz olacaktır. Sürprizini açıklamak için tüm mahalleliyi ve rakiplerini meydana çağırır.

Dramaturjik Yorum:

Bu bölümde oyunla senaryo arasında sadece muhtarlığa aday olan kişilerin seçim vaatleri işlenmiştir. Seçime girecek adaylar arasında rekabet başlamıştır. Muhtar seçilebilmek için türlü dolapların düzeni kurulmaktadır.

9. Bölüm

Dizi Özeti:

Sipsi'nin sürprizi işe yaramıştır. Çamur İhsan'ın heykelini mahalle meydanına diker. Bir müddet de olsa unutulmuş İhsan'ın heykeli yeniden kapanan yaraları açmaya yarar. Bu durumlara dayanamayan Zilha, seçim arefesinde Ali'ye

öfkelerini kumar. Herkesin kafası karışır. Ali Çamur İhsan'ın heykelinin mahalle meydanından kaldırılması için çeşitli yollar dener. Tam bu sırada Ali Cengiz'e rastlar ve Ali Cengiz hukuki bir yolla heykelin kaldırılabileceğini söyler. Canına tak eden Zilha, Ali'ye artık geri dönüşü olmayan bir yola girildiğini ve herkesin kendi önüne bakması gerektiğini belirtir. Zilha'nın bu kadar net ve kararlı oluşu Ali'yi çok yaralar. Mahallede de Zilha'nın geceleyin Hüseyin'i evine aldığı haberleri iyice yayılmaya başlamıştır. Huysuz ihtiyar olan Letafet Hanım, süreç içerisinde Zilha'dan hoşlanmıştır. Zilha her ne kadar kendine kötü de davranırsa Letafet Hanım'ı sevmiştir. Hatta ona bir elbise dikmek ve sürpiz yapmak ister. Ölçüsünü bilemediği için onun dolabından bir elbisesini gizlice alır. Ali heykel meselesini çözüme kavuşturmuş ve rahatlamıştır. Ama bu durum Sipsi'nin canını fena halde sıkmış, öcünü başka yollar arayarak çıkarmaya çalışmaktadır. Ali'nin kahvesi bu sefer de polisler tarafından basılır. Hasibe, Ayfer ve Ali'nin arasını yapmak için Nezahat'le planlar içindedir. Fehime ile Zilha kafalarının dağılması amacıyla sinemaya giderler. Filmin başlamasına yakın gelen seyircilerden biri Zilha'nın canının fena halde yanmasına neden olur. Mahallede Zilha'yla ilgili çıkan dedikodu Ali'nin de kulağına gelmiştir. Zıvanadan çıkan Ali, Zilha'nın çalıştığı iş yerine gider. Zilha dükkânda değildir. Ali onu beklerken Zilha, Hüseyin'le çıkagelir.

Dramaturjik Yorum:

Oyunda İhya Onaran Sineklidağ'a işçi almak için gelir. Senaryoda avukatının, Ali Cengiz Beyle konuşmalarından yeni yapacakları inşaatı için arsa olarak Sineklidağ'ı düşündüğünü öğreniriz. Bu arsayı almak için de Ali'nin yakın olduğu Ali Cengiz'den yardım isterler.

10. Bölüm

Dizi Özeti:

Ali, askerliğini yapmış olmasına rağmen, mahalleye gelen inzibatla asker kaçağı olarak gözaltına alınır. Hasibe bu duruma şaşmış kalmıştır. Ali'nin terhis kağıdını bulmak için her yeri araştırır. Ali'nin yakın arkadaşları İzmarit Nuri, Rıza ve Rasih onu kurtarmak için, jandarmaya giderler. Fakat jandarmada böyle bir

şeyin söz konusu olmadığı bilgisi verilir. Ali'yi götüröenler gerçek asker değildir. Bunun üzerine Keşanlı Ali'nin kaçırılmış olduğu anlaşılır. Ali bir bağ evinde eli kelepçeli olarak bekletilmektedir. Hüseyin, mahalledeki tüm gelişmeleri dayısı İrfan'la paylaşır. Sipsi'nin de bu durumdan haberi yoktur. Amaç mahalleyi ele geçirebilmektir. Bunun için mahalledeki evlerin tapularını Çakal Rüstem'in üzerine sahte tapu düzenleyerek geçirirler. Sahte tapu yaptıkları evlerden biri de Keşanlı Ali'nin oturduğu evdir. Hüseyin, Sinekliadağ'ın huzurunu kaçırmak için elinden geleni ardına koymamaktadır. Evine girdiği Zilha'nın kendisine ne kadar samimi davrandığını herkese abartarak anlatmaktadır. Bunları öğrenen Hasibe Ali'nin yokluğunda temsili olarak muhtarlığa adaylığını koyar, muhtarlık konuşmasında da iğneleyici laflarıyla Zilha'yı yerin dibine sokar. Bunlara dayanamayan Zilha mahalleden gitme kararı alır. Zilha'ya yaptığı hatayı anlayan Letafet Hanım ise özür dilemek için mahalleye kadar gelir. Kendini affettirebilmek için ona beklenmediği bir teklif sunar. Ali bir şekilde esir tutulduğu yerden kurtulur. Ama bu durum onu bu hale getirenler için acı olacaktır. Bu uğurda dostu Ali Cengiz de onun arkasında durur. Mahallede seçim günüdür. Herkes Ali'nin seçimi kazanacağını beklerken seçim sandığı açıldığında sonuçlardan çıkan isim sürpriz olur.

Dramaturjik Yorum:

Bu bölümde seçim hazırlıkları süreçleri verilmiştir. Senaryonun çeşitlenmesi için olaylar eklenmiştir. Oyunla kurulan bağlantı muhtarlık seçimlerinin yapılmasıdır. Ama bu seçimlerin içine de türlü, hile, dolaplar sokulmuştur. Tüm mahalleli sonuçların Ali'nin adaylığı yönünde çıkacağını düşünürken tam tersi durum gerçekleşir. Oyunda muhtarlık seçimini Ali kazanırken senaryoda Çakal Rüstem kazanmıştır. Bu karar senaryonun ilerletilebilmesi ve Ali'nin karşısına zorluklar ve engeller çıkartılarak, Ali'nin kahramanlık mitini gerçekleştirmesini desteklerken, diğer kişilerin döndürdükleri dolapları gösterip, seyircinin bir seçime doğru gitmesi için de seçilmiş bir yöntem olarak okunabilir. Halkın Ali'yle kurduğu özdeşlik gibi alımlayıcının da karakterle özdeşlik kurmasını sağlamaya çalışmak için de böyle bir tercih yapılmış olabilir.

11. Bölüm

Dizi Özeti:

Muhtarlık seçimini Çakal Rüstem'in kazanması hem Keşanlı Ali'yi hem de mahalleliyi şaşırtır. Durum Ali'nin lehine sonuçlanması gerekirken aleyhine sonuçlanınca Ali bunun peşine düşer. Zilha, Letafet Hanımın ona sunduğu teklife kayıtsız kalamamış ve onunla yaşamayı kabul etmiştir. Letafet Hanım'ın ise Zilha'yla ilgili başka düşünceleri vardır. Bir müddet mahalleden uzaklaşp Karadeniz'e giden Fadime geri döndüğünde en büyük rakibi Rukiye'nin muhtar karısı olduğunu öğrenir. Bu olay onu çileden çıkarır. Rukiye ise bu durumu herkese karşı kullanmaya başlamıştır. Bu sırada Keşanlı Ali'den tamamen elini çeken Suzan, Ali Cengiz'le yakınlaşmaya başlamış hatta bu yakınlaşma hızla bir aşka dönüşmeye başlamışken beklenmedik bir gelişmeyle alt üst olurlar. Macuncu Rıza mahallede dövülmüş bir halde ölü bulunur. Cinayetin ortaya çıkarılabilmesi için herkes sorguya çekilir. Fakat Rıza'nın ölümü bir muammadır. Hasibe'yle Raziye kafa kafaya verip hissettirmeden herkesi, kendilerince sorguya çekerler. Soruşturmayı yürüten komiserler Şarluk Niyazi ve Vatson Osman'ın gözünden, Hasibe'nin sorgulama yöntemi kaçmaz ve bundan etkilenirler. Ölümünde Rıza'nın üzerinde bulunan delili Hasibe'ye gösteriler ve sorgulama sürecine Hasibe'yi de dâhil ederler. Keşanlı Ali ise bu cinayeti Sipsi'nin işlediğini düşünerek onu yakın takibine alır. Hüseyin de bu sırada saman altından suyunu yürütmenin peşindedir. Çakal Rüstem ve Sipsi'nin konuşmalarını gizlice dinleyip önemli bir bilgi elde eder. Keşanlı Ali ve Sipsi'den aynı zamanda kurtulmak için bu ikilinin hesaplaşmaları için onları karşı karşıya getirir. Keşanlı Ali, Rıza'nın intikamını da içinde tutamayarak Sipsi'ye saldırır.

Dramaturjik Yorum:

Bu bölümde Macuncu Rıza'nın ölümüne üzülen Ali'ye müzik olarak "Bu oyun bizsiz de devam eder" şarkısı söylettirilmiştir. Ama şarkı Batılı tarzdadır ve Ali'nin karakteriyle çatışma yaratmaktadır. Yani söylenen şarkı Ali'nin yerel kişiliğiyle örtüşmemektedir.

Çalınan oy sandıkları bulunur. Asıl oylar Ali'ye verilmiştir. Sipsi'nin amcasının oğlu Hüseyin de Sipsi gibi senaryonun gidişatını sürekli sekteye uğratan ya da değiştiren kişidir.

12. Bölüm

Dizi Özeti:

Ortada dönen dolapların açığa çıkmasıyla oyların çalındığı anlaşılır. Bulunan oy çuvaları tekrar sayıldığında Sineklidağ muhtarı Keşanlı Ali olur. Hüseyin'in çevirdiği plan gayet iyi işler. Rıza'yı öldürüp, Sipsi'nin hapse girmesini sağlar. Sipsi suçsuz olduğunu kimseye ispatlayamaz. Çünkü Hüseyin'in hazırlamış olduğu plan, onun bu cinayeti işlediğine dair delilleri içinde barındırır. Rasih bir rastlantı sonucu İrfan'la Hüseyin'in konuşmalarına kulak misafiri olur ve bu konuşmalardan gerçeği öğrenir. Bu bilgiyi paylaşmak için Ali'nin yanına heyecanlı bir şekilde giderken, başına bir kaza gelir. Keşanlı Ali muhtar olmasıyla, mahallede yeni girişimler için harekete geçer. Mahalle meydanına Rıza'nın adını verir. Tapulardan dolayı mağdur olan halka evlerinin tapularını alacağına dair söz verir. Titrek Ekrem, Çakal Rüstem'e olan borçlarından dolayı evini kaybetmek üzeredir. İmdadına Keşanlı Ali yetişir. Ali, Çakal Rüstem'e mahallelinin borçlarını ödeyeceğinin sözünü verir. Yirmi bin lira bulması gereken Ali, bir pavyonda gerçekleştirilen bilek güreşi müsabakalarına katılır. Zilha kendini Letafet Hanım'ın yanında sürekli geliştirmektedir. Birbirlerine daha çok alışmışlardır. Letafet Hanım'ın hastalığı giderek ilerlemeye başlamıştır. Ali'nin aklında sürekli Zilha vardır. Onu görmeye kaldığı konağa gider. İlk kez uzun bir aradan sonra Sineklidağ dışında zaman geçirmişlerdir. Zilha, yine Ali'yi bir seçim yapması için arada bırakır.

Dramaturjik Yorum:

Ali'nin oyunda şerbetli oluşuna dair bilgi, bu bölümde yaptığı bilek güreşi sırasında Nuri'yle geçen diyaloglarında verilmiştir. Ali, Nuri'ye: “(annesi) *O beni doğururken okumuş, şerbet kazanına sokmuş, yıkamış. Bilmiyor musun?*” diyerek oyunda bahsedilen Ali'nin şerbetli oluşuna ilişkin söylentileri dizide Ali kendi ağzından söyler.

Oyunda arp kullanımına ilişkin detayı Zilha ve Madam Olga ikilisi konuşurlar. Senaryoda arp kullanımı ise İffet Hanım'ın Sineklidağ ahalisine hazırladığı programda tüm herkese gösterilerek verilmiştir.

Zilha, Ali'yi ya aşklarını sürdürmeye ya da Sineklidağ'da yaşamına devam etmesine yönelik seçim yapmak zorunda bırakır. Ali ahaliye karşı vermiş olduğu sözü dile getirir.

13. Bölüm

Dizi Özeti:

Ali tapular için söz verdiği yirmi bin lirayı Çakal Rüstem'e getirir. Çakal, Ali'nin bu parayı bulamayacağını düşündüğü için rahattır. Ali'nin, karşısına destekli çıkması moralini bozar, yan çizmeye kalkar. Fakat Ali, arkasına mahallelinin de desteğini alınca Çakal daha fazla geri adım atamaz. Çakal ve Hüseyin tapuları ellerinden kaptırınca yeni bir arayış içerisine girerler. Rasih kazadan sonra tutarsız davranışlar içindedir. Bir anlık hafızası yerine gelir gibi olur ve Ali'ye, Rıza'yı öldüren kişinin Hüseyin olduğunu söyler. Sonra yine tutarsız hareketlerde bulununca çok dikkate alınmaz. Bu durum Ali'nin biraz da olsa aklını karıştırır ve Sipsi'yi ziyarete hapishaneye gider.

Letafet Hanım hastalığının son aşamalarındadır ve aniden ölür. Zilha çok üzülür. Yanında kaldığı süre içerisinde anne kız gibi olmuşlardır. Bundan sonra Zilha için yeni bir süreç başlamak zorundadır. Sineklidağ'a geri dönmek istemeyince çok alışık olmadığı İstanbul'un tehlikeli şehir hayatında mücadele eder. Letafet Hanım'ın ölüm haberi Ali'ye de ulaşmıştır. Bunun üzerine her yerde Zilha'yı aramaya başlar. Rukiye hamile kalmıştır ve bunun şerefine tüm mahalleye yemek verir. Fadime, Rukiye'den geri kalmamak için o da hamile kalmaya çalışır. İki kadın arasında yeni bir rekabet başlamıştır. Rukiye'nin verdiği yemek sonrası herkes rahatsızlanır. Rukiye'de hastaneye kaldırılır fakat sonuçlar herkes için çok şaşırtıcı bir biçimde sonlanır. Hasibe ise Rasih'in aklını toplaması için kendince ilaçlar yapar. Ali Cengiz, kendini affettirebilmek için Suzan'ın karşısına dikilir. Ama bu konuşmaları üçüncü bir kişi daha duyar.

Zilha'yı bulan Ali, onu Sineklidağ'a geri dönmesi için ikna etmeye çalışır. Hatta bir sürpriz hazırlar. Hayata karşı inancını kaybettiği sırada Zilha'nın aldığı beklenmeyen bir teklif onun tüm ümitlerinin yeniden yeşermesine yol açar.

Dramaturjik Yorum:

Senaryoda bahsi geçen İhsan İhya Onaran bu bölümde Sineklidağ'ı görmek, oraya yapacağı apartmanları gözünde canlandırmak için gelmiştir. Oyunda İhya Onaran olarak mahalleye işçi bulmak amacıyla gelir.

Oyunda olmayan bir karakter olarak dizide Perihan Onaran, Zilha'yı ilk olarak on ikinci bölümde Letafet Hanımların evinde görür. Görür görmez oğlunun eşine benzetir. Ve Zilha'dan kendi konaklarında yaşamının tamamen değişeceği garantisini vererek yaşamasını ister. Üstelik Zilha'ya yüklü bir para teklifinde de bulunur. Zilha bu teklifi kabul etmez çünkü Letafet Hanım'ı yalnız bırakmak istememektedir. Bu bölümde Filiz Onaran Zilha'yı Sineklidağ'da saklandığı evde bulur. Onaranlar himayesinde daha zengin yaşayacağı hususunda bilgiler vererek Zilha'nın aklını çelmeye çalışır.

Oyunda bu bağ Filiz Onaran'ın (Bülent ve Nevvare'nin kızı) tuvaletinin gelmesi sonucu Sineklidağ'da durmalarıyla gelişen durumlarla birlikte küçük kızın ısrarları sonucu Zilha'yı beraberlerinde götürmelerleriyle şekillenir.

Ali ve Zilha tüm olaylar sonucunda ilk kez baş başa uzunca bir gece geçirebilmişlerdir. Bu yüzden Ali çok mutludur. Sevginin gücüne inanmıştır. Zilha'ya sabahında, yüzük alarak mahalleye dönmüştür. Fakat Zilha çoktan kararını vermiş, Onaranları, Kafdağı'nın ardını tercih etmiştir.

14. Bölüm

Dizi Özeti:

Onaranlar'ın ailesine geçmesiyle Madam Olga'dan zarafet ve adabı muaşeret eğitimi almaya başlayan Zilha, giderek bir hanım efendiye dönüşmektedir. Keşanlı Ali ise mahallede yeni bir düzeni kurma peşindedir.

Ali'nin en büyük hayali Zilha'sına kavuşabilmektir. Bu uğurda Zilha'yla bir yaşam kurabilmek için harekete geçer fakat Zilha'nın evine geldiğinde beklemediği bir durumla karşılaşır. Hasibe, onların birleşmemesi için adaklar adar. Mahallede düzen kurmaya çalışan Ali, Çakal Rüstem'le Teke Kazım'ı konuşmak için yanına çağırır. Muhtar olan Ali yönetimi tamamen ele alma gayretindedir. Her şeyiyle dönüşüme uğrayan Zilha, Perihan Onaran'ın hain planından habersiz bu durumundan çok mutludur. Suzan, Ali Cengiz'le yaşadığı aşk sürecinde ailesinin uyarılarına kayıtsız kalmıştır. Onunla bir tatile çıkar ve yolda Ali Cengiz'e kamyon çarpar ve oracıkta can verir.

Dramaturjik Yorum:

Ali'nin Zilha'nın gidişine çok üzülür. Bunu yıkımı olarak adlandırır ve her yıkımın bir mührü vardır sözünden yola çıkarak avucunun içine bıçağıyla kesik atar.

