



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

**EPIK BİR OYUN DENEMESİ OLARAK  
KIRMIZI PAZARTESİ**

FUAT METE

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, MAYIS, 2019

**EPIK BİR OYUN DENEMESİ OLARAK  
KIRMIZI PAZARTESİ**

FUAT METE

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN KEMAL SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sanat Tasarım Anabilim Dalı Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi

için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla

Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, MAYIS, 2019

Ben, FUAT METE;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.



---

FUAT METE

## KABUL VE ONAY

**FUAT METE** tarafından hazırlanan; **EPIK BİR OYUN DENEMESİ OLARAK KIRMIZI PAZARTESİ** başlıklı bu çalışma, **20 Mayıs 2019** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Çetin Kemal Sarıkartal (Danışman) (Kadir Has Üniversitesi)



Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı

(İstanbul Üniversitesi)

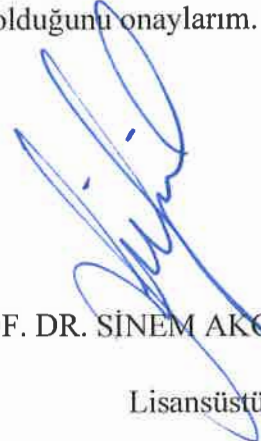


Dr. Öğr. Üyesi Özlem Hemiş

(Kadir Has Üniversitesi)



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.



PROF. DR. SİNEM AKGÜL AÇIKMEŞE

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

ONAY TARİHİ: .....

## TEŐEKKÖRLER

Tez hazırlık ve yazma sürecinde desteğini esirgemeyen hocalarım etin Sarıkartal, Oğuz Arıcı ve Ufuk Ahıska'ya teŐekkür ederim.

Tez yazma sürecimde akademik deneyimlerinden ve değerli yorumlarından faydalandığım arkadaşlarım Gülce Oral, Zeynep Orhon, Cemre YeŐil Gönenli ve Doęanay Cireli'ye teŐekkürü borç bilirim.

Tez uygulama metnini yüksek sesle okuyup çıkan sonucun sesini duymamı sağlayan oyuncu arkadaşlarım Deniz Karaoęlu, Canan Atalay ve Ufuk Bayrak'a teŐekkür ederim.

**Fuat Mete**

# İÇİNDEKİLER DİZİNİ

<b>ÖZET</b> .....	<b>v</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>vi</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. ANLATIBİLİM VE ANLATICI</b> .....	<b>6</b>
2.1 Anlatıda Kip ve Odaklanma .....	9
2.2 Anlatıda Zaman .....	11
2.3 Anlatıcının İşlevleri .....	12
2.4 Epik Tiyatro .....	15
<b>3. KIRMIZI PAZARTESİ</b> .....	<b>19</b>
3.1 Özet ve Karakterler .....	19
3.2 Kırmızı Pazartesi’de Anlatım .....	27
3.2.1 Kırmızı Pazartesi’de anlatıcı .....	27
3.2.2 Kırmızı Pazartesi’de odaklanma .....	28
3.2.3 Kırmızı Pazartesi’de zaman .....	29
3.3 Kırmızı Pazartesi’deki Epik Unsurlar .....	30
<b>4. UYGULAMA</b> .....	<b>31</b>
4.1 Tatbikat .....	32
4.2 Örnek Sahne Uygulaması.....	33
<b>5. SONUÇ</b> .....	<b>40</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>45</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>46</b>

## ÖZET

METE, FUAT. EPİK BİR OYUN DENEMESİ OLARAK KIRMIZI PAZARTESİ, İstanbul, 2019.

Bu tez çalışması, Gabriel García Márquez'in *Kırmızı Pazartesi* romanının anlatıbilimsel analizi yapılarak, tiyatroya adapte edilmesi sürecini kapsamaktadır. Anlatıcı ve anlatıcının işlevleri ele alınarak romandaki anlatıcının işlevlerinin bir analizi yapılmış ve anlatıcının anlatıdan çıkarılması durumunda, romanın tiyatro sahnesinin koşullarına nasıl adapte olabileceği tartışılmıştır.

Bu oyun yazımı denemesinde, adaptasyona, bir olay yeri tatbikatı gibi yaklaşmıştır. Bir tatbikatta olduğu gibi, gerçekleşmiş bir olayın anlatısının, teatral bir etkinlik olarak yeniden üretilmesi denenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Adaptasyon, Uyarlama, Tatbikat, Roman, Tiyatro, Epik Tiyatro, Kırmızı Pazartesi, Gabriel García Márquez

## ABSTRACT

METE, FUAT. AN EPIC PLAYWRITING PRAXIS: CHRONICLE OF A DEATH FORETOLD, Istanbul, 2019.

This thesis analyses the narratology within a study of a theatrical adaptation process of Gabriel García Márquez's novel titled Chronicle Of A Death Foretold. Thinking through the role and the function of the narrator, the thesis discusses how this novel could be adopted to theatre stage within the absence of the narrator.

In this study, the adaptation is approached / positioned as a praxis; Just as in an actual scenery praxis, the narrative of an event is enacted as a theatrical gesture.

**Keywords:** Adaptation, Playwriting, Praxis, Novel, Theatre, Epic Theatre, Gabriel García Márquez, Chronicle Of A Death Foretold



## BÖLÜM 1

### GİRİŞ

#### **Neden *Kırmızı Pazartesi*?**

#### **Kişisel İlişki:**

Son birkaç yıl içinde kendimi *Kırmızı Pazartesi*'yi altıncı kez okurken bulduğumda, bu eserle kurduğum ilişkiyi anlamlandırmaya çalışmış ve hikayede olan bitenle örtüşen bir davranış biçimimi keşfetmişim: İnsanlara, başlarına bir şey geldiğini gördüğümde yardım etmiyordum. Mesela; sokakta yürüyen bir kişinin çantasının açık olduğunu görüp ona bunu söylememek. Adres soran birine yanlış adres tarif edildiğini fark edip duruma müdahale etmemek. Sigara içen birisi sigarasını yere attığında, yanan sigaranın yuvarlanarak yerde duran çantasına temas ettiğini ve çantanın yanmaya başladığını görüp onu uyarmamak. Tıpkı, *Kırmızı Pazartesi* romanında Santiago Nasar'ın öleceğini bilip onu uyarmayan kasabalılar gibi.

Kendi örneğimdakilere belki romandaki kadar büyük birer felakete sebep olmayabilir ancak bu davranış ya da tutum, bir karakter özelliğine dönüşmüş ya da dönüşecek olabilir. Kapısı açık kalan bir arabanın sahibini uyarmazsanız, yolda giderken arabadaki birisi kapıya yaslanıp düşebilir. “Düşmeyebilir” diye düşünmek, Santiago Nasar'ın “öldürülmeyebileceğini” düşünmekle çok benzerlik göstermektedir.

Günlük hayattaki bu tutumumu keşfetmem, bunun nedenlerini anlamlandırma sürecine girmeme neden oldu. Bu tutum beni kötü bir insan mı yapar? Tam tersini yapmak iyilik midir? Neye göre ve nasıl bir seçim? Irkına göre mi? Cinsiyetine göre mi? Kişisel beğenilere göre mi? Tanıdığım birisiyse, kişisel ilişki geçmişine göre mi?

Bu soruları sorma nedenlerimden biri de, bu tutumumun dışarıdan nasıl görüldüğüyle ilgiliydi. Yani insanlara yardım etmediğimde bunu fark eden insanlar hakkımda ne düşünecekti? Onlar benden daha mı farklı davranıyorlar? İlk başta başkalarının gözünden sorduğum sorular daha sonra kendi sorularım haline geldiğinde, sorularım olası cevaplarının dış gözlerle de birlikte tartışmaya açılabileceğini düşündüm.

Bu diyalektik tartışmayı yapmanın en iyi araçlarından birinin epik tiyatro olabileceği düşüncesinden hareketle, kendi tutumumu fark etmemi sağlayan romanın epik tiyatro tekniğiyle sahneye uyarlama denemesi yapmaya karar verdim.

Bu uyarlama pratiğinin, bir şey “olurken” ona tanıklık edip duruma müdahale etmemenin ne olduğunu anlama süreçlerine katkı sağlaması amaçlanmaktadır. Bu ihtiyaç, bizzat orada olup da duruma müdahale etmeyen kişilerin anlatımına başvurma ihtiyacını beraberinde getiriyor.

### **Tatbikat:**

Adaptasyon kelimesinin Türkçe karşılıklarından bir tanesi de “tatbikat” kelimesidir. Arapça “tbk” kökünden gelen “tatbik” kelimesi; *kapak gibi örtme, örtüştürme, uygulama* anlamlarındadır.

Üçüncü sayfa haberlerinde çokça bahsi geçen “olay yeri tatbikatı”; şüpheli ölümlerde, trafik kazası vakalarında, otopsiyle nedeni tespit edilemeyen ölümlerde, anlatılanın güvenilir olmaması durumunda başvurulmuş bir uygulamadır.

Bir cinayetin yeniden kurgulanışının ve bunun anlatısının da teatral bir etkinlik olduğu düşünülebilir. Bu canlandırma esnasında anlatıcı ortadan kalkmakta, anlatıdaki aksiyon mimesise dönüşmektedir. Sanıkların ve tanıkların olay yerinde bir araya getirilerek olay anında nelerin nasıl yaşandığını tatbik ettikleri bu etkinlikte tıpkı bir öyküde olduğu gibi, olaylar, neden-sonuç ilişkisine göre dizilerek şüphelerin ortadan kaldırılması amaçlanmaktadır.

### **Romanın Tatbikat Özelliği:**

Tiyatroya uyarlamak için *Kırmızı Pazartesi*'nin seçilmesinin sebeplerinden biri, içerik olarak da, bir cinayetin yeniden kurgulandığı bir anlatı özelliğine sahip olmasıdır. Adaptasyon – Tatbikat benzerliğini çağrıştırmaya yönüyle bu denemenin *Kırmızı Pazartesi* üzerine yapması uygun görülmüştür.

Anlatıcının olaydan 27 yıl sonra kasabaya dönerek bu cinayeti araştırması, olayları yaşamış olanlar için olan bitenin yeniden canlanması niteliği taşır.

### **Günümüzle İlişkisi:**

Orijinal eserde Santiago Nasar, babası yıllar önce kasabaya yerleşmiş Arap asıllı bir göçmen. Her ne kadar onun gibi o kasabada yaşayan tüm Arap halk asimile olmuş olsa

da, kasabada Araplara karşı bir ön yargı olduğu görülmekte. Bu durum, son yıllarda Türkiye'ye yerleşen Suriye vatandaşı Arap göçmenleri ve onlarla yaşanan gerginlikleri de çağrıştırmaktadır.

Aynı zamanda kanıtlanmayan bir suçun cezasının yasalar tarafından değil de halkın kendi eliyle kesildiği bir namus cinayeti hikayesi olmasıyla da Türkiye gündemiyle örtüşüyor. Adapte oluyor. Suriyeli göçmenlerin işlediği düşünülen suçların cezasını devlet yerine halkın kesmeye çok istekli olduğu bir dönemden geçiyoruz.

Bu bağlamda; erkeklik, kadınlık, taciz, rıza, ifşa, kadının beyanı, Suriyeli göçmenler, cezanın kesilmesi gibi Türkiye gündeminde sıkça rastladığımız temaları takip etmemiz mümkün.

### **Şüphelilik – Belirsizlik:**

*“Şüpheden Sanık Yararlanır (In Dubio Pro Reo)”*

Tatbikatın gerekliliğini sağlayan şüpheden sanık yararlanır ilkesinden yararlanan sanıklar ve bu ilkedен yararlanamayan bir sanık içeren bir hikayedir *Kırmızı Pazartesi*.

Kurbanı öldürenlerin kim olduklarını, neden öldürdüklerini ve nasıl öldürdüklerini bildiğimiz halde anlatıya kimin suçlu olduğuna dair hüküm vermeyi güçleştiren bir belirsizlik atmosferi hakimdir. Cinayeti işleyenler mi? Töreler mi? Din mi? Kurbanı yardım etmeyenler mi? Ataerkil yapı mı? Kimdir suçlu?

Anlatının sonuna kadar Santiago Nasar'ın yani kurbanın, öldürülmesine sebep olan suçu işleyip işlemediği net bir şekilde anlaşılammaktadır. Buna rağmen, bu namus cinayetine sorgusuz sualsiz herkes razı gelmiştir.

Anlatıcının güvenilirliği konusu, tüm anlatıya sıçramaktadır. Romanı anlatan anlatıcıya güveniyor muyuz? Anlatıcı pozisyonundaki karaktere, olay esnasında yaşananları anlatan tanıkların da birer anlatıcı pozisyonunda olduklarını var sayacak olursak, o anlatıcılara güveniyor muyuz?

### **Nasıl Bir Adaptasyon?**

*Kırmızı Pazartesi* romanı, bir gazeteci gibi mülakatlar yaparak ve mahkeme tutanaklarını okuyarak olay örgüsünü bir araya getirmeye çalışan anlatıcıya verilen ifadelerin bir kurgusudur. Aslında anlatıcının, gerçek hayatta yaşanan bir olayın bilgisini romana “adapte” ettiğini düşünmek çok da yanlış olmayacaktır. Yani

okuduğumuz anlatının, aslında gerçek hayat anlatısından romana bir adaptasyon olduğunu varsayabiliriz. Bu anlatıyı tiyatroya adapte etmek için, onu roman yapan adaptörü (anlatıcıyı) ortadan kaldırmak, bize, cinayete müdahale etmeyen karakterlerin anlatımlarıyla baş başa kalma imkanı sağlayacaktır.

Anlatıcının ortadan kalkması ve diğer karakterlere söz verilmesinin, anlatıdaki perspektiflerin çoğalmasına neden olması kaçınılmazdır. Ortaya çıkacak olan çoklu perspektif, anlatıya çoklu anlatı özelliği kazandıracığından, biçim olarak epik tiyatroya benzer bir sonuç ortaya çıkacaktır.

Bu durum, anlatıcının güvenilirliğini de sorgulama imkanı tanıyacaktır. Kurbanın yakın arkadaşı ve aynı zamanda kasaba ahalisinden biri olan anlatıcıya anlatıyor olmak, anlatıdaki koşulları da belirlemektedir. Tüm romanın belirsizliklerle dolu olduğu da göz önüne alındığında, koşullar değiştiğinde, eylemin ifade vermekten dertleşmeye veya itiraf etmeye dönüşmesiyle daha önce saklı kalan ifadeler serbest kalma imkanı bulacaktır.

### **Kapsam**

*Kırmızı Pazartesi*'de anlatıcı, anlatı sırasında dramatik bir karakter olduğu için, onun ortadan kalkmasıyla birlikte diğer karakterlerle arasındaki dramatik ilişki de ortadan kalkmış olacaktır. Romanın üzerimizdeki etkisi ortadan kalktığında, tiyatrunun imkanlarıyla yeniden bir dramatik etki yaratılabilir mi? Bu soruyu cevaplamak için uygulama olarak sahne yazma denemeleri yapılacaktır.

Bu bağlamda; anlatıbilim ve anlatıcının fonksiyonları incelenecek ve epik tiyatrunun özellikleri hakkında bilgi verilecektir.

Aynı zamanda, romanın 1987 yılında çekilen film uyarlaması ve 2008 yılında İstanbul Şehir Tiyatrolarında oynanan tiyatro uyarlaması hakkında bilgi verilip, bu uyarlamalardan farklı olarak ne yapılmak istendiği ortaya konulacaktır.

### **Romanın Tiyatro Adaptasyonu:**

#### ***Kırmızı Pazartesi, İşleneceğini Herkesin Bildiği Bir Cinayetin Öyküsü:***

2008 yılında Macit Koper tarafından tiyatroya uyarlanmış ve yine Macit Koper rejisiyle İBB Şehir Tiyatroları prodüksiyonuyla sahneye konmuştur.

