

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK
EDEBİYATINDA
ROMANDAN TİYATROYA
UYARLAMALAR**

HAZIRLAYAN
EDANUR UZUNCA

TEZ DANIŞMANI
PROF.DR. YÜKSEL TOPALOĞLU
EDİRNE, 2024

ÖZET

Bu çalışma Türk edebiyatında romandan tiyatroya uyarlanan belirli eserleri incelemeyi esas almaktadır. Kaynak metinle uyarlanan metin birbiriyle mukayese edilerek kuramsal alt yapıya katkıda bulunması amaçlanmıştır. Bu çalışmanın asıl maksadı; Cumhuriyet Dönemi'nde romandan tiyatroya uyarlanan eserleri tespit edip iki edebî tür arasındaki farklılıklar gözetilerek yazarların uyarlama sürecinde romanın aslına ne derece bağlı kaldığını ne derece değişikliğe gittiğini ortaya koymaktır.

Bu çalışma “Giriş”, “Sonuç”, “Kaynakça” haricinde üç bölümden oluşmaktadır. “Giriş” bölümünde Tanzimat Dönemi'nden itibaren çeviri faaliyetleriyle edebiyatımıza gelen roman ve tiyatro gibi edebî türlerin gelişimini, türler arası uyarlama yönteminin kullanılmasını, bu alanda önemli çalışmaları bulunan yazarları, yazarların uyarlama sürecinde karşılaştıkları türlü zorluklara değinerek konuya hazırlık yapılmıştır. Çalışmanın “Birinci Bölümü”nün ilk kısmında uyarlama yönteminin Türk edebiyatındaki gelişimi ve çeviri faaliyetleri içindeki konumu ortaya konularak kuramsal alt yapı oluşturulmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda türsel farklılıktan dolayı romandan tiyatroya yapılan uyarlamalarda yazarların karşılaştığı zorluklar üzerinde durulmuştur. Bu bölümün ikinci kısmında ise Tanzimat Dönemi'nden Cumhuriyet Dönemi'ne kadar olan süreçte yapılan uyarlama çalışmaları verilerek bu türün edebiyatımızda yer alışı ortaya konulmuştur. “İkinci Bölüm”de romanlarıyla tiyatroya yön veren, çalışmalarıyla pek çok başarıya imza atan Reşat Nuri Güntekin ve Aziz Nesin'in tiyatroculuk yönlerine odaklanılmıştır. “Üçüncü Bölüm”de ise belirlenen romandan tiyatroya uyarlanan eserler mukayese edilerek derinlemesine irdelenmeye çalışılmıştır. Tezin “Sonuç” bölümünde çalışma sürecinde genel tespitlere ve bulgulara yer verilmiştir. “Kaynakça”da çalışma boyunca faydalanan roman ve tiyatro çalışmalarıyla birlikte yararlanılan diğer kaynaklar da belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk edebiyatı, Cumhuriyet Dönemi'nde uyarlama, romandan tiyatroya uyarlama

Name of the Thesis: Adaptation of Novels to Theatre in Turkish Literature: A Comparative Analysis

Prepared by: Edanur Uzunca

ABSTRACT

This study is based on examining specific works adapted from novels to theatre in Turkish literature. The aim is to contribute to the theoretical framework by comparing the source text with its adaptation. The main purpose of this study is to identify works adapted from novels to theatre during the Republican Era, highlighting the differences between the two literary genres and revealing how faithful authors remained to the original novel and to what extent they made changes during the adaptation process.

The study consists of three sections, excluding the "Introduction," "Conclusion," and "References." In the "Introduction" section, the development of literary genres such as novels and theatre in Turkish literature through translation activities since the Tanzimat Period is discussed. The use of inter-genre adaptation methods, important works and authors in this field, and the various challenges faced by authors during the adaptation process are also explored as preparation for the main topic. The first part of the study's "First Section" attempts to establish the theoretical framework by revealing the development of the adaptation concept in Turkish literature and its position within translation activities. Simultaneously, challenges faced by authors in adaptations from novels to theatre due to genre differences are emphasized. The second part of this section provides an overview of adaptation studies conducted from the Tanzimat Period to the Republican Era, showcasing the place of this genre in Turkish literature.