Filiz Onaran'ın amacı Zilha'dan ikinci bir Nevvare yaratmaktır. Eşini terk eden Nevvare, Bülent'i bir şoka sokmuştur. Annesi Perihan ise bu durumun kotarılması için Madam Olga'dan yardım ister. Zilha'yı Nevvare'ye dönüştürmesini istemektedir. Madam Olga oyundaki gibi Zilha'ya görgü, konuşma, yaşam dersleri vermektedir.

Ali muhtar seçildikten sonra da emniyet parası adı altında zorla haraç alır. Oyunda da bu sahne Nuri'nin herkesten haraçları almasıyla verilmiştir. Düzenin bu şekilde işlediğine dair söz söyleyen Nuri, dizide de haraçların toplanmasında başı çeker.

Çakal Rüstem, mahalleli Sineklidağ'daki evlerini terk etsin diye türlü dolaplar çevirmektedir. Kahvehanesine çağırdığı üç adama telkinleriyle Shakespeare'in *Hamlet* oyununa göndermede bulunulur. Babasının katillerini bulmak için saraya oyuncular çağırarak, onlara yönelim veren Hamlet'in başlangıç replikleri Çakal Rüstem'e senaryoda söylettirilerek yine bir metinlerarasılık durumundan yararlanılmıştır.

Hamlet: Verdiğim parçayı, ne olur, dediğim gibi, rahat, özentisiz söyle (Shakespeare, 2017, s. 76).

Çakal Rüstem: *“Ha uşağum, bak, o verdiğim parçayı, dediğim gibi, rahat, özentisiz söyle.”*

15. Bölüm

Dizi Özeti:

Zilha'nın bu yeni hali ve değişmi Ali'yi sinir eder. Bu duruma öfkelenen Ali, Zilha'nın evinin tapusunu Çakal'dan, almak ister. Çakal tapuyu güzellikle satmayınca, Ali, onu zorla elinden alır. Kaza sonrası evine gidemeyen Suzan mahalleye Ali'yi görmeye gelir ve onların evinde kalmaya başlar. Ev işlerinde Hasibe'ye yardım eder. Fakat elinden ev işleri çok gelmeyince mahallenin kadınlarını toplayıp onlara zarafet ve konuşma dersleri verir. Sipsi hakkında ise idam istenilmektedir. Onun yardımına da Ali koşar. Ali, Sipsi'nin suçsuz olduğuna inanmaktadır ve Hüseyin'in katil olduğunu ispatlayabilmek için Sipsi'den yardım ister. Sipsi, Ali'yi Gülsüm'e yönlendirir. Sipsi'yi hapisanede sürpriz biri daha ziyaret eder. Ali, hemen Gülsüm'ü bulur. Durumları anlatınca Gülsüm, Hüseyin'den kurtulmak için Ali'ye yardım eder. Ali'nin mahallede düzen kurma çabalarına karşılık Hüseyin yeni dolaplarıyla mahallede uyuşturucu sattırmaya başlar. Öyle ki uyuşturucular mahallenin çocuklarına kadar yayılmıştır. Bu durumdan Teke Kazım'ın oğlu da bilmeden etkilenir ve aldığı uyuşturucu sonrası fenalaşır. Ali, Teke'nin oğlunu hastaneye kaldırır ve bu olayı yapanı bulmak için harekete geçer. Zilha yeni haliyle eski mahallesine ziyarete gelir ve onu gören herkes şaşırır. Tam bu sırada Ali'yle de karşılaşır.

Dramaturjik Yorum:

Bu bölümde Zilha tamamen Nevvare'ye dönüştürülür. Oyunda Madam Olga'yla geçen diyaloglar senaryoda da direkt alınmıştır.

Oyunla birebir benzerlik gösteren kısımlardan biri de Zilha'nın IX. Tablo'da köpeği şamamayla mahalleye geldiği yerdir. Oyunla senaryo aynı şekilde ilerletilmiştir. Zilha, Şamama şarkısından da bir kesiti dizide söylemiştir.

Tüm mahalleli Ali ve Zilha karşılaşmasından sonra dağılırken Ali hedef olarak kendine Hüseyin'i almıştır. Onun üzerine doğru yürürken Hüseyin bir anda vurulur.

16. Bölüm

Dizi Özeti:

Hüseyin, mahallede çocukları zehirlediği için vurulur. Sipsi'yi idam edilmekten kurtarabilmek için Hüseyin'e ihtiyaç vardır. Bu yüzden Ali, Hüseyin'i hemen hastaneye kaldırır. Hapishanede infaz için son hazırlıklar yapılmaktadır. Sipsi ise son dileği olarak bir mektup yazmak ister ve bu mektubun Ali'ye gönderilmesini ister. Teke Kazım'ın olanlardan haberi yoktur. Hüseyin'i kimin vurduğu belli değildir. Onu vuranı bir tek Ayfer görmüştür. Ama suçu Tetik Necmi üstlenmiştir. Zilha, Madam Olga'nın yanında görgü ve adabı muaşeret derslerini tamamladıktan sonra başına gelecek tehlikelerden habersiz Onaranlar'ın evine geçer. Perihan ise oğlu Bülent Onaran'ın doğum günü partisi için hazırlık içerisinde. Zilha'yı göz hapsine almaları için evdekileri tembihler. Bülent'in tek derdi ise Nevvare'ye kavuşabilmektir. Bu yüzden sürekli annesini darlamaktadır. Zilha, Perihan Hanım'la kuaföre gittiği sırada, Suzan'la Ali'yi birlikte görür ve hemen yanlarına gider. Suzan ikisini yalnız bırakmak için yanlarından ayrılır. Bu konuşmanın ardından ertesi gün buluşmak için sözleşirler. Ali oldukça heyecanlıdır. Zilha'ya bir sürpizi vardır. Zilha ise Perihan Onaran'la yaptığı anlaşmadan caymak ister. Fakat işler onlar için hiçte umdukları gibi gerçekleşmez.

Dramaturjik Yorum:

Hüseyin'i çocuğunu zehirlediği için Fadime vurmuştur. Fakat suçu Tetik Necmi üstlenir.

Ali, hastanede bir şekilde Hüseyin'e işlediği cinayeti söylettirir. Yan yatakta yatan dedektif bunu öğrenir öğrenmez hapishaneyi arar. Bu sırada Sipsi idama götürülmektedir. Tüm çabaların sonucunda Sipsi idam edilmekten son anda kurtarılır.

Bülent Onaran'ın ruh durumunun bozukluğu çekim açısı olarak da verilmeye çalışılmıştır. Yönetmen onu birkaç kez kameraya doğru yürüterek daha sarsıcı bir görüntü elde etmiştir.

Ali Cengiz, İhsan İhya Onaran tarafından öldürülmüştür. Manyak Cafer ise bir müddet uzaklaştığı Sineklidağ'a geri döner.

17. Bölüm

Dizi Özeti:

Onaranların evinde güvende olmadığını sonunda Zilha'da anlamıştır. Bülent, Zilha'nın gerçek Nevvare olmadığını sezmiştir. Zilha'nın evin içinde oluşu İhya'yı rahatsız etmektedir. Manyak Cafer epey bir aradan sonra mahalleye bir anda çıka gelir. Sineklidağ'daki değişimler Cafer'i şaşırır en çok da Ali'nin muhtar olup mahallenin yönetiminde söz sahibi olmasına şaşırılmış ve bozulmuştur. Eski düzeni yeniden getirebilmek için uğraşmaya başlar. Hasibe iyiden iyiye Suzan'a ısınmış hatta Zilha için aldıkları bileziği ona takmıştır. Ali her şeyi geride bırakarak Zilha'sız yola devam etmeye çalışır. Cafer'in mahalleye dönüşü Ali'yi, Ayfer'i ve Tetik Necmi'yi tedirgin eder. Tetik Necmi, Ayfer için her şeyi göze alacak durumdadır. Keza Cafer'de bu uğurda her şeye hazırdır. Cafer düzeni kendi lehine çevirmek adına İzmarit Nuri'ye bulaşarak onunla zorla iş birliği yapıp kendi safına çekme peşindedir. Suzan'ın annesi İffet Hanım, kızını evine döndürebilmek için Sineklidağ yararına moda yarışması düzenler. Bu organizasyonu Ali de destekler. Şehrin önde gelen zenginlerinin de katıldığı bu yarışmada sürpriz bir isim daha vardır. O da Zilha'dır. Fakat Zilha buraya Bülent ve koruması Nusret'le gelmiştir. Zilha evde gördüğü bir projeyle, İhya Onaran'ın Sineklidağ'a ilişkin planını öğrenir ve bu planı bir şekilde Ali'ye söylemek ister. Onunla bir fırsat yaratıp öğrendiklerini açıklar. Fakat bu sırada onlara bir kişi daha kulak misafiri olur. Bülent'in ise belleği yavaştan canlanır hatta Nevvare'yle yaşadıklarını bile hatırlamaya başlar.

Dramaturjik Yorum:

Manyak Cafer Sineklidağ'ın yeni düzenine alışamamıştır. Kimse onun eski şanına yaraşır şekilde davranmamaktadır.

İhsan İhya Onaran'ın Sineklidağ projesini evinde yaşadığı Zilha/Nevvare öğrenir ve mahalle yararına moda defilesi düzenleyen İffet Hanım'ın Sineklidağ'da gerçekleştirdiği etkinlikte Ali'ye söyler. Senaryo, oyunun olaylar dizisindeki örüntülerle, içine başka olaylar eklenerek ilerletilmektedir.

Dizide de “Kafdağı” ibaresi oyunculara kullanılmıştır. Kafdağı onlar için ulaşılmaz uzaklıkta her şeyi anlatır. Bir tek Zilha Kafdağı'nın ötesine geçebilmiştir. Diğer yandaki tüm kişiler Sineklidağ gerçeğinden her ne kadar yakınsalar dahi oradan kurtulmak için bir çaba sarf etmezler. Sadece sürekli olarak dile getirirler. Onlar haricindeki yaşam, onlara oldukça yabancıdır. Kendi gerçekliklerine adapte olmuş bireylerin kendi yaşamları dışında var olma süreçleri neredeyse yok denecek kadar umutsuzdur.

Manyak Cafer Ali'den intikam alabilmek için Ali'nin yaşadığı evi ateşe verir.

18. Bölüm

Dizi Özeti:

Ali'nin evde olmadığı bir gün evde yangın çıkar. Suzan ve Hasibe alevler içinde kalırlar. Ali bu faciayı görünce onları kurtarmak için gözünü kırpmadan alevlerin içine girer. Bir anda çıkan bu yangın mahalleliyi şüpheye düşürür. Ali'nin uğraşlarıyla Sipsi hapisten çıkmış ve mahalleye dönmüştür. Fakat bu kez yalnız değildir. Yanında bir de misafir getirmiştir. Zilha, bu süreçte açtığı butiğin işleriyle meşguldür ve yaklaşan tehlikeden habersizdir. Bülent soluk gibi sürekli Zilha'nın ensesindedir. Ali'nin yokluğundan istifade eden Manyak Cafer ve Çakal Rüstem yeniden mahalleyi haraca bağlar. Hatta İhsan İhya Onaran'nın Sineklidağ için kurduğu hain planlarının piyonu olmayı da kabul ederler. Durumların farkında olan Ali, İzmarit Nuri'yle bir plan yapar ve bu süreci sekteye uğratar. İzmarit Nuri ile Fehime'nin düğün günü gelip çatmıştır. Düğüne Zilha da katılır. Bu düğün sırasında Ali ve Zilha yeniden birbirlerine yanaşırlar. Tapusuz evlerin

tespitini yapmak ve mühürlemek için belediyeden ekipler gelir. Tapusuz evlerin boşaltılması yönünde ikazda bulunurlar. Ali duruma müdahale etmeye çalışsa da karar nettir. Mahalleli gelen ekibe karşılık barikat olur. Zilha'nın başı ise derttedir. Nusret'in başarısız girişiminden sonra Nevvare'yi ortadan kaldırmak adına bu kez İhya Onaran devreye girer. Bülent geçmişte yaşamış olduğu sırrını hatırlar. Hasibe'ye ise hiç beklemediği bir misafir gelir.

Dramaturjik Yorum:

Oyunda propaganda vari her toplanmada polis hemen olay yerine intikal eder. Dizinin ilk bölümünde de Manyak Cafer, Teke Kazım'ın lokalini basar basmaz, şişman bir polis durumu yatıştırmak için gelir. Bir de Ali'nin üzerine Çamur İhsan cinayeti yıkıldığı zaman bu polisi görürüz. Bunların dışındaki bölümlerde oyunda kullanılan iki polise karşılık senaryoda polisler yer verilmemiştir. Yani senaryoda ilk başta oyunda kullanılan bu polisler yer verilmiş ve dizinin ilerleyen bölümde kullanılmadıkları için o karakterlerin gidişatı açık kalmıştır.

Bu bölümde de mahalleli evlerini yıktırmamak adına propaganda vari teşebbüslerde bulunur. Bir yanda Ali, diğer yanda Manyak Cafer vardır. Ama bu durumu dağıtan herhangi kolluk kuvveti yoktur. Haldun Taner özellikle siyaset konusunda yapılan eylemleri, devletin polisiyle durdurup, devletin kurallarını polis yardımıyla hatırlatarak ironik bir yapı kurarken senaryoda bu yapı işlenmemiştir. Tercih edilmeye de bilirdi. Fakat dizinin ilk bölümünde böyle bir tercih yapıldığı için devamı getirilmemiştir.

Dizideki tüm müzikler oyuncu Nejat İşler'e ve Belçim Bilgin'e söylettirilmiştir. Oyunun müzikal olarak kurulmasından kaynaklı birçok şarkı farklı oyuncular tarafından söylenir. Dizide oyunda kullanılan şarkıların yerine özgün parçalar seçilerek o sahnenin daha dramatik olması için hizmet edilmiştir.

Oyundaki Profesöre, dizide Bülent Bey'in doktoru Ferruh olarak yer verilmiştir. Oyunda Profesör'ün kullandığı birçok terim varken dizide bu kadar etkin bir kullanım üzerinden karakter oluşturulmamıştır.

Sipsi'yi hapisten karşılamak için bir tek Gülsüm gelmiştir. Bu sayede Sipsi, Gülsüm'ün değerini anlar. Ve bundan sonrası için hayatının kadını olarak

onu seçer. Bu durumunu Gülsüm'e elbise almaya Zilha'nın butiğine gittikleri zaman Zilha'ya da söyler. Diğer yandan Sipsi, ipten döndürdüğü için kendini Ali'ye karşı borçlu hisseder.

Yıllar sonra Zilha'nın annesi Zilli Zarife, Sineklidağ'a geri döner. İhsan İhya Onaran gelini Nevvare'yi boğarak öldürmüştür. Bu sırada Bülent babasının, Nevvare'yi öldürdüğünü görür ve şoka girer. Bu sahneler flasback yöntemiyle seyirciye verilir. Zilha'nın Nevvare kılığında evde dolaşması İhsan İhya Onaran'ı rahatsız etmektedir. Bir gece ansızın Zilha'nın odasına girerek onu boğmaya çalışır. Bu sahneye tanık olan Bülent yaşadığı şoktan çıkar ve babasının karısının katili olduğunu hatırlar. Tüm bunlara dayanamayan Zilha evi terk etmek zorunda kalır. İtibarlarının sarsılmaması açısından hiçbir işlem başlatmayan Onaran'ların vadesi Zilha'nın nezdinde dolmuştur. Annesinin mahalleye döndüğü gün Zilha'da Nevvare'likten Zilha kimliğine geri dönüş yapar.

19. Bölüm

Dizi Özeti:

Yıllar sonra Zilli Zarife'nin mahalleye geri gelmesi Hasibe'yi deliye döndürür. Ali ise Zilha'yı Onaran'lardan uzak tutma gayesindedir. İhya Onaran'ın evine gidip onu tehdit eder. Fakat Ali, bu durumun üstesinden tek başına gelemeyeceğinin farkındadır ve Hulusi Bey'in yardımına başvurur. Suzan'ın ailesi, Ali'nin yardımına kayıtsız kalmaz. Sineklidağ ve orada yaşayanları koruyabilmek için hemen harekete geçerler. Yılların birikim ve öfkesini cebinde taşıyan Zilli Zarife eteğindeki tüm taşları dökmek için Sineklidağ'dadır. Önce Zilha'yı görür. Sonra Hasibe'yle aralarındaki husumeti açıklar. Uzun bir aradan sonra toparlanmaya başlamış Ali ve Zilha ilişkisi bu açıklamalarla yeniden zedelenir. Giderek iyileşme gösteren Bülent, Zilha'nın butiğine gider ve ona bir teklifte bulunur. Ali'nin hakkında bir suçlamadan ötürü elinden muhtarlığı alınır. Belediyenin yıkım ekipleri İhya Onaran'ın emriyle tekrardan mahalleye gelir. Suzan, Hasibe'nin inişli çıkışlı ruh hali ve tavırlarından korkup ailesinin yanına dönmeye karar verir. Ayfer, Necmi hakkında annesine şok edici bir açıklama yapar. Ali'ye yönelik girişimlerde önüne bir engel çıkan İhya, Hulusi Bey'in ona

yardım ettiğini öğrenir. Bunun üzerine oğlu Bülent'i üzerlerine gönderir. Zilha'yı Ali'ye yar etmemek için Bülent, elinde silahla Sineklidağ'a gelir.

Dramaturjik Yorum:

Yıllar sonra geri dönen Zilli Zarife, Hasibe'nin sınırlarını alt üst eder. Odadaki bağrıışmalara uyanan Suzan, Zarife'yi görür ve siz kimsiniz diye sorar. Zarife kendini "*masalın sonunda çıkan o kötü cadı*" olarak tanıtır.

Zilha geceyi Ali'nin kaldığı evde geçirir. İlk kez bu kadar samimi bir yakınlaşmaları olmuştur. Ali, Zilha'dan kendisiyle evlenmesi için söz alır.

Zilli Zarife'yle bağlantı kuran, ona tüm gelişmeleri mektup yoluyla haber veren ise Şerif'dir. Herkesin Zarife'ye sırt döndüğü zaman bile onunla iletişimini kesmeyen bir tek Şerif olmuştur.