*Kırmızı Pazartesi*, Macit Koper'in uyarlama metni incelendiğinde epik unsurlar görmek mümkün. Anlatıcıyı bir araştırmacı olarak oyunda tutan bu yapıda diğer karakterler seyirciyle ilişki halinde değiller ancak olaylar yaşanırken anlatıcıya ifade vermektedirler. Anlatıcı ise, oyuna girip çıkabilen, karakterlerle konuşabilen ve seyirciyle paylaşımında bulunabilen bir karakter olarak kurulmuştur.

### **Romanın Sinema Adaptasyonu:**

*Cronaca di una Morte Annunciata (1987)*: İtalyan yönetmen Francesco Rosi rejisiyle, senaryosunu Francesco Rosi ve Tonino Guerra'nın yazdığı filmde de anlatıcıyı görürüz. Film uyarlamasında anlatıcı, anlatma zamanı olan günde yani olaylardan 27 yıl sonra kasabaya gelir. Onu yaşlı haliyle kasabalılarla konuşurken görürüz ancak geçmişin hatırlandığı sahnelerde gençlik halini izleriz. Romandan farklı olarak, Santiago'nun diğer bir yakın arkadaşı olan Cristo Bedoya ve Anlatıcı bir "karakter kümesi" olarak karşımıza çıkar. Yani iki karakter birleştirilmiştir. Olay zamanından anlatı zamanına dönüldüğünde anlatıcının kameraya anlattığı görülür.

## BÖLÜM 2

### ANLATIBİLİM VE ANLATICI

Anlatıbilim (Narratology) terimi ilk olarak 1969 yılında Tzvetan Todorov tarafından kullanılmıştır ve günümüze kadar birçok anlatıbilimci bu alanda çalışmalar yapmıştır. Bunlardan biri olan Manfred Jahn, anlatıbilimi şöyle tanımlar: “Anlatı yapılarının teorisidir. Anlatıbilimci, bir yapıyı incelemek ya da ‘yapısal bir betimleme’ ortaya koymak için, anlatı olgusunun bileşenlerini parçalarına ayırır ve daha sonra işlevleri ve ilişkileri/bağlantıları belirlemeye çalışır” (Jahn, 2015, s. 43).

Çalışmanın bu bölümünde anlatıbilimin çalışma alanlarından biri olan “anlatıcı” hakkında bilgi verilecektir. Bu bilgilerin ışığında *Kırmızı Pazartesi*’deki anlatıcının işlevlerinin daha iyi anlaşılması amaçlanmaktadır.

Anlatıcıyı, eserin yazarı ile karıştırmamak gerekir. Anlatıcı, yazarın kendisinden farklı olarak, yazar tarafından tasarlanmış bir karakterdir. Anlatının kurgusu, anlatım tarzı, anlatıda nelerin vurgulanacağı gibi konularda inisiyatif sahibidir. Dolayısıyla anlatıdan çıkabilecek anlamlar üzerinde muhatabını yönlendirme gücüne sahiptir. Anlatıya “Kim konuşuyor?” sorusunu sormak bizi anlatıcıya götürecektir.

Anlatıcı, anlatı söylemini gerçekleştiren kişidir yani bir anlamda anlatı söyleminin “ses”idir (Genette 1980: 186) Gönderilenle (ya da dinleyenler) bildirişimsel temas kuran, açıklama ve yorumları düzenleyen, ne anlatılacağına ve nasıl (özellikle hangi bakış açısından, hangi düzende) anlatılacağına, neyin dışarda bırakılacağına karar veren aktördür. (Jahn, 2015, s. 62)

Bize anlatılan olayları dinlerken, karşımızda bir anlatıcı vardır. Biz onun kim olduğunu biliriz. Karşımızdaki kişinin bir sesi vardır. Okuyarak ve yazarak iletişim kurma deneyimimizde; mektup okurken, e-posta okurken ya da anlık mesajlaşma uygulamalarıyla haberleşirken okuduğumuz bu iletilerde bize hitap eden anlatıcının sesini duyar gibi okuruz. Ancak bu tip durumlarda sesini duyduğumuz, anlatan kişilere, birer anlatıcı demeyiz. Anlatılarda birbirine bir şeyler anlatan çokça kişi olabilir. Bu durum onları birer anlatıcı yapmaz, anlatı içerisinde birer aktördür onlar.

Anlatı, bir öykü anlatan ya da sunan her şeyi kapsar. İster metin vasıtasıyla, ister resim, icra etme/performans ya da bütün bunların birleşimiyle olsun, hepsi anlatıdır. Dolayısıyla romanlar, oyunlar, filmler, karikatürler vb., bunların hepsi anlatıdır. (Jahn, 2015, s. 44)

Anlatının çokça türü ve tanımı bulunmaktadır ancak bu çalışmada “anlatı” kelimesiyle “kurmaca anlatı” türü kastediliyor olacaktır. Kurmaca anlatının en belirgin özelliği bir “olay” içeriyor olmasıdır.

Olay”dan kasıt, - bir fiile ya da bir eylem ismiyle ifade edilebilecek ya da özetlenebilecek – “meydana gelen”, “cereyan eden” herhangi bir şeydir. Her ne kadar tek olaylı anlatılar teorik olarak mümkün olsa da, burada anlatıların genellikle birden fazla olaydan oluştuğu savunulmakta, bunun için de “birbirini takip eden olaylar” a vurgu yapılmaktadır. (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 52)

Bir öykü anlatan kişinin iki seçeneği vardır. Öyküyü birinci şahıstan mı yoksa üçüncü şahıstan mı anlatacaktır? Seçmiş olduğu şahıs anlatısı, anlatıdaki sesin sahibi olan anlatıcının, aktardığı anlatıdaki konumunu belirler. Bu konuma göre anlatı ikiye ayrılır.

### **Homodiegetik Anlatı:**

Öykü içi anlatıdır. Anlatıcısı, öyküdeki bir karakter olan anlatıdır. Anlatıcı, anlattığı öyküde eyleyen konumundadır. Bu anlatılarda eylem cümleleri birinci şahıs zamiri içerir. Kişisel tecrübe anlatısı olarak da tanımlanan bu anlatı biçiminde anlatıcı kendi kişisel deneyimini anlatmaktadır.

### **Heterodiegetik Anlatı:**

Öykü dışı anlatıdır. Anlatıcısı öyküde var olmayan, öykü evreninin dışından bir kişidir. Eyleyen konumunda değildir. Üçüncü şahıs zamiriyle eylem cümleleri kuran, başkasının / başkalarının deneyimini aktaran bir anlatıcı tarafından anlatılır.

### **Anlatıcı Türleri:**

#### ***Birinci Kişi Anlatıcı (Benöyküsel Anlatıcı)***

Öykü, olayı bizzat yaşamış bir kişi tarafından anlatılır. Anlatıcı, çevresindeki kişileri, bu kişilerin duygu ve düşünce evrenlerini kendi gözüyle görür ve kendi gözüyle tanıtır. Okur'un birinci kişinin ağzından sunulan kurmaca evrenin içine doğrudan girmesinden dolayı bu tekniğin çekici bir yanı vardır; çünkü ‘gösterme’nin egemen olduğu bu konumda, roman kahramanı anlatıcıyla özdeşleştiği için gerçeklik duygusu artmaktadır. “Birinci tekil kişi anlatımının sınırlamalarından biri de başka kahramanların zihinlerinin içine girememektir. Başkalarının neler düşündüğünü ben-anlatıcının tahminleri ve yorumları olarak yazabilirsiniz” (Gülsoy, 2017, ss. 197 - 198).

Benöyküsel anlatıcı iki konumda bulunabilir:

*a. Kahraman Birinci Kişi Anlatıcı:*

“Öykü kahramanı olayları doğrudan kendisi anlatır. Bir başka deyişle okuyucu, olayı ve/veya oluşumları yaşayan kişiden dinler. Bu da, öyküye canlılık ve inandırıcılık kazandırarak okuru içine alır” (Sözen, 2013: 171).

Bu anlatımın en büyük özelliği, gerçeklik duygusunun çok kolay kurulmasıdır. Çünkü gündelik yaşamda bize birinci elden anlatılanların doğru olduğuna dair bir inancımız vardır. Eğer konuştuğumuz kişinin yalan söylemesi için bir neden yoksa, ifade ettiği düşünce ve duygularının doğruluğundan kuşulanmayız. Bu, kurmaca metinde de benzer bir yanılısma yaratır.

(Gülsoy, 2017, s. 195 )

*b. Gözlemci Birinci Kişi Anlatıcı:*

Bu anlatıcı da olayları ‘ben’ diye anlatır, ama öykünün ana kişisi değildir, yalnızca bir gözlemcidir; ne öyküyü ne de öykü kahramanlarını etkiler. Kimi zaman ikinci dereceden bir kahraman olarak öyküde yer alabilir. Gözlemci anlatıcının bakış açısı, - belgesel roman türünde olduğu gibi- olayları ve olaylar içinde yer alan kişileri bir kamera tarafsızlığıyla izler, onların geçmişleri, ruh halleri, zihinlerinden geçirdikleri vb bilgileri vermeksizin sadece yaptıklarını gözler önüne serer. Okuyucuda nesnellik izlenimi yaratılmak istenildiğinde kullanılır.

***İkinci Kişi Anlatıcı (Senöyküsel Anlatıcı)***

Anlatıcının bir ikinci kişiyi muhatap aldığı anlatım biçimidir. Senöyküsel anlatıcı, çok yaygın ve temel bir anlatıcı biçimi olmayıp, çok az kullanılan marjinal bir anlatıcı örneğidir ve bunun nedeni de romancı için anlatım kurgusunda sınırlayıcı bir nitelik taşımasıdır. Başarılı örnekleri çok azdır; uygulamada daha çok diğer anlatım biçimleri içinde bölümler olarak kullanılır.

***Üçüncü Kişi Anlatıcı:***

Esnek yapısının getirdiği imkânlar nedeniyle en yaygın kullanımı olan anlatıcı tipidir. Anlatıcının tutumuna bağlı olarak üç alt ayırma uğrar:

*a. Tanrısal (Omniscient/Omnipresence) Üçüncü Kişi Anlatıcı:*

Anlatıcının her şeyi bilen bir yaklaşımı vardır. Öykü kişilerinin düşüncelerini, ruhsal durumlarını, geçmişlerini ve geleceklerini bilir, her zaman ve her yerdedir. Kısacası her



şeyin tüm ayrıntısını, görünen ve görünmeyen yönlerini bilebilme gücüne sahiptir ve ayrıca da alabildiğince özgür olup anlattıkları üzerinde yorumlar da yapabilir.

*b. Gözlemci (Neutral): Üçüncü Kişi Anlatıcı:*

Tanrısal anlatıcının bu sınırsız bilgisi okuyucunun öykünün gerçekliğine olan inancını sarsar; çünkü anlatıcı olayı yaratmış olduğunu okuyucuya hissettirmektedir. Bu sakıncayı elemine etmek için, anlatıcının olay ve kişilerin gerisine çekildiği bir anlatım modeline gidilir. Burada anlatıcı kendini daha az belirgin hale getirerek, gördüğünü duyduğunu nesnel ve yansız bir biçimde anlatmaya çalışır. Kişilerin düşünceleriyle ilgili bilgilere ve öznellerine yer vermez. Kişilerle birlikte her yere gider, onları yakından izler; ancak gördüklerini kaydeder ve yansıtır. Kişilerin davranışları üzerinde yorumlamalara gitmez; iç dünyalarına eğilmez. Sözcüğün gerçek anlamıyla nesnel bir tutum içindedir.

*c. Kahraman (Personal) Üçüncü Kişi Anlatıcı:*

Anlatıcı sanki anlattığı kahramanın kimliğine bürünmüş gibidir. Kahramanın düşündüğü ve hissettiği şeyi anlatır. Okur, her şeyi o kahramanın gözüyle görür, onun düşünce ve heyecanlarını paylaşır ve ancak onun bilebildiği kadarını bilir. (Sözen, 2013: 171)<sup>1</sup>.

## **2.1. ANLATIDA KİP VE ODAKLANMA (FOCALIZATION)**

“Kip (Mood) terimi Genette tarafından “onaylama dereceleri” ve “eylemin farklı bakış açılarından ... görülmesi” olarak ele alınmıştır” (Jahn, 2015, s. 68).

Anlatıda konuşan sesin “kim” olduğunu anlamak için “kim konuşuyor?” sorusunu sormanın, “anlatıcı”ya götüreceğinden bahsetmiştik. Odaklayıcı’yı (Focalizer) bulmak için ise “kim görüyor?” sorusunu sormak gerekir.

“Buna ek olarak şu gibi sorular da işimize yarar: Metindeki hakim bakış açısının merkezinde kim yer alıyor. Anlatıyla ilgili bilgiler hangi şekilde anlatıdaki herhangi birinin algılamaları, bilgisi ya da “bakış açısı”yla (geçici ya da sürekli bir biçimde) sınırlandırılıyor? (Jahn, 2015, s. 68)

---

<sup>1</sup> Daha detaylı bilgi için bkz: Sözen, M . (2013). Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi Ve Örnek Çözümlemeler. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 5 (2), 167-182.

Anlatıdaki olaylar öykü dünyasından bir karakterin bakış açısından yansıtılıyorsa anlatıda bir **“iç odaklanma”** olduğu söylenebilir. Eğer olaylar bir “anlatıcı”nın bakış açısından yansıtılıyorsa bir **“dış odaklanma”** vardır. Bu durumda söz konusu anlatı, dış odaklayıcının algısı, bilgisi ve bakış açısıyla sınırlandırılmış bir anlatıdır.

Mieke Bal, odaklayıcının aynı anda hem iç odaklayıcı hem de dış odaklayıcı olabileceğini savunmuştur. Odaklayıcı hem karakter hem de anlatıcı olabilir. (2016). “Odaklanma, işlevsel açıdan, anlatıyla ilgili bilgileri seçme ve sınırlama, olayları ve olayların gidişatını birinin bakış açısından gösterme, odaklanan kişiyi ön plana çıkarma ve odaklayıcıya empatik ve ironik bir görüş kazandırma aracıdır” (Jahn, 2015, s. 69).

**Odaklayıcı (Focalizer):** Odaklamamanın öznesi; bakış açısının sahibi, odaklamayı yöneten merkez noktasıdır. “Jane, sandalyesine yaslanmış olan Peter’i gördü. Peter ona tuhaf görünüyordu.” Bu cümlede “Jane” odaklayıcıdır.

**Odaklanılan (Focalized):** Odaklanmanın nesnesi; odaklayıcının bakış açısına göre belirlenen varlık ya da olaydır. “Jane, sandalyesine yaslanmış olan Peter’i gördü. Peter ona tuhaf görünüyordu.” Bu cümlede “Peter” odaklanılan. (Prince, 2003, s. 32)

Mieke Bal, odaklanılanın sadece karakter olmak zorunda olmadığını ifade etmiştir.

“Sadece karakterlerle sınırlı değildir, Nesnelere, mekanlar hatta olaylar odaklanılanı şekillendirebilir” (Bal, 2006, s. 19).

Dört temel odaklanma biçiminden şöyle bahsedebiliriz:

**Sabit Odaklama:** Öyküdeki tek bir karakterin bakış açısından anlatılır.

**Değişen Odaklama:** Birden fazla karakterin bakış açısından anlatılır. Öykünün farklı bölümlerinde bakış açısı değiştirilerek anlatılır.

**Çoklu Odaklama:** Aynı olay, tekrarlarla, farklı karakterlerin (iç odaklayıcıların) bakış açısından anlatılır. Aynı olay hakkında farklı karakterlerin birbirinden farklı görüşlere sahip olduğu olayların anlatısında kullanılır.