In the "Second Section" of the study, focus is given to the theatrical aspects of Reşat Nuri Güntekin and Aziz Nesin, who have significantly influenced theatre with their novels and achieved numerous successes through their works. The "Third

Section" compares selected works adapted from novels to theatre, aiming for an in-depth analysis. The "Conclusion" section summarizes general findings and observations throughout the study. The "References" section lists the novels and theatrical works consulted during the research process, along with other relevant sources.

Keywords: Turkish literature, adaptation in the Republican Era, novel to theatre adaptation



ÖN SÖZ

Türk edebiyatının kapıları Tanzimat Dönemiyle birlikte Batı'ya açılmıştır. Bu dönemde roman, hikâye, tiyatro gibi pek çok türde eserler kaleme alınmıştır. Bu türler bize çeviri ve uyarlama faaliyetleriyle birlikte gelmiştir. Genellikle yabancı kaynaklardan yapılan çeviri ve uyarlama çalışmaları zamanla gelişim göstererek edebî türler arasında yapılmaya başlamıştır. Bu doğrultuda sahne sanatının gelişimi ve tiyatro türünde çeşitlilik olması adına roman ve hikâye gibi türler tiyatro türüne uyarlanmıştır. Yazarlar roman türünde okur tarafından beğenilen eserlerini sahneye uyarlayarak romanda verdikleri mesajın etkinliğini arttırmak adına bu mesajı seyirci karşısında vermeye çalışmışlardır. Bilhassa Cumhuriyet Dönemi'nde romandan tiyatroya yapılan uyarlamalar ses getirmiştir.

Toplumda iz bırakan romanlar yazarları tarafından tiyatroya uyarlanmıştır. Yazarlar kendi eserlerini tiyatroya uyarladığı gibi başkalarının romanlarını tiyatroya uyarlayan oyun yazarları, yönetmenler de mevcuttur. Yazarların bu uyarlama sürecinde kaynak metne ne derece bağlı kaldığı, romanın yapı unsurları gözetilerek ne gibi değişikliklere başvurdıkları merak konusu olmuştur. Bugüne kadar romandan tiyatroya yapılan uyarlamaların bazıları makale düzeyinde ele alınarak incelenmiştir. Bunlarla birlikte konu, bazı lisansüstü çalışmalarda söz konusu olduysa da etraflı şekilde incelenmiş değildir. Bu itibarla konunun daha etraflı ve bütüncül bir şekilde ele alınmasının yerinde olacağını düşünerek böyle bir konuyu seçtik.

Bu düşünce ile hazırladığımız çalışmamızda, romandan tiyatroya yapılan uyarlamalarda başta Reşat Nuri Güntekin olmak üzere Yaşar Kemal, Aziz Nesin ve Orhan Kemal'in eserleri üzerinde durulmuştur. Reşat Nuri Güntekin haricinde belirtilen yazarların romandan tiyatroya aktarılan eserleri bir makale ya da tez çalışmasına konu olmamıştır. Reşat Nuri Güntekin'in tiyatroya uyarlanan eserlerine ise derinlemesine değinilmediği için bu eserler üzerinde durmaya gerek görülmüştür.

Türk edebiyatında romandan tiyatroya uyarlama faaliyetlerinin genel durumunun ortaya konulduğu bu tezde kaynak eser ile uyarlanan eseri karşılaştırarak benzerlikler ve farklılıkların yorumlanması üzerinde durulmuştur. Yapılan inceleme sonucunda yazarların çalışmalarında tespit edilen farklılıkların ve değişimin nedenleri açıklanmaya çalışılmıştır. Aynı şekilde romanın yapı unsurlarının uğradığı değişimi ortaya koyarak söz konusu türsel farklılığı belirtmek, yazarların uyarlama sürecinde bu farklılığı kapatırken yaşadıkları problemleri görünür kılmak hedeflenmiştir.