Bülent yaşanan gelişmelerden sonra annesi Perihan'la Zilha'nın butiğine gelir. Âşık olduğu asıl kişinin Zilha olduğunu açıklar. Senaryoda bir kriz daha oluşturulmuştur. Ali-Sipsi ikilisinden sonra şimdi de bu bağı Bülent'le atarak yeni bir çatışma yaratılmıştır.

Hasibe yıllardır içinde sakladığı sırrı, Ali'nin evlenmek üzere Zilha'yı eve getirdiği zaman, son koz olarak ortaya atar. Bunları duyan Suzan kendi hikâyesinden bir olayı (evlatlık alınmasını) anlatarak onları yatıştırır. Tüm bu yaşananlardan sonra Suzan'da Ali aşkını içine gömüp kendi evine dönme kararı alır. Ali onu bırakmak için eşlik eder. O sırada Suzan "*sen hangi Türk filminde gördün ki sarışın kadının kazandığını Allah aşkına?*" diyerek kaybedişini, iç ses olarak bunu destekleyen "*hoşçakal Ali, hoşçakal sevgilim*" sözleriyle kendi içinde yaşadığı bu aşkın izlerini kapatmaya çalışır.

Tetik Necmi ve Ayfer kendi aralarında nikâh yapmışlardır.

Dizide geçmişe ait tüm düğümler çözülür. Zarife ve Hasibe çatışması tüm benlikleriyle mahalle meydanında ortaya dökülür. Her şeyin sonucunda aşk, sevgidir galip gelen. Ali, tüm mahalleliye haykırır Zilha'yı sevdiğini. Herkesin bu karara göre yol almasını ister. Felaketlerin ardı ardı arkası kesilmemektedir. Yeni bir çatışma, son bölüme doğru yaklaşılırken, babasının gazına gelmiş Bülent'in

Sineklidağ'a gelişiyse şekillenir. Ali'nin karşısında elinde silahıyla bu kez Bülent vardır. Ekran kararır. Bir el ateş sesi duyulur.

20. Bölüm

Dizi Özeti:

Bülent, Zilha'ya kavuşabilmek için elindeki silahı ateşler ancak kurşun başka birine gelir. Böylelikle Ali ölümden kurtulur. Bu durum mahalledeki dengeleri ve Hasibe'yi değiştirmiştir. Bülent işlediği suçtan ötürü akli dengesinin yerinde olmadığı kanaatiyle akıl hasatanesine kaldırılır. Perihan'ın yüreği oğlunun bu çaresizliğine kayıtsız kalamamaktadır. Bülent'i hastaneden çıkarabilmek için Zilha ve Hulusi Bey'den yardım ister ama kimse ona istediği yardımı etmez. Oğlunun piyon gibi kullanılması canını çok yaktığından son olarak bunun hesabını İhya Onaran'ın geçmişini ortaya dökerek gerçekleştirir. Ali ve Zilha ilişkisinde mutlu sona yaklaşılmaktadır. Hasibe her ne kadar istemese de sonunda Zilli Zarife'den kızını ister. Sineklidağ'da düğün telaşı başlar. Hulusi Bey'in yardımlarıyla mahalledeki evleri kurtaran Ali'nin planı doğru bir şekilde işlemiştir. Fakat Çakal ile Manyak Cafer'in kahvelerinin tapusuz olduğu ortaya çıkmıştır. Rukiye ve Fadime hamile kalmışlardır. Birbirlerine kavuşacak olan Ali ve Zilha çok mutludurlar. Bu mutluluğa engel olmak için Manyak Cafer, düğün günü Ali'nin karşısına dikilir. Cafer, Ali'den intikam alabilmek için hem kendini hem de mahalleyi büyük bir felakete sokar.

Dramaturjik Yorum:

Bülent Ali'yi vurmak için tetiğe basar ama önüne geçen Zarife'ye kurşun isabet eder. Zarife'yi kurşun sıyrırmıştır.

Sular durulmuş, Zarife'den, kızı Zilha istenmiştir. Masalsı geçen tüm süreçlerden sonra sona doğru yaklaşılmaktadır.

Muhtarlıktan kısa bir süreliğine alınan Ali'nin göreve iade zarfı düğün hazırlıklarının yapıldığı gün bildirilir. Ali, Sineklidağ'ın resmi muhtarı olarak görevine devam eder.

Mahallede Çakal Rüstem ve Manyak Cafer'in kahvehanesinin tapusuz olduğu söylentisi yayılmıştır. Bunu öğrenen Sipsi belediye ihbarda bulunur ve düğün günü kahvehanesini yıkarlar.

Oyunda Şerif'in helâsı önünde Zilha gazete okurken, Kraliçe Süreyya'ya özenir. Dizide Ali, düğün günü Zilha'yı evden çıkarmak için gittiğinde onu görür görmez “*Maşallah. Kraliçe Süreyya gibi olmuşsun*” diyerek senaryoda Zilha'nın yüksek mertebeye özenmesi durumu Ali'nin ağzından özenilen kişiye benzetilerek yapılmıştır.

Düğün merasimi bitmiş, gece evlere dönmüştür. Ali ve Zilha yatağın üzerinde otururlarken bir anda Manyak Cafer'in sesi duyulur. Ali'nin kahvehanesini yakmıştır. Zilha'nın ısrarlarına rağmen Ali destan olmayı seçmiştir. Tüm mahalleli meydana toplanmıştır. Cafer, Çamur İhsan'ı öldürdüğünü itiraf eder. Ali, Cafer'in ithamlarına kayıtsız kalamaz ve üzerine yürür. Bu sırada Cafer Ali'ye ateş eder. Tetik Necmi'de arkadan Cafer'e ateş eder.

Yönetmen diziye üç farklı final düşünerek başka bir açıdan yaklaşmıştır. Oyunda Ali, Cafer'i öldürür ve bu sefer gerçekten işlediği cinayetin cezasını çekmek için hapse götürülür. Dizide her iki karakterde öldürülmüş, iyi kötü ayırımına gidilmiştir. Aradan yıllar geçtiğini, oyuncuların yaşlanmış halleriyle mahallenin küçük çocuklarına anlattıkları destandan anlarız. Hatta Fehime, Fadime ve Rukiye'nin de çocukları olmuştur. Her oyuncu hikâyeyi kendine göre yorumlayıp bir masal gibi çocuklara anlatırlar. Şerif'in masalsı hikâyelere eklediği son sözle Fehime “*Şerif bacı verdi kıssadan hisseyi, tam olduk demi*” diyerek oyunun sonunda Şerif Abla'nın söylediği kıssadan hisseye göndermede bulunulur.

Sineklidağ'ın bulunduğu kısımda iki yakanın birleştirilmesi için köprü yapımına başlanacağını bilgisi verilir. Hikâye örüntülerinin son bulması için finalde düğümler atılır. Sipsi, Gülsüm'ü terk etmiştir. Fehime ve İzmarit Nuri'nin iki çocuğu olmuştur. Kızlarının ismini Zilha koymuşlardır. Anlarız ki bu topluluk son kez bir aradadır. Bir Sineklidağ masalı Sineklidağ'ın yok edilmesiyle son bulacaktır. Dozerler mahalle girişinde beklemektedir. Çakal Rüstem'in yaptığı tüm dolaplardan sonra arkada gözü yaşlı eşi Rukiye ve ayağı sakat çocuğu kalmıştır. Rüstem'in öldüğünü Rukiye'nin iç sesinden Sineklidağ'a son kez bakışıyla anlarız. Rüstem'in ayağı aksak en küçük oğluna, isim olarak Ali

koymuşlardır. Ali ile arasında fizyolojik bir benzerlik kurularak geriye yeni umutların tohumu olarak çocuklar bırakılmıştır.



Resim 4 Keşanlı Ali Destanı, 20. Bölüm, 2011

İlişkilerde kurulan zıtlık neslin devamına da sirayet etmiştir. Çakal Rüstem ve Rukiye'nin oğlu Ali, İzmarit Nuri ve Fehime'nin kızı Zilha bu yapının yani bu destanın gelecekteki kişileridirler. Bu durumu son sahnedeki müzikle de desteklemişlerdir.

Ağzımda kırık bir aşkın tadı
Hercai yaşanmış bir aşk acısı
Bilmediğin sokaklarda kaybolup
Yiterken bohçama koyduğum

Geriye kalanlarla, minicik umutlarla
Kapansa üstüme perde
Kırılan hayalleri yaşatacağım elbet
Yeni bir hayat bulup başlarken

Sevdamin, türküsünü söyledim
İnandım, inancımdan dönmedim
Fırtınaya karşı durmak istedim
Küçüldüm, küçüldükçe güçlendim

TV dizisinin finali Sineklidağ'a giren dozer görüntüleriyle son bulurken, arka fonda söylenen şarkıyla oldukça dramatik bir yapıya dönüşmüştür. Dizi oyuncularını da son kez Sineklidağ'la vedalaşırken geriye çocukların yaşatacağı bir

destan ve o destanın minik kahramanları gösterilerek final sahnesi geleceğe taşınarak bir süreklilik sağlanmaya çalışılmıştır.

Televizyon dizisinin bölümsel yapısının uzatılmaması gidişatın daha fazla allanıp budaklanmasına engel olduğundan iyi bir seçim olmuştur.

Bir edebi eserin ya da bir filmin dramaturjisi oluşturulurken, anlatımda yaratılmak istenilen etkinin nasıl en iyi şekilde, fakat mümkün olduğunca az anlatsal öge kullanarak oluşturabileceği arayışıyla yola çıkılır –aksi takdirde ana konusunun ne olduğu kolay anlaşılmayan ya da sıkıcı ve gereksiz ayrıntılarla dolu uzun filmler ortaya çıkar (Kayaoğlu, 2016, s 167).

Kayaoğlu'nun da değindiği gibi dizinin uzayıp daha da bozulmaması ya da kendi amacından sapmaması için dizi yirmi bölüm gibi kısa bir sürede sonlandırılmıştır. Tiyatro oyun metninin senaryolaştırılmasında, gelişen süreçle ilgili görüşlerini desteklemesi açısından Kelsey'in şu yorumu dikkat çekicidir: “Senaryo yazarının çalışması, yazar tarafından yaratılmış çerçeveyi, karakterleri ve ambiyansı kopya etmekten ibarettir ve televizyonun gösterişe uygun yapısı içinde bazen orijinalinden daha iyi görünse bile, bu çalışma, sonuçta bir taklitten ibarettir” (1995, s. 154).

Dramaturji; somut gerçeklerin, hayal ve kurgu ürünü olan senaryoda da karşılığını bulduğu, gerçeklikle kurulan bağı, genel olarak kabul edilen bazı normları referans alarak eleştirisini ve okumasını yapar.

Sinema dramaturjisi, sinema dramaturgunun dünya görüşüne göre biçimlenir. Böylece senarist, dünyayı parçalara ayırır ve yeni bir anlam kazandırarak parçaları tekrarı olmayan orijinal bir bütün içerisinde toplar. Bu anlamda sinema dramaturjisi akli olan, bir şeyler söyleyen, her izleyicinin kendisiyle ilgili bir şeyler bulabileceği, açık ve kendine özgü realitesi olan bir dünyadır (Aslanyürek, 2014, s. 41).

Aslanyürek'in belirttiği gibi bu dünya yani dramaturji alanı oldukça geniş bir alandır. Yorumlayan, okuyan, alımlayanda farklılıklar göstermesi aşikârdır. Temel dayanağı ise gerçeklikle kurduğu bağıdır. “Kısacası yaşamın somut gerçekliği dramaturjinin zirvesini oluşturur” (Aslanyürek, 2014, s. 40) diyerek dramaturji çalışmalarında, hayatın gerçekliği üzerinden kurulan ilişkiyi özetler.

Sonuç olarak Ersel Kayaoğlu'nun da vurguladığı gibi;

Her uyarılma çok sayıdaki olası okumalardan biridir yalnızca; bir okumanın sonucunda ortaya çıkmış olan böyle bir yorumlamayı da orijinal yapıyla örtüşmüyor diye eleştirmek bu nedenle mümkün değildir. Aynı metinden yola

ıkan birden fazla film arasında farklılıkların olması da her uyarlamanın kendi tarihsel ve toplumsal bağlamı içinde gerçekleşen bir okumaya dayanmasından kaynaklanır. (...) Film, başka okurların, yani yönetmenin, senaristin, kameramanın, oyuncuların vs. bu metni okurken anladıklarını, zihinlerinde oluşan imgeleri önemli lde somutlaşmış biçimde ve edebiyat metnine göre yoruma daha az açık bir halde perdeye yansıtır (2016, s. 46-47).

Dolayısıyla ele alınan çalışmanın bir uyarlama olduğu düşünülürse ve bilinçli, yerinde bir tercihle yirmi bölüm gibi kısa bir oluşumla sürecini tamamladığı için ve alanyazın araştırmalarında bir televizyon dizisinin dramaturjik eksende değerlendirilişi ele alınmadığından, çalışma ileride bu konuda çalışacak olanlara fikir vermesi bakımından önem arz eder.



5. KEŞANLI ALİ DESTANI OYUNUNUN YAPISAL YORUMU

Bu bölüm başlığı altında oyun ve diziye ait tüm dramaturjik öğelerin değerlendirmesine yer verilecektir.

Esen Çamurdan, “Haldun Taner Seyir Defteri” adlı çalışmasında Taner tiyatrosunun haritasını çıkarmıştır. Çamurdan, çalışmasında onun bütün oyunlarını belli bir şablon üzerine oturtmuştur fakat tezin bağlamı kapsamında sadece ele alınan oyunun özellikleri verilecektir.

Tablo 4 *Keşanlı Ali Destanı* Oyununun Yapısal Yorumu

	<u>Keşanlı Ali Destanı</u>
Konunun Kaynağı	Bir tanıklıktan.
Metin Yapısı	Temel bir sorun üstüne tablolar halinde gelişme. Anlatıda çizgisellik.
Anlatıcı	Anlatıcı/ Şerif Abla takdim eder; aynı zamanda korobaşı gibi.
Zaman	<ul style="list-style-type: none">• Belirtilmez.• Günümüz.• Zaman atlaması yok.
Yer/Uzam	Bir büyük kentin gecekondu mahallesi (iç-dış), varsıl evi...
Kişiler	<ul style="list-style-type: none">• Kalabalık.• Tip.• Asal kişi tek.• Dille tiplene.• Özellikle varsılların adları tersinlemeli: Onaran, Daltaban
Ana Çatışma	İnsanın kendisi ve ona yakıştırılan kimlik.
Asal Kişinin Ana Sorunu	Kendi ve ona verilen kimlik arasındaki trajik çatışma.
Gazete, Radyo, Tabela...	Gazeteden haber
Oyun Sonu	Şaşırtmaca: Tam mutlu son derken her şeyi tersine çevirme. Seyirci kandırılır. Sonunda ibret dersi.
İkili, Üçlü, Seçenek/Yorum	-----

Bölümler	<ul style="list-style-type: none"> • 2 perde, 14 tablo. + takdim (Tablolar eşit dağılmış.)
Klasik Epik Öğeler	<ul style="list-style-type: none"> • Projeksiyon. • Doğrudan seyirciyle ilişki. • Sahne tasarımı. • Şarkı vb. • Klasik tragedya habercisi.
Notlar	<ul style="list-style-type: none"> • Politikacı eleştirisi. • Koroyla başlar, koroyla biter.

(Çamurdan, 2006, s. 105)

Çamurdan'ın, Taner'in bütün oyunları üzerinden oluşturduğu bu tablolu yapı, oyunun yapısal biçimini özetlemek adına iyi bir örnektir. Dramaturjik çalışma yaparken ana izleklerden biri, yukarıdaki tablo gibi bir bakışta oyuna ait genel bilgilere ulaşılabilecek bir rehber çıkarmak, genel gödişat hakkında bilgi sahibi olabilmek için önemli bir adımdır. Asıl meselemiz olan dramaturjik yorum ise bu sürecin daha detaylı bir şekilde irdelenmesi ve çözümlenmesi olayına dayanır. Yavuz Pekman ise Taner'in oyunlarını yapısal olarak incelediğinde şu çıkarımı yapar:

Yapısal olarak bakıldığında, Taner'in bütün göstermecî oyunlarında uzunlu kısıklı tablolardan oluşan episodik bir yapı kurduğu görölür. (...) Bu tür bir yapı seyircide özdeşleşme olgusunu yaratacak kesintisiz bir anlatıma seçenek olarak, kısa oluntulardan oluşan, esnek dokulu, geleneksel halk tiyatrosu ve Brecht'in diyalektik anlatım tekniklerinin buluştuğu bir yapıdır. Brecht'in oyunlarında, tıpkı tarihin ardı ardına gelen dönemleri gibi, birbirini diyalektik bir zorunluluk ve zincirleme bir neden sonuç ilişkisiyle takip eden sahnelerle karşılaşırken, Taner'in oyunlarında bu kez bu ilişkinin daha gevşek kurulduğunu görürüz (Pekman, 2005, s. 23).

Genel bir yorumla Taner'in oyun yapısı, etkilendiği Brecht'e göre daha açık örüntülerle birbirine dokunmuştur. Taner batıdan aldığı formun içine gelenekselliği yerleştirerek bize özgü olan forma, kendi biçimini vermiş, böylelikle seyirciyi kendi alanına daha iyi çekebilmiştir.

5. 1. Ana Düşünce

Yöneticilerin unuttuğu, yok saydığı kesimin iyi ya da kötüsüyle kendi içlerinde kahraman kıldıkları bireyin, bireysellikten çıkarak topluma mal olması, oynamak zorunda bırakıldığı bir hayatın sonuçlarına katlanmak zorunda bırakılması ve toplumun bu durumu desteklemesidir.