**Ortak Odaklama:** Birden fazla anlatıcının ya da birden fazla karakterin bakış açısıyla anlatılır.

## 2.2. ANLATIDA ZAMAN

### Anlatı Zamanı:

Anlatı kelimesiyle kast edilmekte olunan “kurmaca anlatı”da gerçekleşen olayların, zamanı da kurgulanmıştır. Bu kurgulamadan dolayı bir olayın ne kadar sürede olduğuyula ne kadar sürede anlatıldığı farklılık gösterecektir. Örneğin; bir karakterin “evinin kapısını anahtarlarıyla açıp evine girmesi” birkaç saniyelik bir eylem olduğu halde, anlatıcı bu eylemi uzun uzun anlatabilir. Olayların anlatıcı tarafından anlatıldığı bu zaman, “*söylem zamanı*” olarak adlandırılır. Sayfa sayısı, kelime sayısı, ya da okuma süresiyle ölçülebilir. Olayların bir araya gelmesiyle oluşan öykünün geçtiği zaman ise “*öykü zamanı*” olarak adlandırılır. Anlatıda verilen ipuçlarından, net bilgilendirmelerden bu zamanı ölçmek mümkün olabilmektedir. Genette, zamanı; düzen, süre ve sıklık olarak üç kategoriye ayırır:

**Düzen:** Olayların *kronolojik* yani oluş sırasına göre mi düzenlendiğine, yoksa *anakronolojik* yani doğal sıranın bozulmasıyla yaratılan yeni bir kurguda mı anlatıldığına bakar. Aynı zamanda geriye dönüş/flashback ve ileriye atlam/flashforward gibi yöntemler kullanılarak da düzen oluşturulabilir.

**Süre:** Söylem zamanı ve eylem zamanı arasındaki ilişkiye bakar. Hızlandırma, yavaşlatma, duraklama gibi yöntemlerle süre ile oynanabilir.

**Sıklık:** Bir olayın öykü zamanında kaç kez gerçekleştiği ve anlatı zamanında kaç kez anlatıldığı arasındaki ilişkiye bakar. Tekil anlatmayla olan şeyi bir kez anlatmak, tekrarlanan anlatmayla olan şeyi birkaç kez anlatarak ona dikkat çekmek ve tekrarlayan anlatma ile birkaç kez olan bir olayı bir kerede anlatmak gibi özellikler incelenebilir.

### Anlatma Zamanı:

Anlatıcı, her zaman için anlattığı öyküyle ilişkili olarak özel bir zamansal pozisyon içindedir. Genette dört çeşit anlatma zamanı sıralar.

**Sonradan Anlatma (Subsequent Narrating):** Bu, en yaygın zaman kullanımımızdır.

Anlatıcı, eski bir zamanda olanları anlatır.

**Önceden Anlatma (Prior Narrating):** Anlatıcı, gelecekte herhangi bir zamanda olacak şeyleri anlatır. Bu tür anlatma genellikle bir tahmin ya da hayal biçiminde karşımıza çıkar.

**Eşzamanlı Anlatma (Simultaneous Narrating):** Anlatıcı, öyküyü gerçekleştiği anla eşzamanlı olarak anlatır.

***Karma Anlatma (Interpolated Narrating):*** Karmaşık bir anlatma çeşidi olan “karma anlatma”, “sonradan anlatma” ile “eşzamanlı anlatma”yı birleştirir. Mesela anlatıcı, önceki gün başından neler geçtiğini anlatırken, anlattığı andaki izlenimlerini de araya ekler. (Dervişcemaloğlu, 2008: 6 – 7)<sup>2</sup>.

### 2.3. ANLATICININ İŞLEVLERİ

Bir anlatıbilimci olan Genette’in ortaya koyduğu işlevler aşağıdaki gibidir:

#### ***Anlatı İşlevi:***

Bu özelliklerden ilki elbette hikayedir ve bununla bağlantılı işlev de anlatı işlevidir. Hiçbir anlatıcı, anlatıcı statüsünü kaybetmeden bu işleve sırt çeviremez ve rolünü -bazı Amerikan romancılarının yaptığı gibi- pekala bu role indirgeyebilir (Genette, 2011, s. 279).

#### ***Yönlendirme (Yönetme) İşlevi:***

Anlatıcı, metniyle ilgili yorum yapmak için öyküyü yarıda kestiği zaman yönlendirme işlevini kullanmış olur.

İkinci özellik anlatıcının belli bir ölçüde üst-dilsel (bu örnekte, üst-anlatısal) olan bir söylemde bağlantılarını, karşılıklı ilişkilerini, kısacası iç düzenini belirtmek için göndermede bulunabileceği anlatı metnidir: Georges Blin'in "yönetme işaretleri" adını verdiği söylemin bu "sahne direktifleri", *yönetme işlevi* adını verebileceğimiz ikinci bir işleve aittir. (Genette, 2011, s. 279)

#### ***Bildirişim İşlevi:***

Anlatıcı, okuyucuya hitap ederek onunla ilişki kurmaya çalışır (Dervişcemaloğlu, 2008, s. 4). Anlatılama durumunun başkarakterleri anlatılan (mevcut, namevcut ya da varsayılan anlatılan) ve anlatıcıdır. Anlatıcının anlatılana yönelimiyle alakalı olan işlev anlatılan ile bir temas, hatta bir diyalog oluşturma ya da sürdürme konusundaki telaşı (Genette, 2011, s. 280).

---

<sup>2</sup> Daha detaylı bilgi için bkz: Dervişcemaloğlu, B. (2008). Gerard Genette'in "Anlatı Söylemi". [www.ege-edebiyat.org](http://www.ege-edebiyat.org).

### ***Doğrulama İşlevi:***

Anlatıcı, öykünün doğru olduğunu, olayların ve bilgi kaynaklarının güvenilir olduğunu onaylar (Dervişcemaloğlu, 2008, s. 4).

### ***İdeolojik İşlevi:***

Anlatıcı, bilgi vermek ya da bilgece yorumlar yapmak için öykünün doğrudan içine girerek açıklamalar yapar (Dervişcemaloğlu, 2008, s. 4). Anlatıcının hikayeye ilgili müdahaleleri, doğrudan olsun ya da olmasın, daha didaktik bir biçim olan eylem hakkında yetkili yorumlar şekline de bürünebilir. Bunu anlatıcının ideolojik işlevi diye adlandırabiliriz (Genette, 2011, s. 281).

Marie Laura Ryan ise anlatıcı kavramının üç temel işlevi olduğunu savunmuştur. Genette'in ortaya koyduklarıyla benzerlikler taşımaktadır.

***Yaratıcılık işlevi***, anlatıcının kullandığı tekniklerle anlatıyı şekillendirmesidir.

***İletme – Aktarma işlevi***, anlatıcının okurla iletişim kurması onu etkilemeye çalışmasıyla ilgilidir.

***Tanımlık işlevi***, Anlatıcının öyküyle olan mesafesi, öykünün doğru olup olmadığı ve kaynaklarının güvenilirliğini ortaya koymasıyla ilgilidir.

### **Güvenilmez Anlatıcı:**

Wayne C. Booth'un ortaya koyduğu “anlatıcının güvenilmezliği” fikri, anlatıda sesini duyduğumuz anlatıcının “söylediklerine nasıl oluyor da inanıyoruz?” sorusunu sorar.

Booth, *Kurmacanın Retoriği* adlı kitabında örnek bir hikaye ile anlatıcının güvenilmezliğini tartışmaya açar.

“Bütün bunlar olurken Eyüp günah işlemedi ve ahmakça Tanrı'yı suçlamadı.” Eyüp'ün günah işlemediğini nereden biliyoruz? Böyle bir soruyu kim yanıtlamaya kalkabilir? Eyüp'ün ahmakça Tanrı'yı suçlamadığını Tanrı'dan başka kimse kesin olarak bilemez. Yine de yazar yargısını bildirir ve biz bu yargıyı sorgusuz sualsiz kabul ederiz. (Booth, 2012, s. 15 - 16)

Anlatıcının aktarımlarının, yorumlarının ve değerlendirmelerinin yanlış ya da eksik olması durumunda anlatıcının güvenilmezliğinden, doğru ve eksiksiz olması durumunda ise güvenilmezliğinden bahsedebiliriz.

Bu hususta anlatıcı ve yazarın aynı kişi olmadığına dikkat edilmesi gerekmektedir.

Anlatıcı, yazarın öyküyü anlatmak için kullandığı bir araçtır.

İlk olarak Booth, “ima edilen yazar” ya da “zımnî yazar” kavramını ortaya atmıştır. Okuyucunun metinden hareket ederek zihninde bir yazar resmi ya da versiyonu oluşturduğunu öne sürmüştür. ... Mesela Tanpınar’ın “Huzur” romanından hareketle zihnimize oluşturduğumuz yazar resmi ima edilen yazara karşılık gelir, ancak tabii ki “Huzur” romanının Tanpınar’ıyla “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” romanının Tanpınar’ını rahatlıkla birbirinden ayırabiliriz. (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 118)

“Katılım” , “sempati” ya da “özdeşleşme” dediğimiz şeyler genellikle yazara, anlatıcılara, gözlemciler ve diğer karakterlere verilen pek çok tepkiden oluşur. Ayrıca anlatıcılar çok çeşitli katılım ya da mesafeli durma türleri bakımından yazarlarından ya da okurlarından farklılaşabilirler; bu çeşitlilik derin bir kişisel endişeden, hafif bir eğlenme veya merak duygusuyla karışık ya da duygusuz bir mesafeliliğe kadar uzanır.

Pratik eleştiri için bu tür mesafelerin belki de en önemlisi, yanılabilir ya da güvenilmez anlatıcı ile okuru beraberinde götürerek anlatıcıyı yargılayan zımnî yazar arasındaki mesafedir. Bakış açısını tartışmanın sebebi edebi etkilerle nasıl ilişkilendiğini bulmaksa, bir yargıda bulunabilmemiz için anlatıcının “ben” mi yoksa “o” mu olduğuna, imtiyazlı mı yoksa sınırlı mı olduğuna kıyasla ahlaki ve düşünsel nitelikleri kesinlikle daha önemlidir. Anlatıcının güvenilir olmadığı ortaya çıkarsa, bize anlattığı hikayenin toptan etkisi de değişecektir.

... Eserin normlarına (yani zımnî yazarın normlarına) uygun olarak konuşan ya da hareket eden anlatıcıya “güvenilir” diyorum, uygun olmayanı da “güvenilmez” diyorum. (Booth, 2012, s. 170)

Anlatıcının güvenilmezliği düşüncesi adaptasyonun bir Tatbikat olarak ele alınması düşüncesiyle birleştiğinde, Bertolt Brecht’in *Epik Tiyatro* adlı eserinin *Köşebaşı Tiyatrosu* bölümündeki örnek sahneyi çağrıştırmaktadır.

Bir trafik kazasına tanık olan biri, kazanın nasıl meydana geldiğini bir topluluğa anlatır. Tanığın çevresindekiler belki kazayı görmemişlerdir, belki tanık gibi düşünmemektedirler ya da kazayı görmüşlerdir de onu anlatıcıdan bir başka türlü algılamışlardır. Asıl sorun, anlatıcının taşıtı kullanan ya da taşıt altında kalan kişinin veya her ikisinin davranışını o türlü vermesidir ki, çevresindekiler kaza üzerinde bir yargıya varabilsinler. (Brecht, 1967, s. 2)

Seyircinin kendisini kaptırmayacak kadar “güvenilmez” olan bir anlatıcının anlattığı hikaye, anlatılanlar hakkında fikir yürütmeye, diyalektik düşünmeye teşvik edecektir.

## 2.4. EPİK TİYATRO (DİYALEKTİK TİYATRO)

Brecht estetik kuramını 1920'lerden başlayarak, 1956'daki erken ölümüne kadar kesintisiz sürdürdüğü pratik çalışmalar içinde oluşturmuştur. Brecht'in estetik kuramı bugün "epik tiyatro" ya da "diyalektik tiyatro" deyişleriyle anılmaktadır (Parkan, 2004, s. 47).

Dramatik olan, gözün uzamında gerçekleşmektedir, hareketi canlandırır yani mimetiktir. Epik olan ise, sözün uzamında gerçekleşmektedir, hareketi anlatır yani diegetiktir.

Almanca'da epik sözcüğü "anlatımlı şiir" anlamına geliyordu. Antik Yunan'daki, epik-dramatik ayrımından kaynaklanan bu anlam, hareketi canlandıran tiyatro edebiyatı ile hareketi anlatan destan edebiyatı arasındaki farkı belirtmiş oluyordu. Brecht, kendi tiyatrosunun dramatik bir gerilim yaratacak biçimde kurgulanmadığını, olaylara uzak açıdan ve eleştirel bir bakışla bakmayı sağlayacak biçimde ve sanki ikinci elden anlatılıyormuş gibi sunulduğunu belirtmek için "epik" sözcüğünü kullanmıştır. (Şener, 2006, s. 266)

Brecht; "Olaylara uzak açıdan ve eleştirel bir bakışla bakmayı" sağlamayı, mesafe almayı, "kesintiye uğratma" yöntemi ile mümkün kılmayı hedeflemektedir.

"Doğal"ın yadırgatıcı bir özellik kazanması gerekiyordu. Ancak bu yoldan neden ve sonuç yasaları gün ışığına çıkarılabildi. Seyircilere, insanın belli bir durumda yalnız sahnede ortaya koyduğu gibi değil, başka türlü de davranabileceği kanıtlanacaktı." (Brecht, 1967, s. 29)

Dramatik, natürel tiyatrodaki "kesintisiz eylem çizgisi", canlandırılan yaşantının temposuna uygun bir şekilde akmaktadır ve o sırada da oyuncuların canlandırdıkları karakterlerin olması gereken ve o koşullar altında beklenen iç ritimde olmaları özdeşleşme duygusunu yaratmaktadır. Bu akışın kesilmesiyle, kesintisiz eylem çizgisinin kesintiye uğratılmasıyla "mimesis" kesilmekte ve araya "diegesis" girip çıkmaktadır. Bu yöntem, seyircinin, bir şeyin yaşanmakta değil de anlatılmakta olduğu bilgisini unutmamasını sağlamaktadır. "Epik tiyatrosunun sanatını oluşturan, özdeşleşmeden çok, şaşkınlık yaratmadır. Formüle edersek: İzleyici kahramanla özdeşleşmek yerine, kahramanın içinde bulunduğu koşullara şaşırması öğrenmeye yöneltilir" (Benjamin. 1984, s. 31).

Bu yolla elde edilen mesafe ve tuhaflık hissi, seyirciyi, söz konusu durum karşısında diyalektik bir düşünmeye davet etmektedir. Seyirciyi, sahnelenen durumu olduğu gibi kabul etmek yerine; sorgulamayı, başka olasılıkları görünür kılarak ve daha başka olasılıkların da mümkün olabileceğini hissettirerek olup bitene kendini kaptırmak yerine diyalektik bir düşünme biçimine çağırması hedeflemektedir. Epik tiyatro seyircisinin bir

durum içindeki karakterle karşılaştığında “öyle değil de böyle davran” diyebilmesi mümkün olabilmektedir, çünkü dramatik tiyatronun özdeşleşme işlevi, o durumu seyircinin de kabul etmesine sebep olmaktadır.

Bertolt Brecht, dramatik ile epik tiyatro ayrımını açıklarken özellikle bu iki tiyatrodaki seyircinin tepkilerini dikkate almıştır. Dramatik tiyatro seyircisi, sahnedeki durumu paylaşmakta, oyun kişilerini olduğu gibi kabul etmekte, hatta kendini onların yerine koymakta, onlarla birlikte duygulanarak kendi düşünme, eleştirme ve hareket gücünü askıya almaktadır. Oysa epik tiyatro seyircisi, sahnedeki durumun dışında kalıp bir gözlemci durumunda insanları inceler, eleştirir. Epik tiyatronun dramatik tiyatrodan en büyük ayrımı, seyircinin oyunda sunulan durumu olduğu gibi kabul etmeyip, eleştirici, yorumlayıcı bir düşünce sürecine girmesi ve bu durumu değiştirme yollarını araştırmasıdır. (Şener, 2006, s. 268)

Bu düşünce de, Wayne C. Booth’un ortaya attığı “güvenilmez anlatıcı” fikrini çağrıştırmaktadır. Güvenilmez anlatıcıyla olan karşılaşmanın yarattığı mesafe alma etkisinin, epik tiyatronun “kesintiye uğratma” yöntemiyle yarattığı mesafe ve tuhaflik hissiyle benzerlik taşıdığı söylenebilir.