Bu düşüncelerle hazırladığımız çalışmamız “*Giriş*”, “*Sonuç*” ve “*Kaynakça*” dışında üç bölümden oluşmaktadır.

“*Giriş*”te Türk edebiyatında roman ve tiyatro türlerinin edebiyatımıza çeviri ve uyarlama faaliyetleriyle gelişine değinildikten sonra uyarlamanın edebiyatımızdaki gelişiminden bahsedilmiştir. Bu kısa bilgilendirmenin ardından uyarlamanın edebiyatımız için neden gerekli olduğu üzerinde durularak bu faaliyetin önemi ve uyarlama yönteminde aktif rol oynayan yazarlarımızın tiyatro türüne sağladıkları fayda açıklanmıştır.

İki kısımdan oluşan “*Birinci Bölüm*”ün ilk kısmında uyarlama yöntemi kavram olarak ele alınmış, kavramın etimolojik olarak tanımı yapıldıktan sonra çeviri yöntemi içindeki konumu ortaya konulmuştur. Uyarlamanın kavramsal çerçevesi çizildikten sonra roman ve tiyatronun türsel ayrımı irdelenmiş, sınırları belirlenmeye çalışılmıştır. Son olarak romandan tiyatroya yapılan uyarlama sürecinde yazarların karşılaştığı zorluklara değinilerek uyarlama sürecinde dikkat edilmesi gereken noktalar belirlenmeye çalışılmıştır. “*Birinci Bölüm*”ün ikinci kısmında ise Türk edebiyatında Tanzimat’tan Cumhuriyet’e çeviri ve uyarlama faaliyetlerinin dönemsel gelişimi ve bu alanda ortaya konan edebî eserler üzerinde durulmuştur. Bu sayede dönemin çeviri ve uyarlama anlayışı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın “*İkinci Bölümü*”nde gerek romancı kimlikleriyle gerekse tiyatrocuyu yönleriyle edebiyatımızda büyük başarılarla imza atan ve romandan tiyatroya uyarlanan eserleriyle tiyatro türüne çeşitlilik kazandıran Reşat Nuri Güntekin ve Aziz

Nesin üzerinde durulmuştur. Düşünceleri, fikirleri ve eylemleriyle tiyatro türünü besleyen, türe yön veren yazarlarımızın oyun yazarlığı ve uyarlama yöntemi ile ilgili fikirlerine temas edilmiştir.

Tezin ana bölümünü oluşturan “*Üçüncü Bölüm*”de ise romandan tiyatroya uyarlanan eserler, kaynak metin ile uyarlama metin düzleminde olay örgüsü, zaman, mekân, kişiler, dil, üslup vb. benzeri unsurlar açısından karşılaştırma yapılarak iki tür arasında oluşan benzerlik ve farklılıklar derinlemesine irdelenmiştir. Aynı zamanda kaynak eseri tiyatroya uyarlayan yazarların uyarlama sürecinde olay örgüsü, zaman, mekân, kişiler, dil, üslup ve diğer noktalarda yaptıkları farklılıkların nedenleri açıklanmaya çalışılmıştır. Seçilen eserlerin incelendiği bu son bölümde toplamda altı eser çözümlenmiş olup romandan tiyatroya uyarlama faaliyeti açısından daha net sonuçlara ulaşılması sağlanmıştır.

Bu çalışmada romanlarıyla edebiyatımızda zirveye ulaşan yazarlarımızın romandan tiyatroya uyarlanan eserleri doğrultusunda, yazarların uyarlama anlayışı ortaya konmuştur. Yazarların kaynak metne olan bağlılığı ve hangi noktalarda farklılığa gittikleri uygulamalı bir şekilde işlenmiştir. Böylece edebî türler arası uyarlama yönteminin dönem içindeki genel görünümü ortaya konulmuştur.