5. 2. Özet

Gecekondu mahallesi olan Sineklidağ'da bir cinayet işlenir. Ali'nin adı da bir şekilde bu olayın içinde geçer. Öldürülen kişiye, Ali'nin yavuklusu olan Zilha'nın dayısı Çamur İhsan'dır. Ali hapse atılır. Bu suçu işlemediğine kimseyi inandıramaz. Hapisede yaptığı çeşitli olaylar Ali'nin şanını arttırır. Ali'nin olayları mahalleye dek ulaşır. Mahalleliler Ali'ye içten içe korkuyla karışık, bir sevgi ve saygı duymaya başlarlar. Ali belli süre hapis yattıktan sonra, genel aftan yararlanarak mahalleye geri döner. Bu sırada mahallede muhtarlık seçimi yapılacaktır. Ali türlü hile ve dolaplarla kendisini mahallenin muhtarı olarak seçtirir. Bundan sonra, gecekondu nun tüm para işleri Keşanlı Ali'nin himayesi altında yapılır. Bu durumlar yaşanırken, Zilha ile Ali'nin arası iyice açılmıştır. Zilha, şehirde bir konağa yerleşir. Zilha'nın götürüldüğü evdeki adamla evlenendirileceğini öğrenen Ali, buna çok sinirlenir. Bu süreçte gerçeği fark eden Zilha kaçır ve Ali'nin yanına gelir. Zilha'nın dayısını öldüren kişinin Manyak Cafer olduğu ortaya çıkar. İşverenlerden İhya Onaran, Ali'yi öldürmesi için Cafer'i kiralar. Ali ile Zilha'nın gerdek gecesinde Cafer kapılarına dayanır ve Ali'ye meydan okur. Bunun üzerine kavgaya tutuşurlar ve Ali, Cafer'i öldürür. Mahalleye gelen polisler bu sefer gerçek bir suçlu olarak Ali'yi hapse götürür. Böylelikle Ali'nin üzerine atılan yalan, gerçeğe dönüşür.

5. 3. Oyunun Bölümleri ve Yapısı

Oyunun bölümlerine baktığımız zaman son derece dengeli bir dağılımın yapıldığını görmekteyiz. Oyun iki bölüm halinde yazılmıştır. Bu iki bölümde kendi içinde eşit tablolara ayrılmıştır.

Birinci bölüm takdim + yedi tablo, ikinci bölüm de geçit + yedi tablodan oluşmuştur. Her iki bölüm birer öndeyişle başlar (Birinci bölüm: Takdim. İkinci Bölüm: Geçit) ve her iki bölüm de birer son deyişle biter (Birinci bölüm: Herkes Hesap Peşinde. İkinci Bölüm: Kıssadan Hisse). Bölüm içerisindeki şarkılar da neredeyse eşit dağılmıştır.

Birinci Bölüm:

Takdim: Koro (Öndeyiş)

Tablo: I

1. Burada Herkes Bir Olur (Şerif Abla) – 2. N’olmuş Yani Ne Bu Gürültü (Kondu Ağaları) – 3. Neyim Eksik Sizlerden (Zilha)

Tablo: II

4. Artık Bir Şefimiz Var (Koro)

Tablo: IV

5. Var Bu İşin Bir Hikmeti (Sarhoş Rasih)

Tablo: V

6. Mertlik Belası (Ali)

Tablo: VII

7. İnsan Ceddi (Politikacı)

Son deyiş: Herkes Hesap Peşinde

İkinci Bölüm:

Geçit: (Öndeyiş)

Tablo: VIII

1. İstil İlen Nezaketlen (Madam Olga)

Tablo: IX

2. Şamama (Zilha)

Tablo: X

3. Biz Sıfırdan Başladık (Göbekli çiftler korusu)

Tablo: XI

4. Sevmek İstersen (Nevvare)

Tablo: XIV

5. Keşanlı Ali Destanı (Koro)

Son deyiş: Kıssadan Hisse (Şerif Abla)

Bu simetrik yapı oyun içeriğine de sirayet etmiştir.

5. 4. Oyun Kişileri

Hidayet	Raziye	Kamile Kaltaban
Şerif Abla	Ali	Duzişe Düztaban
İzmarit Nuri	Gazeteci	Şakir Şaklaban
Hafize	İhya Onaran	Şahinde Şaklaban
Temel	Sarhoş Rasih	Nevvare
Derviş Dayı	Filiz Onaran	Tarçınzade Ahsen
Beşvakit Niyazi	Şoför	Manyak Cafer
Şişman Polis	Madam Olga	1.Kondulu
Zilha	Profesör	2.Kondulu
Zayıf Polis	Bülent Onaran	3.Kondulu
Çakal Rüstem	Yaşlı Kadın	4.Kondulu
Teke Kazım	Politikacı	5.Kondulu
Kürt Sabri	Suhandan Gülperi	6.Kondulu
Sipsi Selim	Davut Daltaban	7.Kondulu
Lutfiye	Dürdane Daltaban	
Resmiye	Kazım Kaltaban	

Oyun oldukça kalabalık bir oyuncu kadrosundan oluşmaktadır. Fakat Taner, oyun kişilerini de karşıt bir yerleştirmeye ele almıştır. Gecekonducuların karşısına kentli aile fertlerini yerleştirerek iki farklı kesimin dünya görüşlerine, hayatı algılayış biçimlerine ve yaşamlarına dikkat çekmek istemiştir. Oyunun yapısındaki karşıtlıklar oyun kişilerinin çevrelerinde de işlenmiştir.

Karakterler, sosyal ve psikolojik çevre dikkate alınarak seçilmiş. Yazar karakter konusundaki başarılı tespitlerini, karakterlerin fiziki yapılarını, olayların içindeki durumlarına göre öylesine ruh halleriyle bütünleştirmiş ki, seçilen karakterlerin içinde oyunun akışı içerisinde yerini başarıyla işgal etmeyen, askıda kalan hemen hemen yok gibi. (...) Kişilerin davranışlarıyla fizikleri uyum içinde sergilenir (Gürel, 1991, s. 317).

"Hafize: *(İri memelerinden birini kavrar.)*

Kırım ineğinden gürdür sütüm

Şehre iner süt satarım

Adım Hafize

Ben sütnineyim" (Takdim)

ALİ: Ali ona yüklenmiş olan destansı kişiliğin içine girmiş, özünde korkuları olan ama hiçbir zaman bunu belli etmeyen bir kişiliğe sahiptir. Ama her şeye rağmen güçlü olmak, güçlü görünmek zorundadır. Mahpusta kaldığı süreçte Ali hayatı adına yeni kararlar almıştır. Bunu oyunda Gazetecinin "*Hayat hakkında ne düşünüyorsunuz? Sorusuna Ali "Hayatta ya sünepe olup okkanın altına gideceksin ya da üste çıkıp ezeceksin. İkisinin ortası yok."* (T. II) (Taner, 2016, s. 35) şeklinde cevaplar. Zilha'ya kendini ispat ettiği noktada da, "...bu dünyada namuslu insanıyetli oldun mu alaya alınıyorsun. Zorba katil oldun mu saygı itibar görüyorsun. Efsanemiz de bu yalandan çıktı." (T. V) (Taner, 2016, s. 51). Ali, ezilen olmaktansa ezmeyi yeğlemiştir. Bunu dördüncü tabloda başa geldiğinde kestiği haraçlardan anlamaktayız. Dolayısıyla Ali "iyiden kötüye", "tabansızken kabadayılığa" geçmeyi kendi seçmiştir. Keşan'dan gelip Sineklidağ'a yerleşmiştir. Yüzünde çiban yarası vardır. Kurnaz ve beceriklidir. Zilha'ya olan aşkında biraz çocuksu biraz şaşkındır. Semt kabadayılığında sert ve sorumludur. Hileyi de adil olmayı da bilir. Giyimi gösterişlidir. Kadınlar için çekicidir. Ayağı hafiften aksar. Oyunun takdim kısmında tanıtım şarkısı Keşanlı'yı çok iyi betimler.

Morgol gömlek giyerdi

Gümüş köstek takardı

Hafif Şehla bakardı	Yüzde Halep çıbanı
Yaktı mı kalpten yakardı	Kurşun yemiş ayağı
Kaşta bıçak yarası	Belli belirsiz aksardı

(Takdim) (Taner, 2016, s. 15).

ZİLHA: Genç, canlı, zeki, güçlü, ağzı iyi laf yapar. Özenti bir havası vardır. Edepsiz ve inattır. Kaba konuşur, hava atar, kavga çıkarır. Zilha oyunda yeni kuşağın umududur. Şerif Abla dışındaki tüm kişilerin sınıf atlama umutlarını simgeler. Zilha'nın kişiliğinde Zilha/Nevvare karşıtlığı vardır. Bunu Profesör'ün "Zilha Nevvare'nin erzatsıdır" sözlerinden çıkarırız. "*Aynı saç, aynı koku, aynı ağız, aynı gözler. Bu odur Bülent. Nevvare için üzölmeye değmez, erzatsı da aynı işi görür.*" (T. VIII) (Taner, 2016, s. 77). Bu benzerlik öyle ki ne Bülent karısını Zilha'dan, ne de Ali Zilha'yı Nevvare'de ayırt edebilir. Bülent Zilha'yı gördüğünde iki kez bayılır. Ali ise Nevvare'yi Zilha sanıp kaçıır. Zilha ile Nevvare tam tamına karşıttırlar. Yoksul Zilha'nın karşıtı varıl Nevvare'dir. Öyle ki oyunda Zilha'nın ilk repliklerinde ve şarkısında onun karakterine ilişkin nüveler verilir. "Zilha: (*Gazetenin arkasından*) *Kraliçe Süreyya İtalya'da bir kontun yanında fink atıyormuş. (...) Canı sağ olsun, iyi varmış da yapmış. İnsan dünyaya bir kerem geliyor. (...) Ben de olsam inadımdan öyle yapardım.*" (T. I) (Taner, 2016, s. 21). Yine aynı tabloda "Neyim Eksik Sizlerden" şarkısında Zilha masallardaki gibi kurtarılmayı beklemektedir: "*(...) Batakta solan bir gülüm (...) Bir şehzade kır atından/ Şu taraftan çıksa gelse (...) Kafdağı'nın arkasında/ Fildişinden bir sarayda/ Düğün dernek gelin girsem/ Pırlantalı taşlar taksam ah (...) N'olur gelin beni alın/ Kurtarın bu mezbeleden/ Kurtarın.*" (T. I) (Taner, 2016, s. 27). Zilha'nın bu yakarışı ikinci bölümde karşılığını bulur. "Zilha: *İki buçuk aydır Müteahhit İhya Onaranların evinde çalışıyorum. Burası Kafdağı'nın ardındaki fildişi saray gibi bir yer.*" (Paravanın Önü) (Taner, 2016, s. 71). Doğru olanı ayırt etmesini bilir ve kalbinin sesine kulak verir.

İHYA ONARAN: İhya Onaran Müteahhittir. Kondu ağalarının gözdesi durumundadır. Çünkü elinde bir güç vardır. O da para. Dolayısıyla onlar için rol modeldir. Para ve güç doğru orantıda işlediğinden yoksul kesimi istediği gibi yönlendirebilme lüksüne sahiptir. Çıkarları doğrultusunda insanları kullanmayı iyi

bilir. Biraz da pintidir. Sineklidağ'da nüfuz elde etmiş Keşanlı'yı ortadan kaldırmak için yaptığı anlaşmada; “İhya: *(Cafer ve Sipsi ile odadan çıkararak) Şu halde anlaştık. Güle güle... Cafer: Şey bir avans vermeyecek misiniz? (...) Tedariklerimizi yapacağız. (...) (İçme işareti yapar.) Moral takviye yapacağım kendime. İhya: (Güler.) Ha şu mesele. (Para çıkarır.) Al şimdilik bunu. (T. XI)* (Taner, 2016, s. 92). İşleri konusunda şanslı olduğunu şu şekilde belirtir. “İhya: *Hep dört ayak üstüne düşerim zaten. Ben İhya Onaran.*

BÜLENT ONARAN: İhya Onaran'ın oğlu, Nevvare'nin kocasıdır. Eğitilidir. Birde Filiz adında kızları vardır. Zengin bir hayat sürmektedirler. Oldukça kibardır. Profesör, Bülent'in doktorudur. Zilha/Nevvare karışıklığında sırasında üç kez sahnede de bayılır. (T. VI) (T. VIII) (T. XII).

FİLİZ ONARAN: Bülent ve Nevvare'nin kızıdır. Yaş olarak belirtilmese de ilkokula gittiği düşünülmektedir. Sürekli cici bebek olarak büyütülmüştür. Ama Filiz bu durumu yadırgamaktadır. Cici bebekliği reddeder. (T. VI). Filiz'de eğitilidir. Annesi gibi o da Fransızca sözcükler kullanır. “Filiz: *(Çıkararak.) Me voila.*” Madam Olga Filiz'in mürebbiyesidir. Eğitimini o verir. Filiz'in dilinde kısmen yerellikler mevcuttur. Bu durumu Olga sürekli düzeltmektedir. “Filiz: *Babacığım, ölme sakın. (Olga'nın dik dik bakması üzerine düzeltir.) Ölmeyin sakın...*” (T. VI) (Taner, 2016, s. 57). Oldukça kibardır. Reverans yapmayı bilir. Yeni kuşak zengin kadınların temsilcisidir.

NEVVARE: Nevvare Zilha'yla hem benzeşlik hem de karşıtlık gösterir. “Suhandan: *Sade kendileri değil, sözleri de ayna gibi, birbirini yansıtıyor.*” (T. XI) (Taner, 2016, s. 93). Bu iki kadın arasındaki karşıtlıklar ise giyimde, konuşmada, beğeni ve zevklerde, tavır ve davranışlarda ortaya çıkmaktadır. Nevvare aldığı batılı eğitimden ötürü arp çalar, Zilha ise bu enstrümanı gördüğü yerel müzik aletleriyle karşılaştırmaya çalışır. “Zilha: *(...Odadaki harpın başına geçer) Bu ne sazıdır, madam? Olga: Buna harp derler kızım. Çok ince sanatlı bir sazıdır. Zilha: Kanun desene şuna. Kanunun ayağa kalkmışı. Kim çalardı bunu? Olga: Nevvare Hanım. Bülent Bey'in karısı işte. (T. VIII) (Taner, 2016, s. 76).*

Zilha, Nevvare'nin "gecekondu yedeğidir." Nevvare topluma uzaklaşmış, eğitim görmüş ve sınıf atlamış bir kişiliktir. Zilha'nın esinlediği kişi tuvalet temizlikçisi Şerif Abla'nın sözleriyle, Nevvare Fransız okulundaki öğretmeni sör Angeliqne'nin sözlerini tekrarlar: "*Dame de Sion'daki sör Angeliqne, "Güzeller talihsiz olur. Dieu vous en garde"*" derdi. (T. XI) (Taner, 2016, s. 89). Nevvare kendi yaşamı dışında ikinci bir evde Ahsen'le birlikte. Bülent Onaran'ı bırakıp Ahsen'e kaçmıştır. Kendini bu yaşama öyle kaptırmıştır ki bir çocuğu olduğu bile aklına gelmez. "*Ha sahi çocuğum. Öyle ya, benim bir çocuğum vardı. İyi akıl ettin.*" Nevvare sorunlar yaşamaktadır. Hayat onun için oyun ya da oyunlarla doludur. O, gecekondudaki Zilha'nın kentteki aynasıdır.

TARÇİNİZEDE AHCEN: Ahsen'de batılı eğitim almış, dolayısıyla değişime uğramış kişiliklerdendir. Konuşurken sık sık Fransızca sözcükler kullanır Nevvare gibi. Bazen bunu abarttığına da tanık oluruz. Yardım isterken üç dili de kullanır "*İmdat! İmdat! Au secours! Help!*" (T. XI) (Taner, 2016, s. 95). Küçüklüğünden beri kendi yaşamı dışındaki yaşamlarda rahat etmiş ve bunu da "*natür meselesi*" olarak addetmektedir.

SARHOŞ RASİH: Sarhoşluğunun altına sığınan aslında son derece bilinçli, gerçekleri gören çifte kişilikli biridir. Bu toplumun içinde durumundan son derece memnundur. Herkesten fazla şeyler bildiğini dile getirir. "*Sen bilirsin bir iki/ Ben bilirim on iki*" (T. IV) (Taner, 2016, s. 47) En nihayetinde gerçekleri görmesine karşın gerçeği göremeyenler arasında yerini almıştır. Gerçeği gören tarafı yazarın sözcülüğüne, sarhoş kişiliği ise toplumun geniş kesimlerine hitap etmektedir. Bunu dördüncü tablodaki "*Var Bu İşin Bir Hikmeti*" şarkısında görmekteyiz. Politikacıdan önce sahneye çıkarılmasındaki neden bir tür seyirciyi politikacının düzenine karşı uyarma işlevi olarak görülebilir.

POLİTİKACI: Dönem adamıdır. Her nabza göre şerbet veren, her safta yer alan, çıkarları doğrultusunda hareket eden bir kişiliktir. O dört ayak üstüne düşen her kılığın adamıdır. Oyundaki tüm kişileri aydınlatıcı bir işlevdedir. "*Politikacı: Ya ya işte böyle efendim/ Darwin bir şey demiş ya hani/ İnsanın cediti*

maymundur diye/ Palavra/ İnsan kedi sulbündendir/ İnsanın cediti kedi/ Neden mi dersiniz/ Dört ayak üstü düştüğünden belli.” (T. VII) (Taner, 2016, s. 63). Politikacı devletle toplum ilişkilerini göstermek amaçlı oyunda işlevsellik kazanmıştır.

MADAM OLGA: Madam Olga oyunda bir tür temsilci kişiliğinde verilmiştir. Diğerlerinin sonradan öğrendiği görgü, yaşam biçimi gibi şeyleri Olga yerinde öğrenmiştir. Dolayısıyla oyundaki Zilha, Nevvare, Ahsen gibi kadınlara göre o daha nettir. Filiz ve Zilha'nın yaşam koçu gibidir. Onları her ortama hazırlamak ve ortamlarda uyulacak belli kuralları öğretmekle görevlidir. Fakat Madam Olga'da da kendi şivesinin bozukluğundan kaynaklı bir yapaylık ve argo kelime kullanımı gözlemlenmektedir. “ Olga: *Sen oturmuyorsun, çöküyorsun. Devesin nesin? Sende hiç grace yok. Zilha: Ağzını bozma bakalım.”* (T. VIII) (Taner, 2016, s. 74). Zilha'nın kişilik ve sınıf değiştirmesine yardımcı olan Madam Olga, aynı şekilde kendisinde de bu dönüşüm ve değişimi yaşamıştır.