Mesafe ve tuhaflik hislerinin beraberinde getirdiği “yabancılaştırma etmeni” Özdemir Nutku tarafından şöyle tarif edilir:

Brecht’in yabancılaştırma etmeni, insancıl durumların ve anlamların insanlara anımsatılması içindir. Çünkü yabancılaştırma etmeni yoluyla insanı yeni baştan inceliyor. Şunu diyor Brecht: insan, bilinen, birbirine benzeyen, kalıplanmış bir değer değildir; insan değişebilirliğin zekasıyla donanmıştır ve bir inceleme konusudur. (2007, s. 114)

Değişebilir insanı incelerken, var olan insancıl durumları sorgulamak, bu durumlarda ve koşullarda başka türlü davranma olasılıklarını araştırma imkanı edinmek mümkün olabilmektedir.

Dramatik Tiyatro seyircisi şöyle der: “Evet, bunu ben de yaşadım. – Ben de böyleyim. Eh, doğal bir şey. – Ve hep böyle olacak bu. – Adamın durumu yürekler acısı, zavallı için çıkar yol yok. – Sanat buna derler işte: 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 adam! – 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 da şaşırtıcı! – Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan.” (Brecht, 1967, s. 29)



## Epik Tiyatronun Özellikleri:

Özdemir Nutku, epik ve dramatik tiyatronun temel özelliklerini şöyle özetler:

Tiyatroda Epik	Tiyatroda Dramatik
<ol style="list-style-type: none"><li>1. Episodlarla kurulu, genel olarak anlatılan bir öykü var; ayrıntılar dramatik.</li><li>2. Her episod kendi başına bir bütündür ve kendi içinde sürekli bir akışı vardır. Bu episodların yerleri değiştirilebilir.</li><li>3. Olaylar ön planda.</li><li>4. Olaylardan karaktere gidilir.</li></ol>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Baştan sona bütünlenen, perçinlenen, sürekli bir dramatik gelişim.</li><li>2. Perde ve sahne değişimi: kesiksiz psikolojik gelişim.</li><li>3. Karakter ön planda.</li><li>4. Karakterden olaylara gidilir.</li></ol>

(Nutku, 2007, s. 110.)

Özdemir Nutku, *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro* adlı eserinde dramatik tiyatro ve epik tiyatroyu biçimsel olarak da karşılaştırdığı bir tablo sunmuştur:

Tiyatronun Epik Biçiminde	Tiyatronun Dramatik Biçiminde
<ol style="list-style-type: none"><li>1. Anlatıya başvurulur.</li><li>2. Seyirci bir gözlemci durumunda bırakılır.</li><li>3. Etkinliği uyanık duruma getirilir.</li><li>4. Seyircinin birtakım kararlar vermesi sağlanır.</li><li>5. Seyirciye bir dünya görüşü sunulur.</li><li>6. Seyirci olayın karşısında tutulur.</li><li>7. Deliller ve ispatlarla çalışır.</li><li>8. Seyircinin duyguları geliştirilir, bilince götürülür.</li><li>9. Seyirci olup bitenlerin karşısında, olup bitenleri inceler durumda tutulur.</li><li>10. İnsan inceleme konusu yapılır.</li></ol>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Eylemlerle gelişir.</li><li>2. Seyirci sahne üzerindeki aksiyon ile özdeşleştirilir.</li><li>3. Etkinliği harcanıp tüketilir.</li><li>4. Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır.</li><li>5. Seyirciye bir yaşam kesiti sunulur.</li><li>6. Seyirci olay içine sokulur.</li><li>7. Telkin (suggestion) yoluyla çalışır.</li><li>8. Seyircinin duyguları olduğu gibi kullanılır.</li><li>9. Seyirci olup bitenlerin tam ortasında, olup bitenlerle yaşantı birliği içine sokulur.</li><li>10. İnsan bilinen bir değer olarak kabul</li></ol>

<p>11. İnsan değişir ve değiştirir.</p> <p>12. Seyircinin merakı oyunun gelişimi üzerinde odaklanır.</p> <p>13. Her sahne kendi için vardır.</p> <p>14. Kurgu tekniği.</p> <p>15. Olaylar eğriler (sapmalar) ile gelişir.</p> <p>16. Olayların gelişimi atlamalıdır.</p> <p>17. İnsan oluşum halindedir.</p> <p>18. Dünya, olasılıkları içinde yorumlanır – devingen.</p> <p>19. Toplumsal varoluş düşüncayı yönetir.</p> <p>20. Ön planda akıldır.</p>	<p>edilir.</p> <p>11. İnsan hiç değişmez.</p> <p>12. Seyircinin merakı oyunun sonu üzerine odaklanır.</p> <p>13. Her sahne bir öteki için vardır.</p> <p>14. Organik büyüme.</p> <p>15. Olaylar düz bir çizgide gelişir.</p> <p>16. Olayların gelişimi evrimsel bir zorunluluk taşır.</p> <p>17. İnsan belirtilmiş bir niteliktir.</p> <p>18. Dünya, olduğu gibi yorumlanır – dural.</p> <p>19. Düşünce varoluşu yönetir.</p> <p>20. Ön planda duygudur.</p>
---	--

(Nutku, 2007, ss. 112 - 113.)

## BÖLÜM 3

### KIRMIZI PAZARTESİ

#### **Yazar Hakkında:**

*Gabriel Garcia Marquez, 1928'de Kolombiya'nın Aracataca kentinde doğdu. Hukuk ve gazetecilik öğrenimini yarım bıraktı. 1940'lardan başlayarak uzun yıllar gazetecilik yaptı. Yine aynı yıllarda öykü yazmaya başladı. Yayımlanan ilk önemli yapıtı, Yaprak Fırtınası'ydı. Albaya Mektup Yok, ülkesi uğruna savaşıarak yaptığı hizmetlerin karşılıksız kaldığını anlayan bir subay eskisinin öyküsüydü. Bunu Hanımana'nın Cenaze Töreni (1962) ve Şer saati (1962) izledi. Garcia Marquez, en tanınmış romanı Yüzyıllık Yalnızlık'ı (1967), Meksika'ya ilk gidişinde yazdı. Yüzyıllık Yalnızlık'taki bir bölümden esinlenerek yazdığı öykülerini İyi Kalpli Erendira (1972) adlı kitapta toplayan yazar, daha sonra birbiri ardı sıra Mavi Köpeğin Gözleri'ni (1972), Başbakan Babamızın Sonbaharı'nı (1975), Kırmızı Pazartesi'yi (1981), Kolera Günlerinde Aşk'ı (1985), Simon Bolivar'ın yaşamının son günlerini konu edinen Labirentindeki General'i (1989) yayımladı. Garcia Marquez, 1982'de Nobel Edebiyat Ödülü'ne değer görüldü. 2014'te Meksika'da seksen yedi yaşında hayata veda etti.*<sup>3</sup>

#### **Kırmızı Pazartesi:**

Anlatıcı karakterinin kendi deyimiyle; “Anıların kırık aynasını ortalığa saçılmış incecik onca parçadan bir araya getirme çabasıyla...” eskiden yaşadığı kasabaya dönüp, 27 yıl önce işlenen bir cinayete hayatını kaybeden yakın arkadaşı Santiago Nasar'ın kurbanı olduğu cinayeti anlamlandırma çabasının anlatısıdır.

---

<sup>3</sup> Bkz: Márquez, G. & Kut, I. (2014). *Kırmızı Pazartesi* : İşleneceğini Herkesin Bildiği bir Cinayetin Öyküsü : roman. İstanbul©1982: Can Sanat Yayınları.

### 3.1. ÖZET VE KARAKTERLER

5 Bölümden oluşan roman, tekrarlara dayanan ve çizgisel olmayan bir anlatıma sahiptir. Romanın özeti, eserde olduğu gibi 5 bölüme ayrılarak oluşturulmuştur.

Özet oluşturulurken orijinal eserdeki anlatıcının üslubuyla yazılmıştır. Olayları görmediği halde görmüş gibi anlatan anlatıcının bu üslupla hikayeye aldığı mesafenin anlaşılmasına istinaden böyle bir anlatım tercih edilmiştir.

#### 1. Bölüm

Santiago Nasar, onu öldürecekleri gün saat 05:30'da uyanmış, bir rüya görmüş ve uyandığında kendini kuş pislikleri içindeymiş gibi hissetmişti. Annesi Placida Linero, oğlunun ölümünden sonra pişmanlık duymasına sebep olacak şekilde Santiago'nun rüyasını yanlış yorumlamıştı. Aslında annesinin rüyaları yorumlama konusunda iyi bir şöhreti vardı.

Annesi onu en son gördüğünde, geçen geceki düğünden dolayı akşamdan kalma olduğu için aspirin bulmaya çalışıyordu. Onu beyazlar giymiş görünce günleri şaşırıldığını sandı. Ancak Santiago, kasabaya Piskopos geleceği için iş kıyafetlerini giymemişti. Dolayısıyla yanına silahını da almamıştı. O gün, özel bir gündü.

Annesi Piskoposun o kasabadan nefret ettiğini düşünüyordu. Kadın, "Piskopos gemiden inmeyecek bile," demiş olsa da Santiago çok heyecanlıydı. Hatta Piskopos'un en sevdiği yemek olan horoz ibiği çorbası için ona kurban edilmek üzere birkaç semiz horoz bile almıştı. Onun yüzüğünü öpmek ve hayır duasını almak istiyordu.

Santiago'nun babası 3 yıl önce ölmüştü. Evde annesi, aşçı Victoria ve aşçının kızı Divina ile birlikte yaşıyorlardı. Aşçı Victoria Guzman, Santiago'dan pek hoşlanmıyordu. Yıllar önce kendisiyle gönül eğlendirip sonra da ortada bırakan İbrahim Nasar'a yani babasına çok benziyordu 21 yaşındaki Santiago Nasar. Üstelik tıpkı babası gibiydi o da. Aşçının kızını her fırsatta sıkıştırıyor ve onu yatağa atmaya çalışıyordu. Kızının kaderinin kendisinininki gibi olmasını istemiyordu Victoria.

Öldürüldüğü günün sabahında mutfığa gelmiş, evden çıkmadan önce kendisine kahve getiren Divina Flor'a sarkıntılık etmişti. Anne Victoria elindeki bıçakla Santiago'yu korkutmuş ve kızından uzak durmasını söylemişti. Victoria'nın o sırada temizlediği tavşan bağırsakları sanki Santiago'nun sonunda o tavşanlar gibi bağırsaklarının deşileceğinin habercisiydi.

Her zaman evin arka kapısı kullanıldığı halde Santiago o gün sadece bayramlarda kullanılan ön kapıdan çıkmak istemişti. Divina ona yakalanmamak için kapıya koşup kapıyı açmış ancak yine de Santiago'nun ellerinden kurtulamamıştı. Yine de Divina Flor onun için emirlere karşı gelmiş ve acil bir durum olursa diye kapının kolunu takmamıştı. Bu sırada kapının altından Santiago'yu uyarmak isteyen bir mektup atılmış ancak cinayet işlenmeden önce onu fark eden olmamıştı.

Santiago saat 06:05'te evden çıktığında evinin karşısındaki sütçü dükkanında bekleyen katiller uyuyor olmasına rağmen o evden çıktığında hemen kendilerine gelmişlerdi. Dükkanın sahibi Clotilde Armenta onları en azından biraz geciktirebilmek için Piskoposun gitmesini beklemeleri konusunda uyardı. Santiago önlerinden geçip Piskopos'un gemisini karşılamaya gitti. 24 yaşında ikiz kardeş olan katiller akşamdan kalma körkütük sarhoştular.

Piskopos tıpkı annesinin söylediği gibi gemiden inmemiş ve halkı selamlayarak uzaklaşmıştı. Onun için hazırlanmış olan hediyeler, horozlar da boşa gitmişti. Santiago da epey masraf etmişti ancak Piskopos onu hayal kırıklığına uğratmıştı.

Evine geri dönerken, arkadaşlarıyla laflayıp tüm kasabanın davetli olduğu bu muhteşem düğünün kaç paraya mal olduğunu konuşup durmuştu Santiago. Benim düğünüm de böyle olacak deyip durmuştu. Anlatıcının Santiago'ya aşık olan kız kardeşi Margot onu dışarda gördüğünde kendi evlerine kahvaltıya çağırmıştı. Santiago da üstünü değiştirip hemen geleceğini söylemişti. Saat 06:25 civarında Matgot'a "Bir çeyrek saate senin evindeyim," diyerek arkadaşı Cristo Bedoya ile meydana yürümüştü.

Tüm kasaba onun öldürüleceğini bildiği halde hiçbir şey söylememeyi sürdürmüştü. Margot "Eğer bilseydim kolundan tutup onu zorla eve götürürüm," demişti. Eve dönerken hızla yayılmaya başlayan haberi duymuştu Margot. Santiago Nasar öldürülecekti. Bir önceki gece evlenen Angela Vicario ailesinin evine geri gönderilmişti çünkü damat onun bakire olmadığını anlamıştı.

Margot eve dönüp durumu annesine anlatmıştı. Santiago'nun vaftiz annesi olan kadın, durumu Santiago'nun annesine bildirmek için evden çıkmış, yetişmek için hızlıca yürürken karşıdan gelen birisi ona seslenmişti: "Zahmet etmeyin, onu öldürdüler bile."

## 2. Bölüm

Bir önceki gece Angela ile evlenen adam Bayardo San Roman, kasabaya düğünden 6 ay önce gelmiş, tuhaf bir insan olduğu düşünülse de kısa sürede kasabalıların sevgisini kazanmıştı. Birçok konuda bilgiliydi ve oldukça zengindi. Angela'yı uzaktan görmüş ve onu hiç tanımadığı halde evlenmeye karar vermişti.

Angela'nın hayır amaçlı bir piyango çekilişinde çalıştığı bir panayırda büyük ödül olan gramofonu kazanmış ve Angela'ya doğum günü hediyesi olarak göndermişti. Adamın bütün biletleri satın almış olduğu Angela'nın hiç aklına gelmemişti. İkiz kardeşleri Pedro ve Pablo gramofonu alıp adama geri götürmüş ancak birlikte içki içmeye başladıklarında adamı çok sevmişlerdi. Her şey çok hızlı gelişmiş ve adamın ailesi de gelince evlilik hazırlıklarına başlamışlardı.

Angela onu sevmese de özellikle annesinin ısrarları sonucu evlenmeye razı olmuştu. "Aşk da öğrenilir" demişti annesi. Angela fakir bir ailenin kızıydı ve bu kısmet kolay yakalanacak bir şans değildi.

Bayardo, Angela'ya kasabadaki en beğendiği evin hangisi olduğunu sorduğunda kız bunu öylesine bir soru sanmıştı. Kızın beğendiği evin sahibi olan adamcağız evini satmak istemese de, Bayardo çok yüksek bir fiyat teklif ederek adamı satmaya mecbur bırakmıştı. Adam evi satmayı o kadar istememişti ki iki ay sonra üzüntüden ölmüştü.