“*Sonuç*”ta romandan tiyatroya uyarlanan eserlerin edebiyatımızdaki gelişimine ve türler arası uyarlama faaliyetlerinin önemine değinilerek genel bir çıkarım yapılmaya çalışılmıştır.

Çalışmamıza esas olan roman ve tiyatroya uyarlanan metinler ve çalışma sürecinde faydalanılan kaynaklar “*Kaynakça*”da gösterilmiştir.

Başta tez konumun belirlenmesinde beni yapıcı bir şekilde yönlendiren ve tezimin şekillenmesinde değerli fikirlerinden istifade ettiğim, sürecin tamamlanmasında yardım ve desteğini esirgemeyen kıymetli hocam Prof. Dr. Yüksel Topaloğlu’na teşekkür ederim. Aynı zamanda fikirleri ve tavsiyeleriyle bana yol gösteren kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Nur Özdemir’e teşekkür ederim.

Çalışmam boyunca desteğini hiç eksik etmeyen anneme, tezin kontrolü ve teşvik edici konuşmalarıyla daima yanımda olan Seval ve Sevilay ablama, yazım sürecinde beni karamsarlıktan kurtaran, daima dinleyen ve destek olan Necati Karas’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖN SÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM KAVRAMSAL ÇERÇEVE: TAHKİYEDEN TEMAŞAYA DOĞRU

1. UYARLAMA KAVRAMI.....	9
1.1. Kavram Olarak Uyarlama.....	9
1.2. Çeviriden Uyarlamaya Doğru.....	13
1.3. Türsel Ayırım ve Romandan Tiyatroya Uyarlama.....	16
1.3.1. Romandan Tiyatroya Yapılan Uyarlamalarda Karşılaşılan Zorluklar.....	19
2. TÜRK EDEBİYATINDA ROMANDAN TİYATROYA UYARLAMA FAALİYETLERİ.....	24
2.1 Tanzimat Dönemi'nde Çeviri ve Uyarlama Faaliyetlerinin Görünümü.....	24
2.2 II. Meşrutiyet Dönemi ve Millî Edebiyat Dönemi'nde Tiyatronun Görünümü, Yapılan Çeviri ve Uyarlama Çalışmaları.....	29
2.3 Cumhuriyet Dönemi'nde Tiyatronun Görünümü, Yapılan Çeviri ve Uyarlama Çalışmaları.....	34

İKİNCİ BÖLÜM

ROMANLARIYLA TİYATROYA YÖN VEREN YAZARLAR: REŞAT NURİ GÜNTEKİN, AZİZ NESİN

2.1 Reşat Nuri Güntekin ile Romandan Tiyatroya Giden Yol.....	41
2.2 Aziz Nesin ile Romandan Tiyatroya Giden Yol.....	48

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROMANDAN TİYATROYA UYARLAMA PRATİKLERİ

3.1 Kaynak Metni Tiyatroya Uyarlayan Reşat Nuri Güntekin.....	54
3.1.1 Roman ve Tiyatro Olarak Yaprak Dökümü.....	59
3.1.2 Yaprak Dökümü Romanının Tiyatroya Uyarlama Analizi.....	65
3.1.2.1 Olay Örgüsü Düzlemindeki Benzerlik ve Farklılıklar.....	65
3.1.2.2 Zaman ve Mekân Unsurundaki Değişim.....	82
3.1.2.3 Kişiler Bahsindeki Değişim ve Dönüşüm.....	91
3.1.2.4 Dil ve Üslup Düzlemindeki Değişim ve Dönüşüm.....	95
3.1.2.5 Biçimsel Açıdan Bir Çözümleme.....	103
3.2 Kaynak Metni Tiyatroya Uyarlayan Tuncer Cücenoglu.....	106
3.2.1 Roman ve Tiyatro Olarak Yeşil Gece.....	107
3.2.2 Yeşil Gece Romanının Tiyatroya Uyarlama Analizi.....	112
3.2.2.1 Olay Örgüsü Düzlemindeki Benzerlik ve Farklılıklar.....	112
3.2.2.2 Zaman ve Mekân Unsurundaki Değişim.....	125
3.2.2.3 Kişiler Bahsindeki Değişim ve Dönüşüm.....	130
3.2.2.4 Dil ve Üslup Düzlemindeki Değişim ve Dönüşüm.....	133