PROFESÖR: Madam Olga gibi Profesör'de Zilha'nın dönüşümünde görevli kişilerdendir. Kendisi ruhbilimcidir. Dolayısıyla Zilha'nın psikolojik olarak değişiminden sorumludur. Daha çok Bülent ile Nevvare/Zilha ikililiğinin ilişkilerini gözlemler. Dilinde de çoğunlukla psikoloji terimleri vardır ve seyircinin ilgisi bu noktaya doğru yönlendirilir. “(...) Kendisine bir psikanaliz yapacağım. Şartlı refleks” “Pavlof'un köpeği” (T. VI) (Taner, 2016, s. 57). “*Bilinç altında oynanan bir film, erzats*” (T.VIII) (Taner, 2016, s. 77).

SUHANDAN GÜLPERİ: Suhandan Gülperi kendini, “Suhandan: (...) *Ben Türkiye'nin Elsa Maxwel'i Suhandan Gülperi.*” (T. X) (Taner, 2016: 86) olarak tanıtır. Elsa Maxwel, Amerikalı gazeteci, şarkı yazarı ve dedikodu yazarıdır. Oyunda Onaran'ların verdiği davette olup bitenleri basına yansıtan bir tür ajan görevi vardır.

- (a) İZMARİT NURİ, TEMEL, DERVİŞ DAYI, BEŞVAKİT NİYAZİ.
 (b) DAVUT DALTABAN, KAZIM KALTABAN, ŞAKİR ŞAKLABAN.

Hasan Anamur'un yaptığı gruplamaya göre oyun kişilerinden (a) grubundakiler Keşanlı Ali'nin çevresini; (b) grubundakiler ise İhya Onaran'ın çevresinde çıkarları doğrultusunda yaşayan kişilerdir (1989, s. 100-101). (a) grubundakiler şefleri sayesinde (Keşanlı Ali) yükselen ve toplumda kendilerine yer edinmiş kişiliklerdir. Bu durumu “*Artık Bir Şefimiz Var*” şarkısında İzmarit Nuri'nin ağzından yazar şu şekilde söyler. “*Şefin var mı yan gel yat/ İçin ferah kafan rahat/ (...) Şef talihler döndürür/ Şef olmazlar oldurur/ Şef yağmurlar yağdırır.*” (T. III) (Taner, 2016, s. 42-43). Müteahhit İhya Onaran'ın çevresinde olanlar süreç içerisinde (a) grubundan (b) grubuna geçiş yapmış kişilerdir. Şef ve çevre değiştirerek yani dönüşüme uğrayarak yeni bir kimlik elde etmişlerdir.

- (a) LUTFİYE, RESMİYE, RAZİYE, HAFİZE.
 (b) DÜRDANE DALTABAN, KAMİLE KALTABAN, DUZİŞE DÜZTABAN, ŞAHİNDE ŞAKLABAN.

Yine oyun kişilerinden (a) grubundakiler Keşanlı Ali'nin çevresini; (b) grubundakiler ise İhya Onaran'ın çevresinde toplanan kişilerdir. (b) grubundaki kadınlar İhya Onaran çevresini oluşturan erkeklerin eşleridir. Duzişe Düztaban zengin olması bakımından bu grup kişilerin içinde gösterilmiştir. Fakat oyunda onun kişiliğine dair herhangi bir ipucu olmadığı gibi adı da oyun kişileri hariç oyunda geçmemektedir. Bu durumlarıyla (a) grubundaki kadınlara örnektirler. Yeni kimlik edinmiş, Zilha'lıktan Nevvare'liğe dönüşmüş kadınlardır.

ÇAKAL RÜSTEM, TEKE KAZIM, KÜRT SABRİ, MANYAK CAFER, SİPSİ SELİM: Bu kişiler her biri Sineklidağ'ın mahallelerinin Ali'sidir. Onların da idol kişisi Müteahhit İhya Onaran'dır. Onun gibi olmak için çaba sarf ederler. Bu kişilerin ayakçısı, yaltakçısı ve simgesi oyunda Sipsi Selim'dir. Kendi çıkarı doğrultusunda olmayanları seçim zamanı ispiyonlar. Cahildir. Hemen gaza gelir. Yönlendirilmeye açıktır. Türlü oyunlarla yaparak dolaplar çevirir. “Sipsi: *(Zayıf*

Polis'i yakalayıp getirerek) Şurda görünmeden dur bak abi. Adaylara lafzen hakarete bulunuyor. Porpuganda yapıyor, zabıt tutulsun." (T. III) (Taner, 2016: 36). Bu kişiler amaçları doğrultusunda her şeyi yapabilirler. Çamur İhsan'ın yerini alabilmek için Manyak Cafer İhsan'ı öldürmüştür. "Çakal Rüstem'in adamları *Esseoğlu Musa'yı hacamat etmişler*"dir. (T. I) (Taner, 2016, s. 22). Muhtarlık seçiminin gelmesiyle her biri "ince taktiklere" başvururlar. Ya kazanmak için mücadele ederler ya da yenildiklerinde sinerler. Keşanlı'nın muhtarlık seçimini kazanmasıyla Çakal Rüstem, Teke Kazım, Kürt Sabri ortalıktan bir süre kaybolur. Ya da Manyak Cafer gibi bu yazgıya boyun eğmeyip sivrilebilirler.

ŞİŞMAN POLİS, ZAYIF POLİS: Başından beri oyun kişilerinin karşıtlıklarını vurgulamaktayız. Yine bu karşıtlıklardan biri de devletin kolluk güçlerinden biri olan polisler arasında dış görünüş bakımından yaratılmıştır. Polis'ler de gecekondü çevresinden yetişmişler, değişime uğramışlardır. "Niyazi: *Ali (...) Çivileyivermiş terezi oracıkta. Zayıf Polis: (Hayranlıkla) Helal olsun be. (Şişman Polis'in bakması ile toparlanıp) Şey. Hani, erkek adammış, diyecektim.*" (T. I) (Taner, 2016, s. 29). Her ne kadar orada yetişmiş olsalar da artık nizamın bekçisi olmuşlardır. Yeni kimlikleriyle birlikte çıktıkları ortamı küçümsemektedirler. "Zayıf Polis: *Bir gün bizi de şişler bunlar. Haşarat yatağı. Topu serseri alayı... Şişman Polis: Tek tek başa çıkılmaz kardeşim. Kökiünden kazıyacaksın ki...*" (T. I) (Taner, 2016, s. 22).

HİDAYET: Raşitik, kambur bir çocuktur. Yeni çıkan şarkı metinleri ve gazete satar. Oyunun açılışını yazar Hidayet'le yapar. Destanın ilk dörtlüklerini Hidayet okur. Oyunda çocuk haşarılığıyla birlikte, ağabeylerini örnek alan yapısı ve her işe koşması sebebiyle sevilir. Eğitim durumunu "takdim" kısmında; "Hidayet: *Benim adım Hidayet/ Sinekli'de doğmuşum/ İlkokulu üçe kadar okudum*" diyerek özetler. (Takdim) (Taner, 2016, s. 17). Bir tür haberci gibidir. Zilha Ali'nin mahpustan çıkacağını Hidayet'ten öğrenir. "Hidayet: *Kokuyu aldılar hemen. Zilha: Ne kokusunu? Hidayet: Ali Abi bugün tahliye oluyor ya. Zilha: Tahliye mi oluyor?*" (T.I) (Taner, 2016, s. 26). O da çekirdekten yetişerek dönemin yetişkinleri gibi olacaktır.

ŞERİF ABLA: Şerif Abla oyunun temel kişilerinden biridir. Yaptığı işten dolayı da herkesle bağ kuran, olanı biten gören bir yanı vardır. Ayrıca yazar tarafından ona bir anlatıcı/ korobaşı işlevi de yüklenmiştir. Onun oyundaki konum ve tutumunu ayrıntılı biçimde ele aldığımızda;

- Şerif abla yol ağzının uğrak yeri olan helâların yöneticisidir. Dolayısıyla herkesin uğradığı bir noktadır.
- Oyun içinde değişime uğramayan en tutarlı kişi odur.
- Hem oyunun içinde hem de dışında kalır. Onun bu özellikleri yazar tarafından işlevsel olarak kullanımından ötürüdür.
- Şerif Abla'nın isminin seçimi de rastlantı değildir. Belki baskın bir karakter olmasının bunda bir etkisi vardır. Hasan Anamur'un yaptığı açıklamada (1989, s. 107); “*Keşanlı Ali Destanı*'nda tüm özel adlar oyun kişilerinin işlevleriyle ilişkili seçilmiştir. Kimi durumlarda ise kişiler yalnız işlevleriyle birlikte verilmiştir: Politikacı, Profesör gibi.”
- Şerif Abla'nın Sinekli'de itibar gören bir yapısı vardır. İkinci tabloda Ali hapisneden çıkıp mahalleye geldiğinde ilk o karşılar, “*hoş geldin*” der. Ali'nin yanlışlıkla kaçırdığı Nevvare'yi evinde o himayesi altına alır.
- Çevrenin en saygın kişisidir. Zilha, Şerif Abla'nın deyişlerini, yaşama bakışını kendine örnek olarak alır. Toplumun birçok kesiminden insan, helâlarına uğradığı için onun yanında yetişenler insan sarrafı olur. “*Zilha: Şerif Abla ne der: Saygısız haddini bildirmek, yetime kaftan giydirmek kadar sevapmış.*” (T. IX) (Taner, 2016: 84). “*Zilha: (...) Şerif Abla'nın helâsında insan sarrafı oldum çıktım.*” (T. V) (Taner, 2016, s. 53).
- Korkusuz, gözü pek bir kadındır. Çevresindeki birçok kişiye kafa tutabilir. “*Şerif Abla: Değil sen, cümle mamiran gelse, komiserin, umum müdürün gelse, takmam ben. Herkesin borusu, kendi çöplüğünde öter (...) Yıldızlı düğme takmayla bir şey mi oldum sanıyorsun?*” (T. I) (Taner, 2016, s. 22). Şerif Abla'nın bu tutumu herkes tarafından bilinir ve kabul edilir. “*Nuri: Şerif Abla'ya söker mi hiç!*” (T. I) (Taner, 2016, s. 22).

5. 5. Dizi Karakterleri

Dizide oyundan farklı karakterler olduğu görülür. Senaryonun ilerletilebilmesi için oyunda verilen karakterler daha boyutlu ele alınarak dizide aileleri ve onlarla ilişkileri de verilmiştir. Bunun dışında tamamen yeni karakterlerin de eklendiği görülmektedir. Dizide karakterlerin nasıl işlendiğine bakılacak olunursa;

ALİ: Zilha'ya sevdalı Ali, annesinin tüm itirazlarına karşın, askerden döner dönmez Çamur İhsan'dan Zilha'yı isteme girişiminde bulunur. Çamur İhsan, Ali ve Sipsi'den yüklü bir başlık parası isteyerek onları yarışa sokar. Ali, Zilha'yla bir yaşam kurabilmek adına dayısının istediği başlık parasını biriktirmeye koyulur fakat bu süreçte Sipsi sürekli Ali'nin ensesindedir. Her şeyi hallettikten sonra Zilha'ya kavuşacağını düşündüğü zaman, bir kumpas sonucu tuzağa düşürülür, işlemediği bir cinayetten ötürü hüküm giyer. İyi niyetli, saf, toy bir genç olarak girdiği mahpusda yaşadıkları, onu güçlü, koğuş ağası, herkesin itibar gösterdiği Keşanlı'ya dönüştürür.

ZİLHA: Zilha'nın tek amacı sevdalısı olduğu Ali'yle evlenebilmek ve Sineklidağ'dan kurtulabilmektir. Onun mutluluğuna ket vuran, başlık parasını yüklü isteyen dayısı, gelin olarak onu istemeyen Ali'nin annesi Hasibe, Zilha'ya âşık olan Sipsi'nin çevirdiği dolaplar, bu emelin sürekli olarak ertelenmesine sebep olur. Birbirlerine kavuşacaklarını düşündükleri bir zamanda Çamur İhsan'ın cinayete kurban gitmesi ve bu durumun Ali'nin üzerine kalması Zilha'yı büyük bir çaresizliğe sürükler. Ali, dayısının katili olarak hapse düşerken, kendisi tüm çaresizliğiyle Sineklidağ'a mahkûm olur.

KURŞUNCU HASİBE: Oğlunu evlendirebilmek için hiçbir şeyden kaçınmayan, Ali'nin Zilli Zarife'nin kızı Zilha'ya gönlünü kaptırmasını kabullenmeyen, deli dolu, muzip bir kadın olan Hasibe, mahallede nefesine güvenilen bir kadındır. Sineklidağ halkı dökülecek kurşunları, muskaları, büyüleri, oğlunu da okuyan üfleyen Hasibe'den beklerler. Oyunda ismen geçen oyun kişilerinden biridir Kurşuncu Hasibe.

ŞERİF ABLA: Şerif abla mahallede herkesin sevgisini kazanmış, saygı ve hürmette kimseye kusuru olmayan, sağduyusuna güvenilen bir kadındır. Zilha'nın manevi annesi, Kurşuncu Hasibe'nin ahiretliği, Ali'nin akıldaşı, hürmetlisi, mahallenin vicdanıdır.

İZMARİT NURİ: Daima anı yaşayan eğlenceli, serseri, züppe bir karakterdir. Ali'nin en yakın dostudur. Çapkınlığı mahalleli tarafından bilinir. Fehime'nin uzatmalı nişanlısıdır. Sürekli parasız ama olumlu bir kişiliktir. Bu durumlarını bahane ederek Fehime'yle nikâh yapmaktan kaçır.

SİPSİ SELİM: Mahallede Manyak Cafer'in işlerini yürüten Sipsi, içten pazarlıklı, dolap çevirmekle meşgul, sinsî bir karakterdir. Gençliğinden beri o da Zilha'yı sevmektedir. Bu yüzden Ali'yle aralarında sürekli bir husumet vardır. Mahallenin rant paylaşımlarında kilit kişi olarak tüm dengeleri idare eder. Ali'nin Zilha'yla evlenmek istemesi üzerine Sipsi, Çamur İhsan'la olan ilişkilerinde Zilha'yı elde edebilmek adına tavizler verir. Manyak Cafer'i idare etmekte zorlanır, bir karışıklık durumunda Çamur İhsan'ın lehine de dengeler değişince, hem Ali'den, hem Çamur İhsan'dan, hem de Manyak Cafer'den kurtulmak için bir plan geliştirir. Ve dengeler bir müddet değişime uğrar.

FEHİME: Saf aynı zamanda romantik bir karakter olan Fehime, Zilha'nın en yakın arkadaşıdır. Zilha'nın zor zamanlarında en büyük destekçisi Fehime'dir. İzmarit Nuri'nin ise uzatmalı nişanlısıdır. Nuri'nin tüm boş vermişliğine inat, o birbirlerine kavuşacakları nikâh gününü beklemektedir. Oyunda olmayan bir karakterdir.

SUZAN: Güzelliği, kibarlığıyla tam bir İstanbul hanımefendisi olan Suzan, varlıklı bir ailenin tek kızı ve varisidir. Tüm zenginliğine rağmen daha çok maneviyata değer veren, temiz kalpli Suzan, Ali'yle tanıştıktan sonra ona gönlünü kaptırır. Ali'nin Zilha'ya sevdalı olduğunu öğrenince ondan elini çekmez

onun bu sevdası için mücadele verir. Bu süreçlerde her ne kadar Zilha tarafından durum yanlış algılansa da o değerlerinden vazgeçmez. Oyunda olmayan bir diğer kişi de Suzan'dır.

TEKE KAZIM: Kendisi kabzımal olan ve dükkânında diğer dolapları da yürüten, yukarı mahallenin işlerinden sorumlu Gaziantep'li kabadayıdır. Sorunlara daha mantıklı yaklaşan, böylece kendi alanını koruyan, uzlaşılabilen biridir. Karakter olarak sert biri olsa da en çok karısı Fadime'den korkar. Mahalleyi bölüştüğü Manyak Cafer ortadan kaybolunca onun yerine geçen Çakal Rüstem'le Teke Kazım birbirlerine rakip olurlar. Çakal Rüstem'in ilerlemesi onu her zaman rahatsız eder. Oyunda Teke Kazım'ın Gaziantep'li oluşuna dair herhangi bir bilgi yoktur. Ve eşinden ya da evli olduğundan da bahsedilmez.

FADİME: Teke Kazım'ın karısıdır. Karadenizlidir. Teke Kazım gibi sert bir adamı kendisine bağlayabilen dominant bir kişiliğe sahiptir. Fadime'nin en büyük zaafı Çakal Rüstem'in karısı Antepli Rukiye'yedir. Kendisi gibi Karadeniz'li olan hemşehrisi Rüstem'in bu kadınla neden evlendiğine anlam veremez. Fadime ve Rukiye zaman zaman iyi, zaman zaman ise birbirlerinden hazetmeyen iki insana dönüşürler. Oyunda olmayan kişilerden biri de Fadime'dir.

ÇAKAL RÜSTEM: Çamur İhsan'ın ortağıdır. Karadenizlidir. Çamur İhsan'dan gerekli değeri görmeyen Rüstem, mahallenin rant getiren işlerine girer. Bu uğurda Sipsi ile ortaklık yapar. Çamur İhsan ve Manyak Cafer'in mahalleden temizlenmesiyle Teke Kazım'ın karşısında bir güç olarak durur. Asıl dolapları döndüren Sipsi'dir. Bu düzen Ali hapisten çıkana kadar uzun bir süre devam eder. Ali'nin Sineklidağ'a dönüşü tüm dengeleri alt üst eder.

RUKİYE: Gazianteplidir. Tıpkı Fadime gibi Rukiye'de baskın bir karaktere sahiptir. Çakal Rüstem'e boyun eğdirebilecek tek kişidir. Rukiye'nin en büyük derdi Fadime'dir. Bu iki kadın sürekli bir çekişme içerisindedir. Rukiye de oyunda yer almayan kişilerdendir.