Angela'nın bekaretini kaybetmiş olması konusunda herkes çok şaşkıncı çünkü aşırı tutucu ve geleneksel bir aileye mensuptu. Biriyle birlikte olabilmesi mümkün değildi çünkü annesinin gözetimi altından hiç çıkmamıştı. Arkadaşları, ona gerdek gecesinde kocasını nasıl kandıracağını öğretmişlerdi. Bayardo San Roman kendi düğününe iki saat geç gelince Angela bir an umutlanmıştı. Belki de evlenmeyecekti ama adam geç de olsa gelmişti.

Tüm kasabanın katıldığı şenlikli bir düğünün ardından yatak odasına geçen çift için gerdek gecesi, beklendiği gibi sonuçlanmamıştı. Angela adamı kandırmak istememişti. Durumu anlayan Bayardo San Roman onu doğruca ailesinin evine götürüp annesinin ellerine teslim etmiş, Angela iki saat boyunca annesinden dayak yemişti. Sonunda ikiz kardeş olan ağabeyleri eve geldiğinde bekaretini kimin aldığını söylemek zorunda kalmıştı: Santiago Nasar.

### **3. Bölüm**

Avukat, cinayetin namus uğruna meşru müdafaa olduğu tezini savunmuştu ve bu da mahkemece kabul edilmişti. İkizler, cinayeti aynı nedenle bin kere olsa bin kere işleyeceklerini söylemiş, onu bilinçli olarak öldürdüklerini ve hem tanrı katında hem de insanların gözünde masum olduklarını savunmuşlardı.

Anlatıcıya göre aslında biri çıkıp da onların bu cinayeti işlemesini engellesin diye ellerinden geleni yapmışlardı ama bunu başaramamışlardı. Kimse onları durdurmamıştı. Santiago'yu kimsenin haberi olmadan sessizce öldürmek için hiçbir çaba sarf etmemişlerdi.

Bıçaklarını bilemek için gittikleri kasapta tesadüfen karşılaştıkları bir polis memuru, emir eri olduğu belediye başkanına durumu anlatmış, o da durumu çok ciddiye almadığı için acele etmemişti. İkizlerin kabadayılık yapmaya çalıştıklarını düşünmüştü. İlerleyen saatlerde sütçü dükkanına uğrayıp, ellerindeki bıçaklara el koymuştu. Piskopos görse ne der diyerek onları azarlayıp çıkmıştı. Dükkanın sahibi Clotilde Armenta belediye başkanına onları tutuklatması için ısrar etmiş başkan ise “Sırf kuşkulara dayanarak kimseyi tutuklayamazsınız,” demişti.

İkizler dükkanda beklerken süt almak için gelen on iki kişiye niyetlerini anlatmış, onlar da saat 6'dan önce bu haberi dört bir yana yaymışlardı. Dükkanın karşısındaki evde bu haberin duyulmaması imkansızdı. Clotilde Armenta gördüğü herkese Santiago'yu uyarmasını tembihlemiş hatta dükkana gelen dilenci kadınla Santiago'nun aşçısı Victoria Guzman'a acil mesaj göndermişti.

Santiago, düğünden sonra arkadaşlarıyla herkesin müdavimi olduğu genel evde eğlendikten sonra yeni evli çiftin evinin önünde serenat yapmaya gitmiş ve sonra da eve dönüp bir saatliğine uyumaya gitmişti. Kendisini saat 05:30'da uyandırmalarını isteyip odasına çıktıktan bir dakika sonra, dilencinin getirdiği mesaj Victoria Guzman'a ulaşmıştı. Aynı şekilde Peder Amador da birçok acil mesaj çağrısı almış ancak hiçbir şey yapmamıştı. Santiago Nasar öldürülmüştü.

### **4. Bölüm**

Kasaba doktorunun orada bulunmamasından dolayı otopsiyi daha önce tıp eğitimini yarım bırakmış olan Peder Amador yapmak zorunda kalmıştı. Belediye başkanının emrini yerine getirmek zorundaydı. Bir eczacı ve bir birinci sınıf tıp öğrencisinin

eşliğinde otopsiyi gerçekleştirmişti. Yıllar sonra o günden bahsederken “Sanki öldükten sonra onu bir kez daha öldürmüştük,” demişti peder. Bu otopsinin hemen yapılması gerekiyordu çünkü kasabada morg yoktu ve ceset kokmaya ve korkunç bir hal almaya başlamıştı. Otopsi raporunda ölüm nedeni, “en büyük yedi bıçak yarısından herhangi birinin başlattığı ağır kanama” olarak kayıtlara geçmişti.

Üç yıl sonra ikizler hapisten çıktıktan sonra Vicario ailesi kasabadan taşınmış, kardeşlerden Pablo onu üç yıl boyunca bekleyen nişanlısı Prudencia ile evlenmişti. Pedro da orduya girmiş ancak sonrasında kendisinden haber alınamamıştı. Bir savaşta öldüğü düşüncesi kasabada yayılmıştı.

Bir diğer kurban olan damat Bayardo San Roman’ı bu hengame içinde tamamen unutmuşlardı. Belediye başkanı gidip onu düğün evinde alkol komasında bulmuş, ailesine haber vermişti ve oraya gelen aile bireyleri onu alıp götürmüştü. Ardında bıraktığı ev de zaman içinde bir harabeye dönüşmüş, içindeki eşyalar çalınarak yavaş yavaş yok olmuştu.

Başka bir kasabaya yerleşen Angela, yaşanan olayla ilgili her detayı soran herkese anlatır hale gelmişti. Anlatmadığı tek şey bekaretini alanın ne zaman nasıl nerede aldığıydı. Bu nasıl olmuştu? Yalnızca bunun hakkında konuşmamış, aradan yıllar geçmiş olsa da, sadece, bunu yapanın Santiago olduğunu söylemişti.

Angela 17 yıl boyunca Bayardo’ya mektuplar yazdı. Düğün günü yaşanan olaydan sonra ona aşık olmuştu ve onu unutamamıştı. Annesi onu döverken bile canı yandığı için değil Bayardo San Roman için ağlamıştı. “Nefretle aşkın karşılıklı tutkular olduğunu keşfettiğini” söylemişti.

Ve yıllar sonra bir gün Bayardo çıkıp gelmişti. “Tamam, geldim işte,” demişti. Birinde orada kalmak için yanında getirdiği kıyafetler, diğerinde de onca yıldır alıp da cevap yazmadığı tüm mektuplar olan iki valizle karşısına dikilmişti. Mektupların hiçbiri açılmamıştı.

## **5. Bölüm**

Yıllar boyunca kasabada bu olaydan başka bir şey konuşulamaz olmuş. Cinayetin ardından kalbi dayanamayıp ölen, aklını yitiren, hastalıklara yakalananlar olmuştu.



Cinayetten 12 gün sonra sorgu yargıcı gelmişti ve kasabalılar çağrılmadıkları halde ifade vermek için hengame yaratmışlardı. O kadar fazlalardı ki onları yatıştırmak için takviye güçler gerekmişti. Sorgu yargıcının da dikkatini en çok çeken şey, Santiago Nasar'ın bu cinayete sebep olacak kişi olduğunu gösteren en ufak bir belirtinin bile olmaması olmuştu. Angela'nın kız arkadaşları düğünün çok öncesinden beri onun sırrını bildiklerini ama o kişinin adını açıklamadığını ifade etmişlerdi. "Bize mucizeden söz etti ama azizin adını vermedi." Ancak Angela, Santiago'nun kim olduğu sorulduğunda "Beni bu hale getiren adamdır," diye cevap vermişti.

Santiago ve Angela'nın bir ilişkisi olabileceğine kimse inanmamıştı. Santiago'nun olay anındaki tepkilerine bakılacak olursa, yaşadığı duruma sadece şaşırılmıştı. Suç işlemiş birinin tepkilerini vermemişti. Gayet rahatmış ve durumu öğrendiği ana kadar arkadaşlarıyla eğlenmeye devam etmişti.

Arkadaşı Cristo Bedoya durumu öğrenir öğrenmez Santiago'nun evine koşmuştu ancak Santiago eve gitmediğini anlamıştı. Odasını boş bulunca çekmecede yerini bildiği silahı yanına almıştı. Santiago'nun annesi onu odada görünce kadına hiçbir şey söylememişti. Hemen Belediye başkanına yardım için koşmuştu ancak başkan, duruma müdahale ettiğini belirtmişti, ikizlerin gidip yeni bıçaklar alabileceklerini düşünmemişti.

Santiago eve giderken nişanlısının evine uğramaya karar vermişti. Bu yüzden Cristo onu bulamamıştı. Nişanlısı Flora Miguel de, Santiago'nun öldürüleceğini biliyordu. Onu uyarmak ve korumak yerine, Angela ile yattığını düşündüğü için onu kıskanmıştı ve onuru kırılmıştı. Mektuplarını bir sandık içinde Santiago'nun eline tutuşturup "İnşallah seni öldürürler," demişti. Flora'nın babası onu öldüreceklerini Santiago'ya anlatmış, isterse orada kalabileceğini ya da tüfeğini alıp dışarı çıkabileceğini söylemişti.

Buna hiçbir anlam verememişti Santiago. Dışarı çıktığında herkes onu izlemek için toplanmıştı. Bir geçit töreniymiş Santiago'nun gelişini bekleyerek meydanda yerlerini almışlardı. Birileri ona seslenmeye başlamıştı. Nereye kaçması gerektiğini söyleyenler olmuştu. Panik halinde her kafadan farklı sesteki dolaylı şaşkına dönerek bir o yana bir bu yana dönüp durmaya başlamıştı. Öndeki sokak kapısının açık olduğunu fark edip oraya yönelmişti. İkizler onu aynı anda görmeleri çok uzun sürmemişti.

Clotilde Armenta, Pedro'yu gömleğinden tutup Santiago'ya koşmasını söylemişti ama Pedro onuitip yere devirmişti. Kapıya 50 metre kalmıştı ve Santiago koşmaya başlamıştı.

5 dakika önce aşçı Victoria Guzman herkesin bildiği gerçeği Santiago'nun annesine anlatmıştı. Divina ise Santiago'nun eve girip yukarı çıktığını söylemişti. Oğlunun evde olduğunu sanan kadın koşarak açık olan ön kapıyı kapatıp demirini takmıştı. Bu sırada dışarda olan Santiago o kapıya doğru koşmaktaydı.

Kapıya vardığında kapı kapanmıştı ve düşmanları ona yetişmişti. İki bıçaklı adama fazla karşı koyamamış ve canice delik deşik edilip bırakılmıştı. Dökülen bağırsaklarını yerden toplayıp, tozunu toprağını silkeleyip evine girmeye çalışan Santiago'yu gören komşusu şaşkınlıkla "Sana ne oldu?" diye sorduğunda şu cevabı vermişti: "Beni öldürdüler."

Sonra da açık olan arka kapıdan evine girip, mutfakta yüzükoyun yığılıp kalmıştı.

### **Başlıca Karakterler:**

Eserde çok sayıda karakter bulunmaktadır. Aşağıdaki karakter tanımlarında belli başlı karakterler seçilmiştir. Bu karakterler, tiyatro adaptasyonunda kullanılması planlanan karakterlerdir.

**Santiago Nasar:** Başkarakter, 21 yaşında namus cinayetine kurban giden Santiago, Arap asıllı bir göçmendir. Üç yıl önce babasının ölümünden sonra işlerin başına geçmiş ve annesiyle birlikte yaşamaktadır. Bir önceki gece evlenen Angela'nın bakire çıkmamasının sebebi olmakla suçlanarak öldürülür.

**Angela Vicario:** Dindar ve oldukça fakir bir ailenin dört kız çocuğu arasında en güzelidir. İki de ağabeyi vardır. Düğün gecesini bakire olmadığı anlaşılınca buna sebep olan kişi olarak Santiago Nasar'ın ismini vermiştir. İstemediği bir adamla evlendirilmiş ancak düğün gecesini olanlardan sonra damada aşık olmuş ve ona yıllarca mektup yazmıştır.

**Bayardo San Roman:** Cinayetin gerçekleştiği günden 6 ay önce kasabaya gelmiş gizemli bir genç adamdır. Soranlara evlenmek için dolaşıp kendine kız baktığını söylemiş ve zenginliğiyle kasabalıların dikkatini üzerine çekmiştir. Angela'yı görür görmez onunla evlenmeye karar vermiş ve kız onu istemediğini söylese de zenginliğiyle kızın ailesinin aklını çelmiştir. Aynı zamanda bir generalin oğlu olduğunun öğrenilmesiyle de kasabada saygınlığı ve ona duyulan hayranlık artmıştır.

**Pablo Vicario;** Angela'nın ağabeyleri olan ikiz kardeşlerden büyük olanıdır. Kardeş Pedro'dan 6 dakika daha büyüktür. Santiago'yu öldürmek için aile şerefini korumak

dışında başka bir motivasyonu daha vardır. Nişanlısı, eğer namusunu temizlemezse onunla evlenmeyeceğini söylemiştir. Bu nedenle, cinayeti işlemek konusunda kardeşine göre daha ısrarcıdır.

**Pedro Vicario;** Eskiden asken olan Pedro, Santiago'yu öldürdükleri için hapse girip çıktıktan sonra yeniden orduya girecektir. Santiago'yu öldürme fikri ve planı ona ait olsa da, cinayetten vaz geçmeye daha yatkın olanın yine Pedro olduğu görülmektedir.

**Victoria Guzman;** Santiago'nun evinde çalışan aşçı ve hizmetçidir. Yıllar önce Santiago'nun babası İbrahim Nasar tarafından baştan çıkarılmış ve kullanılıp duygularıyla oynanmıştır. Kızı Divina Flor'un da kendisiyle aynı kaderi yaşamasından korkmaktadır. Bu yüzden Santiago'nun, kızına yaklaşmasını engellemek için sürekli tetiktedir.

**Divina Flor;** Annesi Victoria ile birlikte çalışmaktadır. Ergenliğinin etkisiyle coşan hormonlarını Santiago fark etmiş ve ona karşı bir cinsel ilgi duymaktadır. Santiago'nun onu her fırsatta sıkıştırması yüzünden tedirgin ve ürkektir.

**Placido Linero;** Santiago'nun annesidir. Kocasının ölümünden sonra Santigo ile baş başa kalmıştır. Rüyalarrı yorumlamak konusunda iyi bir şöhreti vardır ancak oğlunun öldüğü gün gördüğü rüyayı yanlış yorumlamıştır ve bu yüzden kendini asla affedemez. Bu özelliğine rağmen oğlunun öldürüleceğini kasabada en son öğrenen kişidir.

**Cristo Betoya;** Santiago'nun yakın arkadaşıdır. Bütün gece ve gündüz birlikte vakit geçirmişlerdir. Sabah ayrıldıklarından hemen sonra Santiago'nun öldürüleceğini öğrenmiş, onu kurtarmak için çaba sarf etmiş ancak bir türlü Santiago'nun nerede olduğunu bulamamıştır. Bu yüzden de cinayete engel olamamıştır.

**Clotilde Armenta;** Pedro ve Pablo kardeşlerin Santiago'yu öldürmek için bekledikleri sütçü dükkanının sahibidir. Santiago'yu ve annesini uyarmak için birçok yol denemiştir ancak başarılı olamamış, cinayeti engelleyememiştir.

### **3.2. KIRMIZI PAZARTESİ'DE ANLATIM**

Bu bölümde, romandaki anlatım öğelerine yer verilecektir.

### 3.2.1. *Kırmızı Pazartesi*'de anlatıcı

*Kırmızı Pazartesi* romanında “Kim konuşuyor?” sorusuyla ulaştığımız anlatıcı, olay anında kasabada olduğu halde olay mahallinde bulunmayan birisidir. Kasabalılardan biridir ve kurbanın yakın arkadaşıdır. Bir önceki gece düğüne o da katılmış ve kasabalılarla birlikte o da eğlenmiştir. Sabah erken kalkıp Piskopos’u karşılamaya giden Santiago’nun aksine anlatıcı erken uyanmamış, geceyi geçirdiği genelevde uyumaya devam etmiştir. Kendisinden bahsettiği bölümlerden birinden anlaşıldığı üzere, bu olayın öyküsünü yazmak üzere kasabaya gidip araştırma yapan bir yazar olduğu izlenimini vermektedir. “... Bu olayın öyküsünü yazmak için yaptığım soruşturmalar boyunca, kıyıda köşede kalmış pek çok bilgi edinmişim...” (Marquez, 2018, s. 44). Bu sayede okuyucu, “zımni yazarı” yani ima edilen yazarı kurgularken anlatıcı ile zımni yazarın aynı kişi olduğu hissine kapılabilmektedir. Anlatıcının zımni yazarın normlarına yakınlığının, anlatıcıyı “güvenilir anlatıcı” pozisyonuna getirdiği söylenebilir.

### 3.2.2. *Kırmızı Pazartesi*'de odaklama – focalization

Romanda odaklayıcıyı (*Focalizer*) bulmak için “Kim görüyor?” sorusunu sorduğumuzda her sahne için farklı cevaplar vermek mümkündür. Bu da anlatıda çoklu perspektif kullanıldığına işaret etmektedir. Çok sayıdaki karakterin odaklayıcı konumunda olması ve bu karakterlerin olay örgüsünde yer alıyor olması onların birer “iç odaklayıcı” olduğunu gösterir. Romanın baş karakteri olan “Santiago Nasar” genellikle odaklanılan kişi (*Focalized*) konumundadır.

Ancak anlatıcı, kendisinin olay esnasında orada olmadığını bildiğimiz halde sanki oradaymış gibi anlattığı için odaklamayı yönetir pozisyonundadır. Bu durum anlatıcının bir dış odaklayıcı olduğu hissi yaratmaktadır. Bu nedenle, sanki “gören kişi” anlatıcıymış gibi bir his oluştuğu için okuyucu ile anlatıcı arasında dramatik bir ilişki doğmaktadır. Bu da okuyucuda, anlatıcıyla özdeşleşme hissi yarattığı için eseri okurken kurban pozisyonundaki Santiago Nasar’a üzülen ve onu kurtaramadığı için vicdan azabı duyan anlatıcıyla benzer duyguları paylaşma üzerinden dramatik bir etki yaratır. Okuyucu güvenilir anlatıcıyı sorgulamayarak onunla duygudaşlık kurmaktadır.

Bir dış odaklayıcı olan anlatıcıya “neyi görüyor?” sorusunu sorduğumuzda olayları göremediğini fark ederiz ancak onun da gördüğü bir şey vardır. Kitabın ilk sayfasından

itibaren defalarca söylediği şeyi görmüştür: “*Santiago Nasar öldürüldü*” Cinayetten sonra eve gelip cesedi gören anlatıcının tek gördüğü şey ölümdür ve bir odaklayıcı olarak okuyucuyu olayın kendisine yani Santiago Nasar’ın öldürülmesine odaklamaktadır.

Okuyucuya anlattıklarının, “ona anlatılmış” olduğu bilgisi ise, anlatıcının güvenilirliğini sorgulama ihtiyacı getirmektedir. Çünkü anlatıda asıl anlatıcılar iç odaklayıcı olan karakterlerdir, anlatıcı ise kendisine anlatılanları kurgulayıp yeniden anlatan, uyarlayan bir aracı konumundadır. Bu karakterleri anlatıcı olarak kabul edecek olursak, anlatıcıların zımni yazarın normlarına olan uygunluğu değiştiği için bunun onları “güvenilmez anlatıcı” pozisyonuna getirdiği düşünülebilir.

Bu güvenilmez anlatıcılar, okuyucuyla anlatı arasında mesafe yaratmakta ve okuyucunun, anlatanların ifadelerini sorgulamasını ve mesafe almasını sağlamaktadır.

### ***Kırmızı Pazartesi*’de Anlatıcının Fonksiyonları**

Anlatıcı olay anında oradaymış gibi anlattığı için “Birinci Kişi Anlatıcı” gibi görünse de, “Tanrısal (Omniscient/Omnipresence) Üçüncü Kişi Anlatıcı” özellikleri taşır. Tanrısal anlatıcıdan ayrıldığı nokta, kurbanın suçsuz olduğunu düşünse de tam olarak emin olamamasıdır. Onun bile bilemediği şeyler vardır.

### **3.2.3. *Kırmızı Pazartesi*’de anlatma zamanı**

Anlatıcının, olaydan yıllar sonra yaptığı mülakatlar sonucu oluşturduğu bir anlatıyla karşılaşırız, doğal olarak, *Sonradan Anlatma (Subsequent Narrating)* olarak tespit edebileceğimiz bir anlatma zamanı vardır.

Aynı zamanda olay anını adapte ederken, yani okuyucuya aktarırken, kendisi orada olmadığı halde sanki olaya şahitlik etmiş gibi anlattığı sahneler de bulunmaktadır.

Örnek sahne:

Santiago Nasar’ın içeri girmek için ancak birkaç saniyeye ihtiyacı varken kapı kapanıvermişti. Yumruklarıyla kapıya birkaç kez vurabilmiş, hemen arkasından düşmanlarına karşı kendini bilek gücüyle savunabilmek için geriye dönmüştü. "Onu önden görünce korktum," dedi bana Pablo Vicario, "çünkü gerçekte olduğundan iki kat daha iriyarıymış gibi görünüyordu." Santiago Nasar,

elindeki düz bıçakla sağ tarafından saldırıya geçen Pedro Vicario'nun ilk darbesini durdurmak için elini kaldırmış, "Orosu çocukları!" diye bağırmıştı.

Bıçak sağ elinin avcunu delip geçmiş, sonra dibine kadar böğrüne saplanmıştı. Acıyla haykırdığını herkes duymuştu: "Ay anam!"<sup>4</sup>

Bu bölümler için de **Eşzamanlı Anlatma (Simultaneous Narrating)** yöntemi uygulandığı söylenebilir.

Eşzamanlı anlattığı sahnelerde kendisi olay yerinde olmadığı halde eşzamanlı anlatmaktadır ve zaman zaman, yukarıdaki örnek sahnenin içinde olduğu gibi, olayın kendisine anlatıldığı anlara gönderme yapmaktadır. Anlatma zamanıyla öykü zamanını karıştırarak kurduğu sürükleyici sahneler yaratmaktadır.

### **3.3. KIRMIZI PAZARTESİ'DEKİ EPİK UNSURLAR**

*Kırmızı Pazartesi* birçok yönüyle epik tiyatronun özelliklerini kendi içinde barındırmaktadır. Eserin orijinal adı: "*Anons Edilmiş Bir Cinayetin Kronolojisi*" olarak Türkçe karşılık bulur. Eserin ismi bile bir cinayet anlatısı ile karşı karşıya olduğunu yani karakterin ölmüş olduğunu bildirmektedir. Odaklanılan karakterin öldürülmüş olduğunun ilk sayfada bildirilmesi olayların düz bir çizgide ilerlemeyeceğini işaret eder, olayların gelişimi atlamalıdır.

*Kırmızı Pazartesi*'de okuyucunun merakı öykünün sonu üzerine değil, gelişimi üzerine odaklanmaktadır, kurgu tekniği kullanılmıştır ve anlatılara başvurulmaktadır.

Roman episodik bir yapıda olsa da kullanılan kurgu tekniği sayesinde okuyucunun merakı cinayet anına odaklanmaktadır. Sonunda Santiago'nun öldürüleceğini bilse de, okuyucu onun nasıl öldürüleceğini, diğer insanların nasıl davranacağını merak eder. Son anda suçsuzluğunun ispatlanıp ispatlanamayacağı gibi merak konusu olan muğlaklıkların sonucuna duyulan merak, okuyucunun ilgisini eserin sonuna kadar ayakta tutmaktadır.

---

<sup>4</sup> Bkz: Márquez, G. & Kut, İ. (2014). *Kırmızı Pazartesi* : İşleneceğini Herkesin Bildiği bir Cinayetin Öyküsü : roman. İstanbul©1982: Can Sanat Yayınları.

Baş karakter Santiago Nasar olsa da ön planda olan karakter değildir. Olay ön plandadır. Kitabın ilk sayfasından itibaren “Santiago Nasar öldürüldü” cümlesi tekrarlanır ve olayın kendisine odaklanması sağlanır.

Anlatı sürekli olarak kesintiye uğratılmaktadır. Eserin sonuna kadar merak uyandıran cinayet anı sahnesi bile birdenbire kesilebilmektedir. Son bir sayfada dahi Okuyucunun kendini kaptırıp tam bir duygudaşlık kurmasının önüne geçilmektedir.

Olasılıklar göz önüne serilmektedir. Kurbanın öldürülmesinin engellenebilmesinin çok mümkün olduğu çok sayıda durum oluşturulmuştur. Bu durumların her birinin bir olasılık olduğu söylenebilir. Eser, okuyucunun sürekli olarak bu olasılıkların farkında olması sağlanmakta ve sadece tek bir olasılığa kendini kaptırmak yerine, göz önünde duran olasılıkların okuyucunun aklına takılmasını sağlamaktadır.

## BÖLÜM 4

### ADAPTASYON UYGULAMASI

Tezin ilk çıkış noktası olan “Kasabalılar neden öldürüleceğini bildikleri birisine yardım etmiyorlar?” sorusunu cevaplamak için ona yardım etme olanağına en çok sahip olan karakterlerin ifadelerine başvurmak ilk sırada olacaktır.

Bir dış odaklayıcı olarak anlatıcının okuyucuyu odakladığı olay; kurbanın öldürülmesidir. Anlatıcının ortadan kalkması haline ortaya çıkacak yeni anlatıcılar birer iç odaklayıcı olarak karakterler olacaktır. Birinci tekil şahıstan konuşacak olan karakterlerin seyirciyi odaklayacağı olay ise; cinayete engel olmamalarıdır. Bu sayede seyircinin, cinayete engel olunmamasının “nedenine” odaklanması mümkün olabilecektir. Çıkış noktası olan “neden yardım etmiyorlar?” sorusunun cevaplarına bu sayede dikkat çekilebilecektir.

Eserde iki farklı anları düzlemi olduğundan söz edilebilir. **Birinci anlatı**; olayı yaşamış olan ve *öykü zamanında* olay yerinde olan kişiler tarafından “anlatıcıya anlatılanlar ve anlatıcının dava dosyalarından edindiği bilgilerin toplamı” birinci anlatı olarak

düşünülebilir. Bu, anlatıcıya anlatılan anlatıdır. **İkinci anlatı**; anlatıcının, birinci anlatıdaki verilerle yeni bir kurgu oluşturarak ve bunları dramatize ederek *söylem zamanı* içerisinde “okuyucuya” anlattığı ve elimize bir kitap halinde ulaşan anlatıdır. Romanın tiyatroya adapte edilmesi denemesinde, birinci anlatı olan “öykü zamanı” irdelenecek olup bunun bir olay yeri tatbikatı formunda tatbik edilmesiyle bir tiyatro metni oluşturulacaktır.

#### **4.1. TATBİKAT**

Bir olay yeri tatbikatında olduğu gibi, yöntem olarak olay yerine gidildiğinde yani “yardım edilebileceği halde yardım etmemenin tercih edildiği anlara” gidildiğinde “öykü zamanı” içerisinde birer eyleyen olan karakterlerin anlatımına başvurmak kurguyu da değiştirecektir.

Eserin orijinalinde, zamanda atlamalarla ve kesmelerle anlatının geneline yayılan sahneler tatbikat yöntemiyle bir araya getirilecektir. Zamanın kurgulanması açısından dramatik ancak olay anının diyalektik bir şekilde irdelenmesi açısından da epik bir teknik kullanılacaktır. O sahnelerde neler olmaktadır? Neler olabilirdi?

Bu yöntemle artık anlatıcının hakimiyeti kalmayacak, anlatıcının olaylar ve karakterlerin eylemleri hakkındaki yargıları, düşünceleri, yorumları ortadan kalkacaktır. Olay yerindeki karakterler için kendi düşüncelerini ifade edebilme, birbirlerinin düşüncelerine cevap verebilme, karşı çıkabilme imkanları doğacaktır. Böylece, diyalogun ve yüzleşmenin görünür olmasıyla, seyirci açısından diyalektik düşünebilmek mümkün olabilecektir.

Anlatıcıyı ortadan kaldırıp, karakterlerin perspektiflerinden olaya bakmak aslında romanda çok da gizli olmayan motivasyonların belirginleşmesine neden olacaktır.

Kurmaca anlatının tarihsel bir anlatı olmadığını, olmuş olanın bilgisinin aktarılmadığını, olma olasılığı olanın yani olabilecek olanın irdelendiği bir anlatı biçimi olduğunu da unutmamak gerekir.

Olay yeri tatbikatına ek olarak yangın tatbikatı, savaş tatbikatı ya da deprem tatbikatı gibi tatbikat biçimlerinde “olması muhtemel olan” olayların olasılıkları mimetik bir şekilde canlandırılmakta, yaşantılanmaktadır.



Olasılıklar sunma özelliği açısından tatbikat, kurmaca anlatıyı oluşturma sürecinde çokça olasılığın gözler önüne serilmesi imkanını sağlayabilmektedir.

Eserin kendisi, okuyucuya diyalektik bir düşünmeyi teklif etmektedir. Kurban ile ilgili birbirini kadar geçerli iki seçeneğin olduğu aşıkardır: Bir önceki gece evlenen Angela'nın bekaretini bozmakla suçlanan Santiago "*suçludur ya da suçsuzdur*".

Zımnî yazarın normları anlatı içine serpiştirilerek okuyucuya ikilikler sunmakta ve çatışma da bu ikiliklerden ortaya çıkmaktadır. Suçlu – suçsuz, öldürülmeli – öldürülmemeli, yalan – gerçek, hukuk – töre, onurlu – onursuz, yardım eden – yardım etmeyen... gibi sayısı artırılabilir çokça karşıtlığı görünür kılmak diyalektik düşünmeyi sağlayacak ve tatbikat yöntemiyle, olanların olay yerinde anlatılması epik bir tekniği zorunlu kılacaktır.

Anlatıcının görevini de üstlenecek olan karakterler olayı seyirciye yeniden anlatmış olacaklar yani bir adaptasyon gerçekleştireceklerdir. Bu durum, içinde buldukları koşulları da değiştirecektir. Çünkü daha önce anlattıkları kişi anlatıcıdır ve anlatıcının kim olduğuna göre aldıkları bir pozisyonda anlatmışlardır. Yenilenen koşullar altında yani kurbanın arkadaşına değil de doğrudan seyirciye anlatmaları halinde seyirciyle kuracakları ilişki açısından dramatik, anlatıcı pozisyonunda oldukları için ise epik bir yöntem kullanılacaktır.

## 4.2. SAHNE UYGULAMASI

### NOT1:

Karakterlerle ilgili küçük bir hatırlatma. Hikayede öldürülen **Santiago**, annesi **Placido** ile birlikte yaşamaktadır. Aşçıları **Victoria** ve onun kızı olan **Divina** da onlarla birlikte yaşamaktadır. Bu sahnede göreceğimiz **Cristo** da Santiago'nun yakın arkadaşısıdır.

**NOT2:**

- Oyunda italik olarak yazılan yerlerde karakterler bir anlatı oyunu gibi seyirciye anlatmaktadır.

- Normal yazılmış yerlerde ise birbirleriyle konuşmaktadırlar.

**VICTORIA GUZMAN VE DIVINA FLOR SAHNESİ**

(Mutfak tezgahında anne-kız yan yana, ellerinde bıçaklarla işkembe, bağırsak temizlemektedirler. Santiago gelir, kadınları izleyerek masaya oturur. Divina hızlıca, önceden hazır olan kahveden bir bardağa doldurur ve Santiago'ya götürür. Santiago elindeki aspirin kutusundan bir tane aspirin alıp ağzına atar.)