MELAHAT: Fehime'nin annesidir. Kocasının Almanya'da işçi olarak kalıp geri dönmemesi üzerine, kızıyla bir başına kala kalmıştır. Bir şekilde hayatta kalma mücadelesinde olan bu kadınlar Sineklidağ'da geçim derdindedir. Melahat, kızı Fehime'nin Nuri'ye âşık olmasından dolayı hem endişeli hem de üzgündür. Hayalci bir kişiliğe sahip olan Melahat, kararsızlığı ve sürekli giden aklıyla olan biteni çok da anlamlandıramaz. Mahalleli kadınların neşe kaynağıdır. Oyunda olmayan kişilerdendir.

RAZİYE: İzmarit Nuri'nin annesi, Hasibe'nin ise kızlık arkadaşıdır. Daha iyi bir yaşam hayaliyle Sineklidağ'a göç etmişlerdir. Ali ve Hasibe kanından canından bir parça gibidir. Kocasını ölmüştür. Tüm bu olumsuzlukların üzerine hayatta tutunduğu ise oğlu Nuri'dir. Oğlunun Fehime'den hoşlanıyor oluşu Raziye'nin canını sıkmaktadır. Nuri'nin gözünün pek evlilikte olmaması onun işine gelmektedir. Oyunda Raziye vardır. Ama karakter olarak bu yapıda işlenmemiştir.

AYFER: Mahallenin alımlı kızı olan Ayfer, Sineklidağ'a daha zengin muhitten taşınan, İstanbullulardandır. Annesi ile birlikte yaşamaktadır. Her ne kadar alımlı görünse de saf ve iyi bir kalpli biridir. Oyunda olmayan kişilerdendir.

NEZAHAT: Kızıyla birlikte bir kriz sonucu yolları Sineklidağ'a düşmüş ellili yaşlarında, çenesi düşük bir kadındır. Genel olarak Ayfer'i kontrol ederek günlerini doldurur. Hasibe ve Raziye'yle arası iyidir. Oyunda olmayan kişilerdendir.

HULUSİ: Çalışkanlığı ve dürüstlüğüyle tanınan, İstanbul ticaret ve cemiyet hayatının önde gelen kişilerinden biridir. Kızı Suzan onun hayattaki en değerli varlığıdır. Suzan'ın, şirketin işlerini yönetmesi onun için övünç kaynağıdır. Suzan'ın cemiyet hayatındaki deneyimsizlikleri her daim Hulusi

Bey'in huzurunu tehdit etse de onun iyiliği için elinden gelen her şeyi yapmaya hazırdır. Oyunda olmayan kişilerdendir.

İFFET HANIM: İstanbul hanımefendisi olan, asil, aristokrasiye önem veren, cemiyet hayatında önde gelen, kızını da bu değerlerle yetiştiren bir annedir. Kızına, ailelerine yakışacak bir damat bulabilmek en büyük arzularındandır. Oyunda olmayan kişilerdendir.

TETİK NECMİ: Teke Kazım'ın gözü pek adamıdır. Otuzlu yaşlarındadır. Tez canlı, Teke Kazım'ın işlerini yürüten, silaha eğilimi olan biridir. Oyunda olmayan kişilerdendir.

ŞİPŞAK RASİH: Sürekli kafası iyi, ellili yaşlarında mahallenin fotoğrafçısıdır. Elinden fotoğraf çekmek dışında herhangi bir iş gelmez. Kafası dumanlıyken daha iyi fotoğraflar çeker. Fazlaca rüya görür. Gördüğü rüyaları mahalleliye anlatır. Hatta birkaç rüyasının çıktığı da olmuştur. Bu yüzden mahalleli söylemlerine kulak asar. Aynı zamanda iyi bir üçkâğıtçıdır. Oyunda olmayan kişilerdendir.

MACUNCU RIZA: Kumar alışkanlığı yüzünden birçok şeyini kaybetmiş iyi kalpli, yalnız yaşayan biridir. Ali'nin yakın arkadaşıdır. Daima Ali'nin yanında olan Rıza, Ali'ye hiç ummadığı bir zamanda hata yapar. Oyunda olmayan kişilerdendir.

KEMAL: Yirmi beş yaşlarında, Ali'nin asker arkadaşıdır. Okumuş, dürüst, temiz biridir. Oyunda olmayan kişilerdendir.

TİTREK EKREM: Kırklı yaşlarında evli, mahallenin elektrikçisidir. Sürekli yaptığı işlerde çarpılır. Saçları dik dik, konuşmalarıyla mahallenin sevilen simalarındandır. Oyunda olmayan kişilerdendir.

HÜSEYİN: Mahallede dengeleri değiştiren, Sineklidağ'a bir intikamın peşinden gelen Hüseyin sinsi bir karakterdir. Onun gelişi mahalleli arasında bir taraf seçme durumuna yol açacaktır. Oyunda olmayan kişilerdendir.

MANYAK CAFER: Sineklidağ'ın korkulu belası, kabadayısıdır. İşlerini zorlamalarla yürüten Cafer'in hesaplarını Sipsi yönetir. Mahallenin alımlı kızı Ayfer'den hoşlanır. Olan bitenden habersiz Sipsi'nin kurduğu cinayet komplosuna düşerek mahalleyi terk eder. Şam'a kaçar ve orada kaçak bir yaşam sürer. Sonunda tekrar mahalleye geri döner.

5. 6. Oyunda Zaman, Mekân ve Sınıfsal Farklılıklar

Mekânsal tasarım olarak iki bölüm on dört tablo olarak bölümlenmiş oyunun on bir tablosu Sineklidağ'ın meydan, helâların iç avlusu, kahve gibi dış mekânlarında, üç tablosu İhya Onaran'ların orta sınıf kent yaşamını temsil eden evinin büyük ve küçük salonlarında geçmektedir. Sevda Şener oyundaki mekânların toplumsal durumu ve bu ortamların kültür bağlamında yapısını şöyle değerlendirmektedir:

Her mekânın toplumsal ortamı, bu ortamın kültür yapısını belirleyici bir işlevi vardır. Örneğin, oyunun helâların iç avlusunda başlatılması ve bu avlunun bir çeşit bahçe gibi düzenlenmiş olması, bu ortamda pislik ile güzellik sevgisinin, zorbalıkla aşkın yan yana yaşadığına işaret eden bir düzenlemedir (Şener, 2007, s. 138-139).

Oyun iki karşıt çevre olan gecekondu çevresinde ve kent çevresinde geçmektedir. Başka bir deyişle yoksul kesim ve varıl kesimden insanların karşıtlıkları söz konusudur. Buradaki bu sınıfsal farklılık birbirinden çokta kopuk değildir. Kendi içlerinde bir geçişi de barındırmaktadır. Fakat bu noktada eğitim bu karşıtlığın içinde yer almaz. Çünkü *Keşanlı Ali Destanı* oyununda eğitilmiş kişiler yapmacık tutum ve davranışlarıyla olumsuz olarak sergilenirler. (Nevvare, Madam Olga, Ahsen, Profesör, Suhandan Gülperi gibi.)

Gecekondu eğitimsiz, kent eğitilmiş karşıtlığı ile tinsel ve ahlaksal değerlerin varlığı ve yokluğu karşıtlığının bulunmayışı *Keşanlı Ali Destanı*'nın gerçek bildirisini vermektedir: eğitimsizlik ile tinsel ve ahlaksal değerlerin yokluğu

gecekondu çevresinin de kent çevresinin de ortak özelliğidir. Başka bir deyişle yazar gecekondu ve kent çevrelerini yoksulluk/varsıllık karşıtlığı dışında tüm değer yargıları bakımından benzer iki kesim olarak çizmiştir. Bu nitelikler her iki çevrede de bir süreç olarak varlıklarını sürdürmektedir (Anamur, 1989, s. 95-96).

Oyunun birinci bölümünün tamamı gecekondu çevresinde geçer. Varsıllar bu çevreye bir şekilde işleri düştüğü için gelirler. Bu bölümde iki karşıt çevre arasındaki ilişkiler daha çok yüzeysel ve çıkarlar doğrultusunda gelişen ilişkilerdir.

İkinci bölümde ise tersi bir durum söz konusudur. Bu kez gecekondu çevresinden kent çevresine girişler yapılır. Bunlardan en belirginini Zilha'nın bir şekilde Nevvare'nin yerine, Nevvare olarak götürülüşüdür. Burada bir çeşit eski dengeyi korumaya yönelik kent ve gecekondu kesimine giriş çıkışlar mevcuttur. Örneğin; Ali'nin Zilha'yı Onaran'ların evinden evlenmek isteğiyle kaçırmaması fakat bir yanlışlık sonucu Nevvare'yi kaçırmış olması. Bundan ötürü Onaran'ların çevresinin Nevvare'yi geri almak için gecekondu çevresine girişi gibi.

Oyundaki karşıt çevreleri gruplarsak eğer;

Tablo 5 *Keşanlı Ali Destanı* Oyununda Karşıt Çevreler

GECEKONDU ÇEVRESİ	KENT ÇEVRESİ
Ali	İhya Onaran
Zilha	Nevvare
Ali'nin Çevresi	İhya Onaran'ın Çevresi
ERKEKLER	ERKEKLER
1. İzmarit Nuri	1. Davut Daltaban
2. Temel	2. Kazım Kaltaban
3. Derviş Dayı	3. Şakir Şaklaban
4. Beşvakit Niyazi	
KADINLAR	KADINLAR
1. Hafize	1. Dürdane Daltaban
2. Lutfiye	2. Kamile Kaltaban
3. Resmiye	3. Duzişe Düztaban
4. Raziye	4. Şahinde Şaklaban

Zaman konusunda yazar ayrıca bir açıklama yapmamıştır. Oyunun hızlı temposu her şeyin kısa bir sürede başlayıp bittiği izlenimi verir.

5. 7. Keşanlı Ali Destanı Televizyon Dizisinde Karşıt Çevreler

Televizyon dizisi olarak yapılan bu uyarlamada oyundaki simetri bozulmuştur. Senaryo metniyle, oyun metni arasındaki farklar bu yapının değişmesinde etkindir. Haldun Taner karşıt çevrelerdeki kişileri sayı olarak birbirleriyle örtüşecek bir dengede kurgulamışken senaryoda bu süreç yeni karakterler girerek başka bir dönüşüme uğramıştır. Çalışmanın zaman, mekân ve sınıfsal farklılıklar başlığı altında oyunun yapısındaki karakterler incelenmiştir. Televizyon dizisi üzerinden karakterleri karşılaştırma yoluna gidildiğinde ortaya aşağıdaki sonuç çıkmıştır.

GECEKONDU ÇEVRESİ		KENT ÇEVRESİ
Ali	Zilha	İhsan İhya Onaran
İzmarit Nuri	Sipsi Selim	Perihan Onaran
Teke Kazım	Çakal Rüstem	Bülent Onaran
Hasibe	Şerif Abla	Perihan
Fehime	Nezahat	Nevvare
Fadime	Rukiye	Letafet Hanım
Melahat	Raziye	Hulusi Bey
Ayfer	Suna	İffet Hanım
Tetik Necmi	Şipsak Rasih	Suzan
Macuncu Rıza	Kemal	Madam Olga
Titrek Ekrem	Esmâ	Ali Cengiz
Dolmuşcu Faruk	Gülsüm	
Hüsâm Emmi	Yengeç Sabri	
Çamur İhsan	Manyak Cafer	
*Hüseyin		
*Zilli Zarife		

* Televizyon dizisinde de bu çevreleri yine oyundaki gibi gecekondular ve kent çevreliler olarak ayırabiliriz. Oyunun orijinal yapısına göre dizide farklı karakterler eklenerek veyahut var olan karakterlerin isimleri değiştirilerek benzetim yoluna gidilmiştir. Gecekondular çevresinde Zilli Zarife bir müddet bu ortamda yaşamış ama dizinin son bölümünde yeniden Sineklidağ'a geldiğinde sınıfsal bir geçiş yaşamış, daha varlıklı bir konuma geçmiştir.

Sipsi Selim'in yeğeni Hüseyin de Sineklidağ'a sonradan gelen senaryo kurgusunda yaratılmış bir karakterdir. Hüseyin sınıfsal olarak gecekondular çevresi içinde yer almaz. O mahalleye gelip adapte olan bir karakter olarak, olayların gidişatını değiştirir.

5. 8. Oyundaki Epik Göstergeler ve Alınlıklar

Keşanlı Ali Destanı oyununda sahneye projeksiyonla yansıtılan alınlıklar Brecht'in epik tiyatro kuramında sıkça bahsettiği ve oyunlarında uyguladığı bir yöntemdir. Taner bu yöntemi ustalıkla uygulamış ve oyunun epik yapısını güçlendirici bir amaca hizmet etmiştir. Tabloların başlangıcında verilen alınlıkların gösterimi, sahne hakkında önceden seyirciyi hazırlamak ve o sahne hakkında bilgi sahibi olmak içindir. Oyundaki alınlıkların kullanımını incelediğimizde;

Birinci Bölüm

Takdim:

Oyunun açılış kısmında Hidayet'in oyunun şimdisinde olmayan Ali'yi tanıtmak amaçlı söylediği yapısal özelliklerinden sonra, sahneye yansıtılan projeksiyon, daha ilk sahnede oyunun baş kişisi hakkında fikir sahibi olmamızı ve tanımamızı sağlar.

Projeksiyon: *Ali'nin Hapishane Arşivinden Büyütülmüş, Üstü Dosya Numaralı ve Damgalı, Önden ve Profil İki Portresi.*

Ali'nin hapishanede olduğu bilgisi bize direkt projeksiyon yoluyla verilir.

Projeksiyon: *Takdim...*

(Koroyu teşkil edenler birer birer kendilerini takdim ederler.)

Bu durum da epik bir göstergedir. Oyunun en başında tüm oyun kişilerinin kendini tanıtmalarına tanık oluruz.

Tablo: I

Projeksiyon: *Horozu Çok Olan Köyde Sabah Erken Olurmuş. Sineklidağ'da Anarşi Devri: Sefalet, Rezalet, Cinayet.*

Tablo: II

Projeksiyon: *Her Gecenin Bir Sabahı Var. Aftan Faydalanan Keşanlı Ali'nin Mahpus'tan Çıkışı.*

Oyunu izlemeden önce episodik yapı kurulumu, bizi sahnede ne olacağına önceden hazırlar.

Tablo: III

Projeksiyon: *Taraflar İnce Taktiklerle Seçime Giriyorlar. Bakalım Şimdi Suret Ne Gösterecek.*

Tablo: IV

Projeksiyon: *Keşanlı Ali Konduların Efesi. Veyahut İttihattan Kuvvet Doğar.*

Tablo: V

Projeksiyon: *Ali Kötü Bir Açmazda. Bir yanda Aşk, Öte Yanda Vazife.*

Tablo: VI

Projeksiyon: *Kaderin Cilvesine Bakın. Kafdağı'nın Ardındaki Şehzade ile Delibozuk Zilha, Şerif Abla'nın Helâlarında Karşılaşıyorlar.*

Tablo: VII

Projeksiyon: *Sinekli'de Devri Saadet. Ali, Torik İşletip Namlu Gösterip Olmayacakları Olduruyor.*

İkinci Bölüm

Tablo: VIII

Projeksiyon: *Delibozuk Zilha Demişler Buna. Öç Alacak Elbet. Otuz Derste Medeniyet.*

Tablo: IX

Projeksiyon: *Turuva Marebesi Bilem Neden Çıkmış? Eleni Adında Fingirdek Bir Karı Yüzünden. Buyurun Bakalım, Gecekondu Efesi Keşanlı Ali İle İnşaat Kralı İhya Onaran Karşı Karşıya.*

Tablo: X

Projeksiyon: *Ali'ye Nispet Şehirde Düğün Dernek.*

Tablo: XI

Projeksiyon: *Zilha'nın Rüyası Kısa Sürüyor. Nevvare'nin Eve Dönüşü. Saraydan (Yanlı) Kız Kaçırma.*

Tablo: XII

Projeksiyon: *Mutlu Sona Doğru...*

Tablo: XIII

Projeksiyon: *Oyun Dediğin Hissi Olmalı, Ahlaki, İnzibati Olmalı. Sonunda Vatandaşa Bir Ders-i İbret Çıkmalı. Polise Göre Bu İş Burada Bitmeli.*

Tablo: XIV

Projeksiyon: *Mutlu Sonu Engelleyen Devedikeni Manyak Cafer Sahnede. Veyahut Yalan İken Doğru Olan Efsane.*

Görüldüğü gibi sahneye yansıtılan alınlıklarda verilen bilgiler dramatik tiyatronun seyrini sekteye uğratmaktadır. Dramatik tiyatrodaki olaylar sürpriz bir şekilde gelişir. Ya da tırmanarak bir sonuca ulaşır. Seyirci olay örgüsünü önceden bilmez ancak tahmin edebilir. Epik tiyatronun amaçlarından en önemlileri de zaten bu süreci sekteye uğratmak ve uzaktan bakmayı sağlatmaya çalışmak, kapılıp gitmeyi önlemek, oyun kişisiyle seyirci arasında özdeşlik kurulmasını engellemektir.

Burada Taner'in farkı ise daha çok üslupsal olarak ortaya çıkmaktadır. Kullandığı dil bir yandan ironik diğer yandan da yerelliği kullanması bakımından onu farklılaştırmaktadır. Örneğin ikinci bölüm dokuzuncu tablodaki projeksiyon: *Turuva Marebesi Bilem Neden Çıkmış? Eleni Adında Fingirdek Bir Karı Yüzünden. Buyurun Bakalım, Gecekondu Efesi Keşanlı Ali İle İnşaat Kralı İhya Onaran Karşı Karşıya.*

Ayrıca Taner'in kullandığı alınlıklarda olayların ucu açık bırakılır. (Tablo XII) Projeksiyon: *Mutlu Sona Doğru...* (Tablo III) *Taraflar İnce Taktiklerle Seçime Giriyorlar. Bakalım Şimdi Suret Ne Gösterecek.* Oysa Brecht'te bu durum daha net verilir. Örneğin; *Cesaret ve Ana Çocukları* oyununda kullanılan alınlıklara bakacak olursak “(3) *Aradan Üç Yıl Geçmiş, Cesaret Ana Fin Alayının Birlikleriyle Tutsak Düşmüştür. Kızı ve Arabası Kurtulur. Namuslu Oğlu Ölür.* (Brecht, 1999: 23)”. “(5) *İki Yıl Geçmiştir. Savaş Gittikçe Yayılır. Cesaret Ana'nın Küçük Arabası Durup Dinlenmeden Polonya, Mahren, Bavyera, İtalya'yı dolaşır. Gene Bavyera'ya Döner. 1631 Tilly'nin Magdeburg Zaferi Cesaret Ana'ya Dört Subay Gömleğine Mal Olur*” (Brecht, 1999, s. 43).