**VICTORIA:** *Her sabah sanki dünyanın en kötü gecesini geçirmiş gibi böyle pis bir suratla kalkardı. Halbuki aylardan Şubat olmasına rağmen Ağustostakinden daha erken ısıtıyordu güneş... Ya da o gün için bana öyle geliyordu...*

(Tam bu sırada Divina, azalan kahveyi tazelemek için masaya gelir. Santiago onu bileğinden tutar. Kız korkudan titremeye başlar.)

**SANTIAGO:** Tam evcilleştirilecek yaşa geldin artık gel bakalım şöyle.

**VICTORIA:** (Kanlı bıçağı göstererek) Çek elini kızımdan kara oğlan! Ben hayatta oldukça sen o pınardan içemezsin! - *Hik demiş babasının burnundan düşmüştü. Babası da gençken aynı bunun gibi cenabet puştun tekiydi.*

**DIVINA:** *Annem Santiago'ya hiçbir şey söylemedi çünkü içten içe onu öldürmelerini çok istiyordu. Ben. Çok korkmuştum. Bileğimi sanki bir ölünün eli tutuyordu.*

**VICTORIA:** *Az önce kahvesini zıkkımlanmak için mutfaka girdiğinde onun işkembesini - bağırsaklarını deşip şu ön kapıya mihlayacaklarını ikimiz de biliyorduk. Neden öldüreceklerini de biliyorduk, onu nerde beklediklerini de biliyorduk. Süt istemeye gelen dilenci kadın her şeyi anlatmıştı bize.*

**SANTIAGO:** Ne var bugün yemekte?

**VICTORIA:** İşkembe çorbası.

(Birdenbire parçalamakta olduğu hayvanın iç organlarını kökünden söküp dumanı tüten işkembeyle bağırsakları mutfak penceresinin dibinde bekleyen köpeklerin önüne atar. Köpekler deliye döner. Dehşete kapılan Santiago bir an kendi karnını tutar.)

**SANTIAGO:** Napıyosun! Bu kadar acımasız olma! Onun da bizim gibi insan olduğunu düşünsene!

**VICTORIA:** (Bir an çalışmayı keser.) Aman Allahım! Demek içine doğmuş! (Şaşkınlığını hemen atar) – *İçimde bunun pislik babasından kalma o kadar çok hınç vardı ki, sırf kahvaltısı boğazına dizilsin diye köpeklere işkembe – bağırsak ne varsa atmaya devam ettim.*

(Tam bu sırada piskoposu getiren geminin tüyler ürpertici düdük sesleri duyulur. Ardından Santiago toparlanıp ön kapıya doğru yürümeye başlar.)

**VICTORIA:** *Bu evde her zaman. Ama her zaman... Arka kapı kullanılırdı. Öndeki kapı, bayram günleri dışında kullanılmazdı. Kol demiri hiç açılmaz hep kapalı dururdu. Ama yine de onun bağırsaklarını deşmeye gelen adamlar arka kapıda değil, bu ön kapıda bekliyorlardı. Annesi... Oğlum iyi giyimli olduğu zaman asla arka kapıdan çıkmaz demişti. O gün istediği keten takımını ben kendim götürmüştüm odasına. Eğer kızım götürseydi o iblisin pençelerinden hayatta kurtulamazdı.*

(Divina, Santiago'nun önünden kapıya doğru koşturmaya başlar. Adam da onu yakalamak istercesine hızlı adımlar atar. Tam kapının kol demirini açtığı anda adama yakalanır.)

**DIVINA:** *Oramı sınıksız avuçladı. Zaten evin bir köşesinde beni tek başıma sıkıştırdığında hep böyle yapardı, ama o gün o her zamanki korkuyu değil, korkunç bir ağlama isteği duydum içimde.*

(Kız, adamdan kurtulmaya çalışırken açılan kapıdan içeri güneş ışığı dolmaya başlar. Geminin düdük sesleri kesilir ve birdenbire horozlar ötmeye başlar. Aynı anda yüzlerce horoz. Santiago horoz seslerine ve ışığa doğru kapıdan çıkar gider.)

**DIVINA:** *Kapının demirini takmadım. Onun için yapabildiğim tek şey buydu. Asla bana yar olmayacaktı biliyorum ama acil bir durum olursa diye annesinin emirlerine karşı gelmişim.*

(Kapının altından atılmış ve yerde duran bir zarfı gösterir.)

**DIVINA:** *Bu mektubu hiç fark etmedim. Yemin ederim hiç görmedim. Ne Santiago fark etti, ne ben fark ettim ne de başka birisi. Onu öldürdüklerinden çok sonra çıktı ortaya bu mektup. İçinde. Her şey yazıyo. Onu öldürecekler. Kim öldürecek, niye öldürecek, nerde öldürecekler. Her şey mektupta yazıyo ama ben hiç okumadım. Öldükten sonra da önce de okumadım. (Annesinin yanına dönmüştür artık.) Ama zaten annem her şeyi mektuptan önce de biliyodu.*

**VICTORIA:** *Geceleyin saat 4'ü 20 geçe eve geldi.*

**DIVINA:** Santiago.

**VICTORIA:** *Evet. O geldi. Saat 4 buçuk olmamıştı daha. 20 geçiyodu. Bu arka kapıdan girdi. (Santiago girer. Üstü başı dağıktır, alemde geliyor, sarhoş sayılır.) Kara oğlan! Kahveni yapıyorum 5 dakkeye hazır olur gitme bi yere.*

**SANTIAGO:** *Şimdi içersem sittin sene uyuyamam. 1 saat vaktim var uyumam lazım. Yavru kızına söyle beni 5 buçukta uyandırısın.*

**VICTORIA:** Tamam söylerim.

**SANTIAGO:** *Bi de bu üstümdekilerin aynısından bi takım hazırlasın.*

**VICTORIA:** *Çiftliğe gitmeyecek misin? İçmekten unuttun heralde bugün Pazartesi.*

**SANTIAGO:** *Unutmadım. Piskoposu karşılamaya gidicem, bu fırsat kaçmaz. Sen de gelip Piskopos'un yüzüğünü öp. Hayır duasını al. Belki kızına iyi bi kısmet bulursun. Unutma 5 buçukta. Odama gelsin. Uyandırısın beni.*

**DIVINA:** *Saat 5 buçuk olduğunda annem onu uyandırmama izin vermedi.*

**VICTORIA:** *Ben kendim uyandırmaya gittim. Eğer Divina gitseydi o iblisin pençelerinden hayatta kurtulamazdı... Bu yatmaya gitti. Saat daha 4 buçuk olmamıştı. Bi dakika bile geçmeden kapı çaldı.*

**DIVINA:** *(Kapıyı açar.) Her gün gelen dilenci.*

**DİLENCİ:** *(Kapının eşiğinden içeri geçmez.) Şu karşıkı sütçü dükkanından haber getirdim. Sizin patron var ya, ev sahibi... Patronu öldürecekler. Sakın dışarı çıkmasına izin vermeyin!*

**VICTORIA:** Kim öldürecek?

**DİLENCİ:** Dünkü gelinin abileri. Dün gece akması gereken kan çokook önceden akıtılmış. Kana kan almaya geliyorlar. Ona söyleyin evden sakın çıkmasın.

**DIVINA:** Ama neden öldüreceklermiş?

**DİLENCİ:** Yani gelinin bekareti kayıp. Galiba bu evdeymiş. Onu bulmaya gelecekler. Hadi anlat şu yavru kızına neyin ne olduğunu. Sonra da adamın annesine haber ver. (Kadın uzaklaşır.)

**DIVINA:** *Saat 5 buçuk olduğunda annem Santiago'yu uyandırmaya gitmeme izin vermedi.*

**VICTORIA:** *Uyandırmaya gittim. Saat tam 5 buçuk olmuştu. Eve girdiği gibi üstünü neyini çıkarmadan düşmüş yatağın üstüne ölü gibi yatıyordu. Uyandırdım. Sonra da mutfığa geldim. Akşam yemeğine işkembe ayıklamaya başladık. Kahvesini içti sonra da Piskoposu karşılamak için evden çıktı. (Santiago'nun evden çıktığı ana yeniden dönülmüştür.) Saat 6'yı 5 geçe evden çıkıp da tam 1 saat sonra tıpkı bir domuz gibi boğazlanana kadar ikimiz de bu mutfaktan dışarı çıkmadık. Her günkü işlerimizi yapmaya devam ettik. (Kadın yemeği yapmaya devam eder. Divina temizliğe başlar.)*

**DIVINA:** *Piskoposun gemisinin düdüğü öttüğünde neredeyse herkes onu karşılamak için uyanmıştı, ikizlerin Santiago'yu öldürmek için beklediklerini bilmeyen kalmamıştı, neden öldüreceklerini bile tek tek biliyorlardı.*

(Cristo demiri açık olan ön kapıdan girer. Mutfığa gelir. Yerleri silen Divina'yı görür.)

**CRISTO:** Santiago evde mi?

**DIVINA:** Yok daha gelmedi.

**VICTORIA:** *Kalbi yerinden fırlayacakmış gibi atıyordu. Hemen anlamıştım durumun ciddiyetini.*

**CRISTO:** Santiago nerde?

**VICTORIA:** Daha gelmedi. Noldu ki?

**CRISTO:** Durum ciddi. Öldürmek için onu arıyolar.

**VICTORIA:** A aaa! Kim arıyo? Niye arıyo?

**CRISTO:** İkizler. Angela'nın abileri. Pedro'yla Pablo.

**VICTORIA:** Aman sen de. O zavallı çocuklar kimseyi öldürmezler.

**CRISTO:** Cumartesi'den beri içiyolar, her şeyi yapabilirler.

**VICTORIA:** Daha iyi ya işte. Kendi bokunu yiyecek sarhoş mu olur canım, bişeycik olmaz.

**CRISTO:** Annesi nerde? Odasına bakmam lazım. (Cristo koşar, Santiago'nun odasına bakmaya gider.)

**VICTORIA:** *Saat neredeyse 7 olmuştu. Yağmur yağmıyordu. Aksine pencerelerden içeri giren altın sarısı güneş ışıkları evi doldurmaya başlamıştı. Annesi her sabah saat 7'de uyanıp mutfığa talimat vermeye gelirdi. Herkesin bilgini ona anlatmanın zamanı artık gelmişti.*

(Cristo koşarak mutfaktan geçer ve ön kapıdan çıkar gider. Arkasından merakla Placido gelir.)

**PLACIDO:** Noluyo Victoria? Neden öyle kaçır gibi gitti o?

**VICTORIA:** Durum çok ciddi hanımefendi. Angela'nın abileri oğlunuzu öldürmek istiyorlar. Kız düğünden sonra bakire çıkmamış. Oğlunuz yapmış diyolar.

**PLACIDO:** Santiago?

**VICTORIA:** Evet o.

**PLACIDO:** Sabah ona anlattın mı? Biliyo mu onu beklediklerini?

**VICTORIA:** *Bu kadın da böyle bi domuz işte, şunun sakinliğine bak!* Hayır efendim ben de az önce öğrendim. Kahvesini içmeye geldiğinde hiçbir şey bilmiyordum.

**DIVINA:** *Tam o sırada Santiago eve girdi sandım. Yemin ederim gerçek gibiydi. Çok net bir görüntüydü bu. Üzerinde beyaz giysisi vardı, elinde de ne olduğunu iyi göremediğim bir şey taşıyordu, ama bana bir demet gül gibi gelmişti. Yalan söylememiştim. Yemin ediyorum onu gördüm sandım.*

**PLACIDO:** Santiago'yu gördün mü?

**DIVINA:** Odasına çıktı.

**PLACIDO:** Ne zaman?

**DIVINA:** Şimdi. Bir dakika bile olmadı.

**PLACIDO:** *Kapıya koştuğumda kapının aralığından onları gördüm. Ellerinde bıçaklarla evimize doğru, bu kapıya doğru koşuyorlardı. Hemen kapıyı kapattım. Kol demirini taktım. Pis orospu bana yalan söyledi.*

**DIVINA:** *Ama yemin ederim onu gördüğüme çok eminim. Kapının demirini zaten BEN açık bıraktım!*

**VICTORIA:** *Ona asla yar olmayacaktı o domuz!*

(Kapıya vurulma sesleri başlar.)

**PLACIDO:** *Ben sandım ki kapıyı o katiller tekmeliyo sandım. Sonra oğlumun odasına koştum. Odasına çıktı sanmıştım, bu yavru orospu bana yalan söyledi!*

**DIVINA:** Öyleydi ama onu gördüm.

**SANTIAGO: (ses)** Ne istiyosunuz lan bendeen!

(Kapıya vurulma sesi devam etmektedir. Tam kapının önünde bir arbede yaşanmaktadır.)

**PLACIDO:** *Katiller kapıya koşarken oğlum da eve girmek için kapıya koşuyormuş. Ama ben onu görmedim. Ben kapıyı onun yüzüne kapatmışım ama bilmiyordum. Ölmeden saniyeler önce kapıyı açalım diye kapıya vuran oğlummuş bunu bilmiyordum. Oğlumun sesini duydum. Ben sandım ki yukardan, balkondan onlara küfür ediyor, onu yukarda sandım. O yüzden kapıyı kapattım. Oğlumun yanına yukarıya koştum.*

**SANTIAGO: (ses)** Orospu çocukları! Defolun gidin burdan. Aaah.

(Kapının ardında bıçaklanan Santiago'nun bağıra bağıra can verişini dinlerler. Sesi azalarak kesilir.)

**KASABALILAR: (ses)** Santiago Nasar öldürüldüüü! Santiago Nasar öldürüldüüü!

**- FADE OUT**

## BÖLÜM 4

### SONUÇ

Uygulama sahnesi olarak seçilmiş olan sahne ve bu sahnedeki karakterler, göz göre göre gerçekleşen cinayeti durdurma fırsatı olup da bunu yapmayan ve yapamayan karakterlerin bir arada olduğu bir sahne olma özelliği taşımaktadır. Kurbanın evden çıkmadan önce mutfakta geçirdiği zaman, evden çıktıktan sonra mutfaktakilerin tekrarlarla ileriye ve geriye dönük anlatımları ve eve kurban geri dönmeye çalışırken kapıda öldürülmesine kadar olan sahne öykü zamanına göre yaklaşık bir buçuk saate tekabül etmektedir. Dramatik ve epik teknik bir arada kullanılmıştır.

Uygulama metnindeki örnek sahne içerisinde; orijinal eserde farklı sayfalarda yer alan ve romanın kurgusundan dolayı söylem zamanında birbirinden uzak zamanlarda anlatılan sahnelerin öykü zamanında bir araya gelmesi sağlanmıştır. Romanda parçalara ayrılmış olan sahne bir araya getirildiğinde, örnek sahnede yer alan karakterlerin ifadelerini, ruh hallerini, olay anında verdikleri kararları bir bütün olarak görme şansı elde edecek olan seyirci olayın kendisine odaklanma fırsatı bulabilmektedir. Bu sayede de hikayedeki kurbanın, bu sahnedeki karakterler tarafından neden yardım görmediğinin/göremediğinin sebeplerinin altı çizilebilmektedir.

Örnek sahne uygulamasının ardından, bu tezin çıkış noktası olan soruyu tekrar sormak, uygulama metninin soruya verebildiği cevapları görünür kılacaktır:

Neden yardım etmediler/edemediler?

**Aşçı kadın Victoria Guzman**, yıllar öncesinden, Santiago Nasar'ın babası olan İbrahim Nasar'a duyduğu hınç yüzünden Santiago'nun öldürülmesine engel olmamıştır. Çünkü İbrahim Nasar geçmişte Victoria Guzman'ı baştan çıkarmış ve onunla birlikte olmuş, sonrasında onu bırakıp başkasıyla evlenmiştir. Hanımı olabileceği evde hizmetçi konumunda kalmıştır. Sahnenin gerçekleştiği güne gelindiğinde ise, kendi başına gelen olayın aynısı kızının başına gelmek üzeredir ve kızı da Santiago'ya teslim olmaya meyillidir. Bu durumda Santiago'nun ölmesi Victoria için kızını korumak ve kendi kaderinin bir kopyasını kızının da yaşamasının önüne geçmek için bir fırsattır.