Epik tiyatronun temel unsurlarından biri olan oyuncunun kendini bilmesi durumu *Keşanlı Ali Destanı*'nda da oyun - oyun kişisi ikililiği içinde gösterilmektedir. Tabloların başında verilen projeksiyonla seyircinin önceden duruma alıştırılması, oyunun daha en başında Hidayet'in sahneye girip gelecek zamanda gerçekleşecek olan olayların ve yazılmamış olan destanı sahnenin en başında okuması yani “yazılmış olan destanı biz size şimdi oynayarak göstereceğiz” durumu epik tiyatronun en önemli özelliklerindedir. Şerif Abla'nın seyirciye yönelerek oyun içinde oyunun sonuna ilişkin konuşması, onun oyunun sonunu bildiğini belirtmesi gibi durumlar seyircinin olaylarla özdeşlik kurmasını kesintiye uğratarak daha objektif düşünebilmesini sağlatabilmek için kullanılmaktadır.

Şerif: (*Seyircilere*) Durun patlamayın. Bunu ikinci perdenin başında anlayacaksınız... (T. VI) (Taner, 2016, s. 57)

Verilen bu örnek epik tiyatro ve dramatik tiyatro ayrımını güzel özetlemektedir. Oyuncu dramatik tiyatrodaki oyunun sonuna ilişkin bilgileri bilmez. Onu, o sürece olayların gidişatı hazırlar. Yani oyunun finali herkes için sürprizdir. Epik tiyatrodaki bu sürprizli yapıya izin verilmez. Oyuncu da, seyirci de bu sona önceden hazırlanır.

5. 9. Oyundaki Geleneksel Öğeler

Oyunun Takdim kısmından başlayarak sona doğru ilerleyen yapısı içerisinde, Türk halk tiyatrosu öğelerinin ağırlıklı bir biçimde kendini hissettirdiğini görürüz. Taner'in oyun kişilerinden Şerif Abla'yı ele alış biçimi diğer oyun kişilerine göre biraz daha farklılık gösterir. Şerif Abla oyunun takdim kısmında ön sahneye gelip oyunu sunarken geleneksel Türk halk tiyatromuzdaki meddahın sözüne giriş yapması veya Pişekâr'ın ortaoyununu başlatması gibi bizde bir izlenim yaratır:

Şerif: (*Paravanın arkasından çıkıp ön sahneye gelir. Seyircilere*)

Hoş dostum diye başlayayım söze

Hoş olsun beyler kıssamız size

Şu suret Keşanlı Ali'yi gösterir

Destanı var işte her yerde söylenir

Gel gör bakalım neymiş bu destan

On beş fasılda edelim beyan. (Takdim) (Taner, 2016, s. 16).

Her ne kadar oyun tabloları bölünmüş olarak yazılmış olsa bile yukarıda Şerif Abla'nın “*On beş fasılda edelim beyan*” sözündeki oyunun “fasıllara” bölünme fikri yine ortaoyununa yapılan bir gönderme olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyunun sonunda “*Kıssadan Hisse*”yle oyunun kapanışını geleneksel biçime uygun olarak yine Şerif Abla yapar.

Şerif: ((...)) *Şerif Abla sahne önüne ilerler. Kıssadan hisseyi söyler.*)

Sayın baylar bayanlar

Bizi seven ihvanlar

Burada biter kıssamız

Gördünüz işittiniz

Böyle işte çoğu destan

Destan için afyonu

Kaldırdı mı altından

Ali Cengiz oyunu

Biz yutarız cahiliz

Yumruk kadar kafamız

Ama sizler okumuş

Gözlük bilem takınmış

Aydın kişilersiniz

Siz bunu yemezsiniz

Kaldırın örtüleri

Üfürün şu tülleri

Arayın bulursunuz

Kazıyın görürsünüz

Yanlış mı öyle değil mi

Neden sus pus oldunuz

Bizim kadar kolayca

Kanar mısın ehali

Yoksa sen de bizcilen

(T. XIV) (Taner, 2016, s. 104-105).

Saf mısın ey ahali

Tablo XIII' de yalancı final sahnesindeki Derviş'te oyunu kapatırken yine geleneksel öğelere başvurur:

Derviş: (*Yandan gelerek seyircilere*) Onlar ermiş muradına biz çıkalım kerevetine... (...) İsim isme, kisip kisbe, semt semte benzer. Yalan gerçek vakit geçer. Sakiya sohbet kalmazmış baki. Her ne kadar sürçü lisan ettikse affola... (Taner, 2016, s. 100).

Geleneksel Türk halk tiyatrosunun göstermecî anlatım özellikleri epik tiyatronun anlatımcı yapısıyla özdeşleşmektedir. Dolayısıyla Taner'in kurduğu bu yapı çok hızlı bir şekilde benimsenmiş ve yadırganmamıştır.

Şerif Abla'nın oyundaki işleviyle ilgili ve yazarın ona yüklediği anlamlara ilişkin tespitlerini Hasan Anamur şu şekilde belirtir:

Şerif Abla, toplumsal saygınlığı nedeniyle kişileri ve eylemleri kolayca yönlendirebileceği halde yalnızca izler ve:

- 1- Seyircilere ve oyunculara, yeri gelince, gerekli açıklamalar yapar:
 - "Ayşe ninenin damadı" (T. I)
 - "Biraz rahatsızlandı da" (T. II)
- 2- Seyircinin düşüncesini/ ya da düşünmesi gerekeni yüksek sesle söyler:
 - "Ben de bunlar niye mıhlandı diyordum." (T. I)
 - "Dayısını öldürmüşsün. Bir de boynuna mı sarılacaktı!" (T. II)
- 3- Kişilerin davranış nedenlerini ve sonuçları yorumlar:
 - "Gayri zemberek kuruldu. Söz kar etmez bunlara..." (T.III)
 - "(Seyircilere) Halk harekete geldi. Durduramazsın artık." (T. III)
- 4- Felsefe yapar; kişiler üstü bir gözlemci olarak yazarın yaşam ve toplum konusundaki düşüncelerini dile getirir:
 - "Burda Herkes Bir Olur Şarkısı" (T. I)
- 5- Oyunun yorumunu yapar:
 - "Herkes Hesap Peşinde Şarkısı" (T. VII)
- 6- Ve yazarın, seyircinin düşüncesinde belirmesini istediği soruları dile getirir:
 - "Kıssadan Hisse" (T. XIV) (1989, s. 104-105).

Taner'in yarattığı oyun kişileri içleri boş, sıradan kişiler değildir. Oyunun yapısı kurulurken Taner geleneksel öğelerden ve Türk tiyatrosu motiflerinden beslenerek, halkın içinden sıyrılmış, parlak tiplerin içlerini doldurarak ve kişilere belli vasıflar yükleyerek onları öncü bir duruma getirmeyi başarmıştır.

SONUÇ

Bir öyküyü anlatmak için gerek duyulan anlatısal öğelerin seçilmesi ve bunların bir anlatma düzenine sokulması derdini edinen dramaturji meselesi *Keşanlı Ali Destanı* oyunu ve televizyon dizisi incelendiğinde “oyun sahne şartları” ile “televizyon şartlarının” çok daha farklı olduğu tespitini ortaya koymuştur.

Sonuçta uyarlama bir yapımın şartları ele alındığından, ne olursa olsun bir taklidin sonuçlarından biriyle karşı karşıyayız.

Dramaturji meselesi oluşturulan tüm çemberlerin ne derece kapatıldığı ya da açılan çemberlerin ne derece içerisinde doldurulduğuyla oldukça ilişkilidir. Dolayısıyla dizide, Sipsi'nin hapisaneye girdiği sürece kadarki bölümlerde gelişen olaylar Sipsi'nin yaptıklarıyla, onun Ali ve Zilha ikilisiyle uğraşmalarından yaratmış olduğu çatışmayla ilerletilmiştir. Yani öykünün odak noktasına bir karakter yerleştirilmiştir. Oyunda sinsisi, taraflar arası laf taşıyıcı Sipsi, dizide Ali'nin belalısı olarak Ali'nin karşısında yer alarak olayların etrafında geliştirilen temalara işlevsellik yüklenmiştir. Tek Sipsi değil Ali'nin çevresindeki birçok kişi onun karşısında durarak, senaryonun gelişiminde, çatışmaların seyri, taraflar arası kaosun yarattığı ortam, senaryonun beslendiği damar halini almıştır.

Ali'nin insancıl yanı, değişen yapısından kaynaklanan sert ve kabalıklarına rağmen fazlaca işlenmiştir. Dolayısıyla Ali, özdeşlik kurulacak bir karakter halini almıştır. Dilsel olarak her ne kadar oyuncu, Trakyalı ağızla konuşsa bile ki oyun yazımında bu ağız özelliği verilmemiştir. Yine de bu durum, oyuncuda çığ kalmıştır. Bu yapının nedeni ise Taner'in Keşanlı Ali'yi oluştururken Kürt Cemali adında, Altındağ'ın kabadayısının ölümünden etkilenmiş olmasında yatmaktadır.

Dönem şartları düşünüldüğünde oyunun isminin sorun yaşatacağı düşüncesiyle yazar oyuna Keşanlı Ali adını vermiştir. Fakat karakter oluşum bakımından bir Trakyalı gibi değil daha doğulu, bir şekilde yazılmıştır. Dolayısıyla, Ali karakteri bu ikililik arasında sıkışmış kalmıştır. Bu durumu yazar

oyunda Ali’yi tanıtırken de “*morgol gömlek giyerdi, kaşta bıçak yarası, yüzde Halep çibani*” gibi öğelerle vurgulamıştır.

Televizyon dizisi, senaryonun farklı karakterleri içine alarak genişletilmesiyle bir odak kayması yaşamıştır. Bazı sahneler Zilha’nın hayat hikâyesiyle ve Zilha’nın gelişimi açısından asıl konuya odaklanmayı kaydırmış olsa da açılan her hikâyenin çemberinin kapatılması derdi, konulara fazladan işlevsellik yüklemiş neyse ki yönetmenin diziyi uzun soluklu çekmek istememesiyle daha fazla budaklanmadan çözüme gidilmiştir. Bu durum eserin yapısını bozmamak adına iyi bir tercihtir.

Senaryo öyküyü anlatmak bakımından yan temalardan beslenerek oyunu bir çerçeve olarak ele almış ve ortaya özgün bir yapımla çıkmıştır. Oyunun içindeki olaylara farklı durumlar eklenerek filmsele öykünün devamlılığına gidilmiştir.

Televizyon dizisinde kullanılan şarkıların büyük kısmı oyuncu Nejat İşler’e söylettirilmiştir. Fakat buradaki ikililik bir uyumsuzluk yaratmıştır. Oyunda mahalle muhtarı, kahraman Ali, dizi müziklerinde batılı bir ses sanatçısı gibi oldukça dramatik parçaları seslendirir. Dizi belli bir dönemi yansıması bakımından göz önüne alındığında her ne kadar tiyatral müzikler kullanılmışsa da dizinin baş karakterinin tüm şivelerinden uzaklaşıp bu müzikleri seslendirmesi oluşturulan durumda yadırgatıcı bir etkiye yol açmıştır.

Yönetmen ve senaryo ekibi diziyi üç farklı final düşünerek, oyun yapısındaki Ali’nin gerçek bir destana dönüşme sürecini, dizide daha umutlu bir noktadan bakarak gelecek kuşakların temsilcileri olan çocuklara bir masal gibi, destan anlatımı üzerinden bağlantı kurdurarak vermişlerdir. Öykünün sonunda çatışmanın nihayete ermesiyle “kapalı dramaturji” devreye girer. Yani çatışma mutlu veya mutsuz bir sonla ortadan kalkmış olur.

Tezin sorunlar kısmında, tiyatro metninin diziyeye uyarlanma sürecindeki problemler ve oyun metninden diziyeye uyarlanan bir yapımla ilerletilme sorularına cevap olarak çalışmada şunlar tespit edilmiştir: Oyun metninin yapısından yararlanılarak oluşturulan senaryo metninin, televizyon pratiği olan dizilerin Türkiye’de uzun süren dakikalarının içini doldurmak için fazlaca olaylarla işlenmesi bir dezavantaj oluşturmaktadır. Kaldı ki ele alınan çalışma bilinçli bir seçimle yirmi bölümden fazla çekilmemiştir. Keza daha fazlası çekilmiş olsa

kanavasını belli ama içeri sürekli olaylarla doldurularak ilerletilen sık bir yapıya dönüşmekten ileri gitmeyebilir. Televizyon yapımı olarak dizinin bölümsel yapısından kaynaklı işleyişinde; her bölümde başka bir olay oyundan alınarak buna senaristlerin yazdığı yan olaylar ve çatışmalar da katılarak televizyon dizisi ilerletilmiştir.

Hem yaratım sürecindeki kişilerde, hem de alımlayan da farklı kazanımlar göstererek, hayattaki karşılığını daima hayatın gerçekliğiyle örtüştüren, sebep sonuçlarla bağ kurduğumuz dramaturjik yapı, kendi içinde belli bir disiplini olan fakat kesinlikle kati olmayan, daima sınırları esnek, tüm çalışmalara uygunluk gösterecek kadar geniş bir oluşuma sahiptir. Dolayısıyla ele alınan çalışma yapısal bir sınır çizmek yerine, bu sınırların nasıl çizildiği, bu yapı kurulurken nelere dikkat edilip, nelerin gözden kaçtığını, hayatın kendi gerçekleriyle bağ kurularak vermeye çalışmıştır.

Televizyon anlatım dili yapısı itibariyle dramatiktir. Bu dramatik anlatımı en yoğun şekilde kullanan ise televizyon dizileridir. Bugün Türk televizyonlarındaki dizilerin başarıları dünyada da ses getirmeye başlamıştır. Birçok ülke Türk dizilerini satın almaktadır. Hatta bu dizilerde, gösterilen yerlere talepler artarak turizmin gelişmesine bile katkı sağlamaya başlamıştır.

Türk izleyicisinin eğilimleri de daha çok tarihi karakterler ve romanların uyarlaması olarak çekilmesi ve bunlara artan talepler doğrultusunda olunca, senaristler de sıfırdan bir metin yazmak yerine daha güvenli bir noktadan yol alarak bu olayların içeriğini doldurmayı tercih ederek yapımların başarısız olma riskinin ortadan kalkmasına yardımcı olmaktadır.

Gelişen teknolojiyle birlikte anlatım olanaklarının çeşitlenmiş olması, metinsel, yazınsal anlamda da çalışmaların sayısını arttırmıştır. Tüm bu gelişmelerin ekseninde dramaturjik yorumun, dramaturji çalışmalarının da giderek önemi anlaşılmıştır. Ele alınan televizyon dizisi bir tiyatro oyununun kendi gerçekliği üzerinden televizyon yapımı haline getirilmesinde dolaylı olarak kayıplara uğramış, değişmiş, dönüşmüştür. Bu dönüşüm elbette konunun dönüşümü şeklinde değil olayların gidişatıyla ilişkilendirilerek gerçekleştirilmiştir. Yapılan çalışma ne ilk ne de sonudur. Fakat tüm bu sürecin doğru okunması, uyarlamada dikkat edilmesi gereken unsurlar, dramaturjik

özümlemeyle birlikte kurgusal gerçeklikle, hayat gerçekliğinin örtüşmesi ya da örtüşmemesi gibi sorunlar her daim yönetmene bir dış göz olarak yardımda bulunacaktır. Dramaturji bir yapıta dışarıdan bakmayı, onu hayatın gerçekleri ve dönemin koşullarıyla okumayı ön görerek, doğru bir yaklaşımın yolunu açması bakımından bir rehber görevindedir.



EKLER

EK-1 Dizi Künyesi

Yazan: Haldun Taner

Müzik: Yalçın Tura

Yapım Şirketi: D Yapım

Genel Koordinatör: Özge Şen

Dramalar Direktörü: E. Ayşe Durmaz

Yönetmen: Çağan Irmak

Senaryo: Özen Yula - Özlem Havuzlu

Uygulayıcı Yapımcı: Emel Sakarya Aksoy

Özgün Müzik: Aria (Bora Eboğlu, Cengiz Onural, Cenk Erdoğan, Ceyda Piralı)

Görüntü yönetmeni ve 2. Yönetmen: Selahattin Sancaklı

Sanat Yönetmeni: Murat Güney

Danışman: Gökhan Akçura

Plato Dekor Uygulama: Hakan Yarkın

Kostüm Tasarım: Nesrin Ayaz

İlk Bölüm Yayın Tarihi: 10 Aralık 2011

Oyuncular:

Nejat İşler (Keşanlı Ali), Belçim Bilgin (Zilha), Hale Akınlı (Hasibe), Mihriban Er (Şerif Abla), Şamil Kafkas (İzmarit Nuri), Tuğrul Tülek (Sipsi Selim), Alğı Eke (Fehime), Selin İşcan (Suzan), Ayberk Pekcan (Teke Kazım), Burcu Salihoğlu (Fadime), Beyti Engin (Çakal Rüstem), S. Devrim Yakut (Rukiye), Hülya Gülşen Irmak (Melahat), Semah Tuğsel (Raziye), Ezgi Tombul (Ayfer), Meltem Savcı (Nezahat), Nuri Gökaşan (Hulusi Bey), Hülya Böceklioğlu (İffet Hanım), Ali Rıza Kubilay (Tetik Necmi), Yıldırım Gücük (Şişsak Rasih), Murat Kılıç (Macuncu Rıza), Barış Aydın (Kemal), Kosta Kortidis (Titrek Ekrem), Şirin Kılavuz (Esmâ), Ezgi Aldemir (Suna), Hakan Güner (Dolmuşçu Faruk), Celil

Nalçakan (Hüseyin), Sevil Akı (Gülsüm), İştar Gökseven (İhsan İhya Onaran), Simay Küçük Tuna (Perihan Onaran), Ogün Kaptanoğlu (Bülent Onaran), Ani İpekkaya (Madam Olga), Oktay Tosun (Hüsam Emmi), İbrahim Olam (Yengeç Sabri), İpek Çeken (Zili Zarife), Yavuz Sepetçi (Çamur İhsan) ve Turgut Tunçalp (Manyak Cafer) (Kanal D, 2017).



EK-2 Kürt Cemali Olayı

Gazeteci Mehmed Kemal (Kurşunlu), Mayıs 1982’de Cumhuriyet’te yayımlanan ”*Türkiye'nin Kalbi Ankara*” konulu yazı dizisinin bir bölümünde oyunun Kürt bağlantısını şöyle anlatır:

Kürt Cemali, Altındağ ve Atıfbey’de çok sevildiğinden tutuluyor, ağıtlar yakılıyor. O günlerin akşam gazeteleri Cemali’nin öldürülüşünü ballandıra ballandıra yazıyorlar. Öyle ki Haldun Taner’in dikkatini çekiyor. Bir gün Haldun Taner bana çıkageldi. “Şu Kürt Cemali nerelerde geçti, aslı ne öğrenmek istiyorum” dedi. Haldun’u, Altındağ ve Atıfbey’in çocuğu Avukat Şefik Günder ve Atıfbey’li Tahsin Yaman’la tanıştırdık. Öğrendi, inceledi, bu olaydan *Keşanlı Ali Destanı* doğdu. (Kabadayı Cemali Çoşan (Kürt Cemali) Kimdir?, 2016, parag. 25-26).

Keşanlı Ali Destanı eserini okuyanlar aslında eserin tam da Kürt Cemali’yi anlattığını görecektir. Zira eserde anlatılanlar ile değiştirilen şehir isimleri çok tutarsızdır.

“Keşanlı Ali, bir Keşanlı göçmen gibi konuşmaz, konuşturulmaz. Keşanlı Ali metropole gelen bir Kürt kabadayısı ağzı ve şivesiyle konuşur. Dekor mahalle Ankara’nın bir gecekondu semtinde geçer. Örf, adet, anane, yaşam Trakya’ya benzemez. Raconu ayrıdır. Tarih, tabaka, tütün, sigara sarma Keşanlı Ali’ler gibi değil, Kürt hapisanecileri gibidir.” (Kabadayı Cemali Çoşan (Kürt Cemali) Kimdir?, 2016, 31).

KAYNAKÇA

- Akıncı, U. (1998). Türk Oyun Yazarlığı Tarihinde “Eğilimler” Dönemi (1946-1960). Selda Öndül (Haz.) - Süreyya Karacabey (Haz.). *40. Yıla Armağan: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü 1958-1998 içinde* (s. 37-48). Ankara: Armoni Matbaası.
- Anamur, H. (1989). “Keşanlı Ali Destanı Üzerine Bir İnceleme”. *Tiyatro Anadolu Üç Aylık Tiyatro Dergisi*. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları, Eskişehir, Güz 1989, 92-107.
- Arıcı, O. (2006). “Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine”. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 87-104.
- Aristoteles. (2009). *Poetika* (18. Baskı). İsmail Tunalı (Çev.). İstanbul: Remzi. (İlk baskı 1963).
- Aslanyürek, S. (2014). *Senaryo Kuramı* (4. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı. (İlk baskı 1998).
- Barnwell, J. (2011). *Film Yapımının Temelleri*. Gülengül Altıntaş (Çev.). İstanbul: Literatür.
- Barut, Ö. (2007). *Türk Sineması'nda Anlatım Tarzlarına Göre Edebiyat Uyarlamaları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi SBE, Ankara.
- Benjamin, W. (2011). *Brecht'i Anlamak* (4. Baskı). Haluk Barışcan, Güven Işısağ (Çev.). İstanbul: Metis. (İlk baskı 1984).
- Brecht, B. (1990). *Sanat Üzerine Yazılar*. Kamuran Şipal (Çev.). İstanbul: Cem.
- Brecht, B. (1999). *Bütün Oyunları Cilt 8*. Ayşe Selen, Ahmet Cemal, Özdemir Nutku (Çev.). İstanbul: Mitos Boyut.
- Brecht, B. (2005). *Tiyatro İçin Küçük Organon* (2. Baskı). Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut. (İlk baskı 1993).
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*. Kamuran Şipal (Çev.). İstanbul: Agora.

- Cansız, A. B. (2011). *Edebiyat Eserlerinden Romanın Sinema ve Televizyona Uyarlanması ve Değişen Anlatım Dili*. Uzmanlık Tezi, Radyo ve Televizyon Üst Kurulu, Ankara.
- Cem, İ. (2010). *TRT’de 500 Gün: ...Bir Dönem Türkiye’sinin Hikâyesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Chemers, M. M., (2010). *Ghost Lights An Introductory Handbook for Dramaturgy*. America: Southern Illinois University Press Carbondale and Edwardsville.
- Çakır, G. (2015). *Profesyonel Dizi Yazarlığı – Senaryo Kuramı, Pratik ve Deneyimler*. İstanbul: Agora.
- Çamurdan, E. (1996). *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*. İstanbul: Mitos-Boyut.
- Çamurdan, E. (2006). *Haldun Taner Seyir Defteri*. Ankara: Bilgi.
- Çelenk, Z. (2010). “Aşkı Memnu’dan Aşkı Memnu’ya Yerli Dizi Serüvenimiz”. *Birikim Dergisi*, İstanbul, Sayı: 256-257 Ağustos-Eylül, 18-27.
- Çelik, Y. (1999). *Epik Tiyatro Yazarı Olarak John Arden*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Atatürk Üniversitesi SBE, Erzurum.
- Deloitte Türkiye. (2014). “Dünyanın En Renkli Ekranı: Türkiye’de Dizi Sektörü.” <https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/tr/Documents/technology-media-telecommunications/tr-media-tv-report.pdf>, (24 Haziran 2016)
- Desmond, J. M. and Hawkes, P. (2005). *Adaptation; Studying Film and Literature*. New York: McGraw-Hill.
- Diktaş, C. (2013). *Haldun Taner’in Keşanlı Ali Destanı Oyununun Edebi Tahlilinin Yapılması ve Zilha Karakterinin Stanislavski Sistemi Üzerinden İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bahçeşehir Üniversitesi SBE, İstanbul.
- Doğan, A. (2009). “Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi”. *Electronic Turkish Studies*, 4, 409-422.
- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*. İstanbul: Kabcacı.
- Erus, Z., Ç., (2005). *Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış*. İstanbul: Es.

- Esslin, M. (1991). *TV Beyaz Camın Arkası*. Murat Çiftkaya (Çev.). İstanbul: Pınar.
- Foss, B. (2012). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji* (2. Baskı). Mustafa K. Gerçeker (Çev.). İstanbul: Hayalperest. (İlk baskı 2009).
- Firidinoğlu, N. (2010). Keşanlı Ali Destanı. Kerem Karaboğa (Yay. Haz.). *90 Yaşında Haldun Taner'i Anarken... Uluslararası "Haldun Taner'de Yerellik ve Evrensellik" Sempozyumu* içinde (s. 49-55). Ankara: Bilgi.
- Gazetecilik Radyo TV Tarihi. (2008). Milli Eğitim Bakanlığı, MEGEP (Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi). Ankara.
- Gürel, Z. (1991). Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Üzerine. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Ankara, Sayı: 6, 307-323.
- Güz, N., Küçükerdoğan, R., Sarı, N., Küçükerdoğan, B., Zeybek, I., (2002). *Etkili İletişim Terimleri*. İstanbul: İnkılap.
- İlal, E. (2007). *İletişim, Yiğinsal İletim Araçları ve Toplum*. İstanbul: Der.
- İpşiroğlu, Z. (1992). *Tiyatroda Yeni Arayışlar*. İstanbul: Düzlem.
- İpşiroğlu, Z. (1998). *2000'li Yıllara Doğru Tiyatro*. İstanbul: Mitos-Boyut.
- İpşiroğlu, Z. (2000). *Tiyatroda Devrim* (3. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut.
- İpşiroğlu, Z. (2009). *Yüzyıl Sonra Brecht*. İstanbul: Yirmidört.
- İpşiroğlu, Z. (2013). *Dramaturgi Tiyatroda Düşünsellik*. İstanbul: İkaros.
- Jameson, F. (2013). *Brecht ve Yöntem*. Gül Çağalı Güven (Çev.). İstanbul: Habitus.
- Kabadayı Cemali Çoşan (Kürt Cemali) Kimdir? (2016).
<https://www.xn--krtler-3ya.com/kabadayi-cemali-cosan-kurt-cemali-kimdir.html>
- Kale, F. (2015). *TRT Edebiyat Uyarlamaları*. Ankara: Başak Matbaacılık.
- Kalkan, M.,N., (2017). Bir Genel Müdür Portresi: İsmail Cem (1).
<https://metinnurettinkalkan.com/2017/01/24/bir-genel-mudur-portresi-ismail-cem-1/>

Kanal D (2017). Keşanlı Ali Destanı, Özetler.

<https://www.kanald.com.tr/kesanlialidestani/ozetler/kesanli-ali-destani/2728.aspx> (26.10.2017).

Karacabey, S. (2009). *Brecht'ten Sonra*. Ankara: De Ki.

Karasar, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (24. Basım). Ankara: Nobel.

Kayaoğlu, E. (2016). *Edebiyat ve Film (Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş)*. İstanbul: Hiperlink.

Kelsey, G. (1995). *Televizyon Yazarlığı*. Bahar Öcal Düzgören (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Kesting, M. (1985). *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*. Yılmaz Onay (Çev.). İstanbul: Adam.

Kejanlıoğlu, B., D., (2004). *Türkiye'de Medyanın Dönüşümü*. İmge: Ankara.

Luckhurst, M. (2006). *Dramaturgy: A Revolution In Theatre*. UK: Cambridge University Press.

Miyasoğlu, M. (1988). *Haldun Taner*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Mutlu, E. (1991). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Gündoğan.

Nutku, H. (2006). *Dramaturgi* (2. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut. (İlk baskı 2001).

Nutku, Ö. (1976). *Yaşayan Tiyatro (Tiyatro Yazıları)*. İstanbul: Çağdaş.

Nutku, Ö. (1985). *Uzatmalı Gerçekler*. İstanbul: Remzi.

Nutku, Ö. (2007). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. İstanbul: Özgür.

Ofluoğlu, M. (1995). *Dünya Bir Sahnedir*. İstanbul: Mitos-Boyut.

Oktay, A. (1987). *Kültür ve İdeoloji*. İstanbul: Gür.

Okur, A. (2013). "Edebi Eserlerden Uyarlanan Dizilerin Okumaya Etkisi". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (Journal of International Social Research)*. 6 (28), 228-247.

Onaran, A., Ş., (1990). *Lütfi Ö. Akad.* İstanbul: Afa.

Onay, Y. (1985). *Brecht'le Yaşamak Çalışma Günlüğü*. Yılmaz Onay (Der. Çev.). Ankara: Kalem.

- Öneren, M. (2013). “İmaj Yönetiminin TV Dizi Seyircileri Üzerindeki Etkisi”. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 15 (24), 75-85.
- Özcan, G. (1998). “Sinema Dramaturjisi: “Asiye Nasıl Kurtulur?” Filmlerinin Dramaturjik Çözümlemesi.” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Anadolu Üniversitesi SBE, Eskişehir.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* (Cilt 1-2). Ankara: Kitle.
- Özsoysal, F. (n.d.) (2002). *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*. Altkitap. Erişim: <http://www.altkitap.net/tyatro-metinlerinde-alımlama-ve-metin-stratejileri/>
- Öztaş, Z. (1985). (Soruşturmayı yapan: Handan Ataklı). Soru: TV-Yeşilçam işbirliğinin dünkü ve bugünkü durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu işbirliğinin olumlu-olumsuz yanları sizce nelerdir? Cevaplayanlar: Naci Çelik, Ziya Öztaş, Emin Gerçekler, Ünal Küpeli, Okan Uysaler, Halit Refiğ, Feyzi Tuna. *Gelişim Sinema, Aylık Sinema-Video Dergisi* 5, Şubat, 20.
- Parkan, M. (2015). *Brecht Estetiği ve Sinema* (4. Baskı). İstanbul: Yazılama. (İlk baskı 1982).
- Pavis, P. (1999). *Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro*. Sibel Kamber (Çev.). Ankara: Dost.
- Pekman, Y. (2005). “Haldun Taner Tiyatrosunda “Yabancılaştırma”. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, İstanbul, Sayı: 7, 9-28.
- Pekman, Y. (2010). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* (2. Baskı). İstanbul: Mitos Boyut. (İlk baskı 2002).
- Richardson, M. (2011). “Our Stories Have Never Been Told: Preliminary Thoughts on Black Lesbian Cultural Production as Historiography in The Watermelon Woman”. *Black Camera*, 2 (2), Special Issue: Beyond Normative: Sexuality and Eroticism in Black Film, Cinema, and Video, 100-113.

- Sayın, A. (2005). *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE, İstanbul.
- Sekmeç, A. C. (2012). *Türk Televizyon Dizileri 1974-2011*. Antalya: AKSAV.
- Serim, Ö. (2007). *Türk Televizyon Tarihi 1952-2006*. İstanbul: Epsilon.
- Sevim, S. (2016). "Türkiye'de Yerli Televizyon Dizileri: Film Enflasyonundan Dizi Enflasyonuna". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Elazığ, Yıl: 4, Sayı: 31, 288-301.
- Sezgin, B. (2013). *Yeni Argo Sözlüğü*. İstanbul: Cinius.
- Shakespeare, W. (2017). *Hamlet*. Sabahattin Eyüboğlu (Çev.). (XVI. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Sözen, M. (2017). "Filmsel Sesin Dramaturgisi: Kavramlar, Örnekler, Analizler". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Elazığ, Yıl:5, Sayı: 39, 44-72.
- Şahin, H. (1985). "Televizyon-Sinema İlişkileri: Tehlikeler ve Umutlar". *Gelişim Sinema, Aylık Sinema-Video Dergisi* 5, Şubat, 5-9.
- Şener, S. (1971). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Şener, S. (2003). *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Alkım.
- Şener, S. (2007). *Oyunlar ve Gerçekler*. Ankara: Dost.
- Şener, S. (2008). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (5. Baskı). Ankara: Dost. (İlk baskı 1998).
- Tamer, E., C., (1983). *Dünü ve Bugünüyle Televizyon*. İstanbul: Varlık.
- Taner, H. (1995). *Keşanlı Ali Destanı* (6. Baskı). Ankara: Bilgi. (İlk baskı 1964).
- Taner, H. (2016). *Keşanlı Ali Destanı* (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi. (İlk baskı 2015).
- Tanrıvermiş, Ş. (2007). *Televizyon Dizilerinde Erkek İmgesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) İstanbul Kültür Üniversitesi SBE, İstanbul.
- Trencsenyi K., Cocharen B. (2014). *New Dramaturgy International Perspectives On Theory And Practice*. UK: Bloomsbury.

- Türkçapar, M. H., Sargin, A. E. (2012). “Bilişsel Davranışçı Psikoterapiler: Tarihçe ve Gelişim”. *Bilişsel Davranışçı Psikoterapi ve Araştırmalar Dergisi*, 1, 7-14.
- Ünal, H. A., (2007). “Poetika: Şiir Sanatı Üzerine”. *Mimesis 13*, İstanbul Ekim, 317-339.
- Ünser, O. (2004). *Kelimelerden Görüntüye*. İstanbul: Es.
- Ünür, E. (2013). “Türk Televizyon Dizilerinde Toplumsal Kimliklerin Temsili”. *Erciyes İletişim Dergisi*, Kayseri. 3 (2), 32-42.
- Yüksel, A. (1986). *Haldun Taner Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi.
- Yüksel, A. (2011). *Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar Uzun Yolda Bir Mola*. İstanbul: Cumhuriyet.
- Yüksel, A. (2012). “Haldun Taner Oyunları: Batı Tiyatro Geleneğinde Zincirin Bir Halkası”. Kerem Karaboğa (Yay. Haz.). *90 Yaşında Haldun Taner’i Anarken... Uluslararası “Haldun Taner’de Yerellik ve Evrensellik” Sempozyumu* içinde (s. 63-70). Ankara: Bilgi.

Tablo 6 Özgeçmiş

Kişisel Bilgiler	
Adı-Soyadı	Yalçın İmzalı
Doğum Yeri-Tarihi	Elazığ - 10.07.1988
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü (Tiyatro Tarihi ve Teorisi ABD.)
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon ABD.
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	Tiyatro Oyunundan Televizyon Dizisine “ <i>Keşanlı Ali Destanı</i> ”nın Dramaturjik Yorumlama Ekseninde Değerlendirilmesi (Mehmet Yılmaz- Yalçın İmzalı) Uluslararası Multidisipliner Çalışmaları Sempozyumu (ISMS) 10-11 Kasım 2017, Ankara Türkiye.
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	- Kamusal Alanda Tiyatro: “Sokak Tiyatrosu” AÜ. DTCF Tiyatro Bölümü Lisans Bitirme Tezi. - Ötenazi – Kısa Film – (Script Supervisor) (2017)
Çalıştığı Kurumlar	- Ankara Devlet Tiyatroları (Oyuncu). - Ordu Üniversitesi Sağlık Kültür ve Spor Daire Başkanlığı “Tiyatrodü” (Tiyatro Kulüp Çalıştırıcısı). - Ordu Altınordu Halk Eğitimi Merkezi ve Akşam Sanat Okulu (Usta Öğretici). - Ordu Final Okulları (Tiyatro ve Drama Eğitimliği) - Ordu Büyükşehir Belediyesi Meslek ve Sanat Edindirme Kursları (ORMEK) (Usta Öğretici). - Serhat Kılıç Sahne Ankara (Oyuncu).
İletişim	
E-Posta Adresi	yalcin_imzali@hotmail.com