Hatta sahneden çıkan sonuca bakılırsa Santiago'nun öldürüleceği haberini çok önceden aldığı halde, hem Santiago'dan hem de annesi Placido'dan bu bilgiyi son ana kadar saklamıştır yani Victoria Guzman cinayete yardım etmiştir.

**Divina Flor**, yaşı küçük olduğu için annesinin sözünden çıkabilecek durumda değildir. Birazdan öldürüleceğini bildiği bir adamla karşı karşıya olmak onu çok korkutmuştur. Santiago için yapabildiği tek şey, katiller ona saldırdığında kaçıp eve geri gelebilsin diye kapının demirini açık bırakmak olmuştur. Küçük de olsa ona bir yardımda bulunmak istemiştir hatta sahne sonunda kapının demiri Placido tarafından geri takılmasa, Divina Flor, Santiago Nasar'ı kurtarmış olacaktır.

Son anda, belki de korkusundan dolayı yaşadığı bir halüsinasyonla, Santiago'nun eve girdiğini gördüğünü iddia ederek Placido'nun kapıyı kilitlemesine sebep olmuş ve kendi kurtarma planını boşa çıkarmıştır. Kurtarmak istese de Santiago'nun ölümüne sebep olmuştur.

**Placido Linero**, oğlunun katledileceğini en geç öğrenen kişi olsa da onu kurtarmak için hemen harekete geçmiştir. Oğlunun evde olduğunu sandığı için eve doğru koşan katilleri kapı aralığından görüp kemen kapıyı kilitlemiştir ancak Santiago içeride değildir ve annesinin kilitlediği kapıdan giremediği için tam da o kapının önünde can vermiştir. Placido oğlunu kurtarmak istese de Divina Flor'un verdiği yanıltıcı bilgi yüzünden oğlunun ölümüne sebep olmuştur.

**Cristo Bedoya**, Santiago'yu kurtarmak için eve gelmiş ancak onu evde bulamamıştır. Dışarı çıkıp Santiago'yu aramaya gitmiştir ancak onu bulamamış ve eve gelmesini engelleyememiştir. Santiago onun yokluğunda eve ulaşmış ve katillerin önüne bir kurbanlık gibi düşüvermiştir.

Eserin tiyatroya uyarlanması süreci, orijinal eserden uzaklaşılması ve ortaya çıkan metnin son tahlilde "*Kırmızı Pazartesi*" olmaktan çıkması gibi bir tehlike barındırmaktadır.

Anlatıcının yerini "anlatan" karakterlerin alması, tiyatro adaptasyonunda, orijinal eserde var olan ifadelerin kullanılmasıyla sağlanmıştır. Örnek metinde karakterlerin birbirleriyle girdikleri diyaloglar ve seyirciye anlatarak paylaştıkları bilgiler ve görüşler orijinal eserde anlatıcı marifetiyle öğrendiğimiz verilerden alınmıştır. Bu yöntem, eser sahibinin yaratımı olan ifadeleri değiştirmede için esere bağlı kalınmasını sağlamıştır.

Eser sahibinin romanda kullandığı tekrarlarla anlatma yöntemi örnek sahne yazımında da kullanılmıştır. Bu tekrarlar, romanda olduğu gibi sahenin parçalarına geri dönüşlerle dramatik bir yöntemle değil, sahne içinde karakterlerin geriye dönük anlatımlarıyla anlatısal ve dolayısıyla epik bir teknikle gerçekleştirilmiştir. Böylece, yazarın tekrarlarla anlatının geneline yaydığı geri dönüşler ve olaya yeniden bakma yönteminin tek bir sahne özelinde de uygulanabilir olduğu kanıtlanmıştır.

Örnek sahne, zaman kullanımını açısından dramatik özellikte olan ancak tekrarlarla tıpkı bir tatbikatta olduğu gibi geri dönerek anlatma yöntemi sayesinde epik özellikte olması anlatıda kesintilere sebep olmaktadır. Bu sayede de seyirciye, her geri dönüş anında, olaya ilişkin yeni sorular sorma imkanı sunulmaktadır. Öyle değil de böyle olsa nasıl olurdu? Santiago o sabah Divina Flor'a sarkıntılık etmeseydi kızın annesinin öfkesini üstüne çekmeyebilir miydi? Divina kapıyı açık bırakmasaydı Santiago'nun annesi katilleri görmeyip kapalı olan kapıyı açar mıydı ve oğlunun orada olduğunu görüp onu kurtarabilir miydi?

Bu ve benzeri soruların ortaya çıkması seyircinin bir epik tiyatro seyircisi olarak diyalektik düşünme sürecine girmesini sağlamaktadır. Böylece seyirci natürel tiyatrodaki olduğu gibi kendini hikayeye kaptırmayıp, kesintiler sayesinde ortaya çıkan sorular ve olası cevaplar sayesinde hikayeye mesafe alıp yabancılaşabilmektedir.

Adaptasyonu gerçekleştiren yazarın, roman anlatısını tiyatronun imkanlarıyla yeniden anlattığını düşünebiliriz. Bir adaptasyon yöntemi olarak yeniden anlatma eylemine bir tatbikat gözüyle bakmak, olayların, tüm şahitlerin perspektifinden yeniden ve yeniden anlatması ihtiyacını beraberinde getirmiştir. Tek bir kişinin (anlatıcının) perspektifinin yerini çoklu perspektifin (karakterlerin) alması hem “anlatılırken dinleyen” karakterleri hem de “seyircileri” aynı anda tatbikatı izleyen kişiler konumuna getirmektedir. Bu yönüyle tatbikat, seyirciyi, sahnedeki dinleyen ve izleyen karakterlerle aynı pozisyona getirmektedir. Dolayısıyla yardım etmeyenlerle ve edemeyenlerle aynı pozisyonda olan, olasılıkları düşünebilen, Brecht'in ifadesiyle “*bir çıkar yol var, göremiyor*” diye düşünmesi sağlanan seyirci kendisini böyle bir durumun içinde hayal ederken bulabilmektedir.

Bu durumu anlatıbilimin araçlarıyla ifade etmek gerekirse; odaklanılan olayı gören ve dolayısıyla birer iç odaklayıcı olan karakterler gibi seyirci de birer “odaklayıcı” konumuna gelmiştir. Anlatıya “Kim görüyor?” diye sorduğumuzda olayı görüp de

seyirci kalan karakterlerle, olayı görüp de olasılıkları düşünebilen seyirci aynı düzleme çekilebilmektedir.

Dolayısıyla bir tatbikatı izleyen halk, nasıl canlandırılmakta olan olayı izlerken duruma dair fikir yürütüyorsa seyirci de tatbikat izleme anının bir benzerini deneyimleyebilecektir.

Uygulama metninde epik tiyatroya yakın bir teknik kullanılmış olsa da, anlatıcının rolünü üstlenen karakterler birbirleriyle ilişki halinde tasarlanmış olmalarından dolayı dramatik olarak kurulmuşlardır. Epik tiyatronun aksine, bu metinde anlatım yapan karakterlerin hemfikir oldukları bir durum, ortak bir tahayyül ya da ideolojileri bulunmamaktadır. Aralarında dramatik çelişkiler ve çatışmalar bulunmaktadır.

Öldürüleceğinden haberi olmadığı için, kendi cinayetiyle ilgili olarak seyirciye anlatacak bir şeyi de olmayan Santiago, dördüncü duvarı olan tek karakter olarak tasarlanmıştır. Cinayetin gerçekleştiği sabah eve gelişinden öldürülüşüne kadarki öykü süresi içerisinde gerçekleşen örnek sahnede, anlatıcı pozisyonundaki diğer karakterlerin birbirleriyle çatışmak için ortak noktaları Santiago'dur. Onun bulunduğu sahnelerde öykü zamanına girip Santiago ile sahnelerini mimetik olarak yaşayabildikleri gibi, aynı anda söylem zamanına dönüp seyirciye o güne dair düşüncelerini, yorumlarını, duygularını ifade etme imkanına sahiptirler. Aynı zamanda kendi aralarında da ilişkilenebilmektedirler.

Bir anlatı metni olan romanı uyarlarken, anlatıcının anlattıklarını romandaki kişilere anlattırarak, kişilerin arasında halihazırda var olan dramatik ilişkiler, onların anlatımlarında belirleyici olmaktadır. Bu durum, yazılan sahneyi daha da derinleştirmek için kullanılmıştır.

Olayın nasıl olduğundan çok, o karakterlerin olayı nasıl gördüklerine ilişkin anlatımlarını oluşturmak, dramatikleşen karakterlerin üstün isteklerinin açığa çıkmasını mümkün kılmaktadır. İşlenen cinayetin sebebi her ne kadar bir namus cinayeti olsa da, Santiago'ya yardım etmeyerek dolaylı yoldan katillere yardım eden kişilerin, bu cinayete kendi şahsi istekleri için yardım ettikleri sonucu ortaya çıkmaktadır. Kaldı ki, katiller cinayeti işlemeye pek gönüllü olmadığı halde, diğer kişiler katilleri durdurmadığı için katiller cinayeti işlemek zorunda kalmışlardır. Kasabalılar, törelerin ve namusun arkasına sığınarak Santiago'yu yok etme isteklerini gerçekleştirme fırsatı bulmuşlardır. Kasabalıların, kurbanla, yani Santiago Nasar'la olan ilişkileri,

yakınlıkları, dostlukları, düşmanlıkları ve onun ölümü/kalımı üzerinden oluşan şahsi isteklerinin ortaya çıkması, birbirleriyle olan çatışmalarını belirginleştirmektedir.

Kendi üstün isteğine sahip dramatik karakterler olarak kurulan bu anlatıcılar, kendi dertlerini sahiplenerek anlattıkları için, anlatımları şahsileşmektedir. Anlatımlar şahsileştikçe, olay yeri tatbikatındaki sanıklar gibi kendilerini savunacak şekilde anlatmak zorunda kalmaktadırlar.

Örneğin, aşçının kızı Divina'nın "gördüğü hayal" ya da "söylediği yalan" yüzünden Placido, oğlunu kurtarma amacıyla kapıyı kilitleyip sonuçta oğlunun ölümüne sebep olmuştur. Placido ile Divina arasında bir çatışma gerçekleşiyor. Placido ona öfkesini kusarken Divina kendini savunuyor. Divina'nın "kendisine yar olmayacak olan" Santiago'nun başkasına da yar olmaması adına bir haset duygusuyla hareket ettiğini düşünmek de mümkündür. Divina'nın, Santiago'nun yok olmasına dair bir üstün isteği olduğu düşünülebilir ya da kendisinin de ifade ettiği gibi yalan söylememiş, belki de hayal görmüştür.

Başka bir örnekte, sahnede en çok ağırlığa sahip iki karakter, aşçı kadın Victoria ve kızı Divina'nın arasındaki küçük çatışmalar açığa çıkmaktadır. Annesi Santiago'nun adını anmamak için çaba sarf etmiştir. Kızı Divina ise tıpkı Santiago'nun annesinin daha sonra yapacağı gibi adamın adını vurgulayarak kendi annesine kendince meydan okumuş, adamın varlığını hatırmıştır. Aynı zamanda Victoria'nın, Santiago'nun babasının ona yıllar önce yaşattıklarının intikamı olarak ölmesini istemesi onun üstün isteği olarak düşünülebilmektedir. Santiago'nun suçluluğu kanıtlanmış olmasa da Victoria'nın şahsi isteği için onun öldürülmesi gereklidir ve bunun gerçekleşmesi için eylemlerde bulunmuştur.

*Kırmızı Pazartesi* töre için, namus için veya toplumsal değerler için işlenen bir cinayetin anlatısıdır. Bu anlatıdan, böyle bir cinayeti işlemeyi kendisine ve topluma hak görenlerin aslında şahsi isteklerinin esiri olabileceği sonucunu da çıkarabiliriz. Tıpkı western filmlerinde ya da mafya filmlerinde olduğu gibi, kendi adaletini tesis eden bireyleri ve o bireylerden oluşan bir toplumu bu anlatıda görmemiz mümkündür.

Tıpkı yakın tarihimizde yükselen linç kültüründe olduğu gibi gizli gizli yaşanan ırkçılık, haset, kıskançlık, kin, nefret duyguları gibi bireyleri ve toplumu tesir altına alan temaların altı çizilmiştir. Epik tekniğin sağlayabileceği diyalektik düşünme olanağı ile bu duyguları hangi oranda taşıdığımızı ya da taşımadığımızı bakmamız sağlanabilir.

## KAYNAKÇA:

- Bal, M. 2006, *A Mieke Bal Reader*, University of Chicago Press, Chicago
- Benjamin, W. 2000, *Brecht'i Anlamak*, H. Barışcan, G. Işısağ (Çev.). Metis Yayınları, İstanbul
- Booth, W. 2012, *Kurmacanın Retoriği*, B. Doğan, O. Gürkan (Çev.). Metis Yayınları, İstanbul
- Brecht, B. 2012, *Epik Tiyatro*, K. Şipal (Çev.). Agora Kitaplığı, İstanbul
- Dervişcemaloğlu, B. 2014, *Anlatıbilime Giriş*, Dergah Yayınları, İstanbul
- Dervişcemaloğlu, B. 2008, *Gerard Genette'in "Anlatı Söylemi"*, www.ege-edebiyat.org.
- Genette, G. 2011, *Anlatının Söylemi*, F. Aydar (Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul
- Gülsoy, M. 2005, *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık: Kurmacanın Bilinen Sırları Ve İhlal Edilebilir Kuralları*, Can Yayınları, İstanbul
- Jahn, M. 2012, *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, B. Dervişcemaloğlu (Çev.). Dergah Yayınları, İstanbul
- Márquez, G. 2018, *Kırmızı pazartesi: İşleneceğini Herkesin Bildiği Bir Cinayetin Öyküsü*, İ. Kut (Çev.). Can Sanat Yayınları. İstanbul
- Nutku, Ö. 2007, *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, Özgür Yayınları, İstanbul
- Parkan, M. 2004, *Brecht Estetiği ve Sinema*, Donkişot Yayınları, İstanbul
- Prince, G. 2003, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln
- Şener, S. 2003, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, İstanbul
- Sözen, M. 2013, *Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi Ve Örnek Çözümler*, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 5 (2), 167-182, Ankara

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı :Fuat Mete  
Doğum Yeri ve Tarihi :İstanbul, 20/03/1984

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :İstanbul Bilgi Üniversitesi Sahne ve Gösteri Sanatları  
Yönetimi / Sahne Sanatları Alanı  
Yüksek Lisans Öğrenimi :Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama / Dramatik Yazarlık  
Bildiği Yabancı Diller :İngilizce

### İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri: - Dudullu Postası (Dizi / BluTV) – Senarist –  
2017/2018  
- Gönül işleri (Dizi / Star TV) – Senarist – 2014/2015  
- İDANS (Festival) – Bilet ve Protokol Koordinatörü  
2012/2015  
- Hesapta Aşk (Sinema Filmi / Depo Film) – Hikaye  
Yazarı – 2013  
- Iska (Tiyatro Oyunu / Krek) – Oyun Yazarı – 2013  
- Modern El Kuklası – Kukla Oynatıcısı – 2006/2014  
- Efes Pilsen (Reklam Filmi) Oyuncu – 2013  
- The Amazon Race (TV Programı) – Prodüksiyon  
Asistanı – 2011/2012  
- Kebap (Tiyatro Oyunu / AWB – Oyuncu –  
2010/2012  
- Tiyatro Alkış – Oyuncu – 1999 /2010

### İletişim

Telefon : 05337376485  
E-posta Adresi : fuyatus@gmail.com