3.2.2.5 Biçimsel Açıdan Bir Çözümleme.....	136
3.3 Kaynak Metni Tiyatroya Uyarlayan Orhan Kemal.....	138
3.3.1 Roman ve Tiyatro Olarak Eskici ve Oğulları.....	142
3.3.2 Eskici ve Oğulları Romanının Tiyatroya Uyarlama Analizi.....	146
3.3.2.1 Olay Örgüsü Düzlemindeki Benzerlik ve Farklılıklar.....	146
3.3.2.2 Zaman ve Mekân Unsurundaki Değişim.....	155
3.3.2.3 Kişiler Bahsindeki Değişim ve Dönüşüm.....	161
3.3.2.4 Dil ve Üslup Düzlemindeki Değişim ve Dönüşüm.....	164
3.3.2.5 Biçimsel Açıdan Bir Çözümleme.....	169
3.4 Roman ve Tiyatro Olarak Murtaza.....	171
3.4.1 Murtaza Romanının Tiyatroya Uyarlama Analizi.....	176
3.4.1.1 Olay Örgüsü Düzlemindeki Benzerlik ve Farklılıklar.....	176
3.4.1.2 Zaman ve Mekân Unsurundaki Değişim.....	186
3.4.1.3 Kişiler Bahsindeki Değişim ve Dönüşüm.....	192
3.4.1.4 Dil ve Üslup Düzlemindeki Değişim ve Dönüşüm.....	195
3.4.1.5 Biçimsel Açıdan Bir Çözümleme.....	202
3.5 Kaynak Metni Tiyatroya Uyarlayan Yaşar Kemal.....	205
3.5.1 Roman ve Tiyatro Olarak Teneke.....	208
3.5.2 Teneke Romanının Tiyatroya Uyarlama Analizi.....	212
3.5.2.1 Olay Örgüsü Düzlemindeki Benzerlik ve Farklılıklar.....	212
3.5.2.2 Zaman ve Mekân Unsurundaki Değişim.....	218
3.5.2.3 Kişiler Bahsindeki Değişim ve Dönüşüm.....	222
3.5.2.4 Dil ve Üslup Düzlemindeki Değişim ve Dönüşüm.....	225

3.5.2.5 Biçimsel Açıdan Bir Çözümleme.....	227
3.6 Kaynak Metni Kaleme Alan Aziz Nesin.....	230
3.6.1 Roman ve Tiyatro Olarak Gol Kralı Sait Hopsait.....	233
3.6.2. Gol Kralı Sait Hopsait Romanının Tiyatroya Uyarlama Analizi.....	236
3.6.2.1 Olay Örgüsü Düzlemindeki Benzerlik ve Farklılıklar.....	236
3.6.2.2 Zaman ve Mekân Unsurundaki Değişim.....	245
3.6.2.3 Kişiler Bahsindeki Değişim ve Dönüşüm.....	249
3.6.2.4 Dil ve Üslup Düzlemindeki Değişim ve Dönüşüm.....	253
3.6.2.5 Biçimsel Açıdan Bir Çözümleme.....	256
SONUÇ.....	258
KAYNAKÇA.....	268

GİRİŞ

Türk edebiyatında gerek roman gerekse tiyatro uzun yıllar boyunca edebiyatımızın önemli türleri arasında yerini almış ve okuyucularına, izleyicilerine hayattan kesitler sunmuştur. Bu türlerle Tanzimat Dönemi ile birlikte başlayan yenileşme hareketi sonucunda karşılaşırız. Tanzimat Dönemi'nde yaşanan pek çok yenilik arayışı, edebiyatımıza da tesir etmiş ve yazarlar roman, tiyatro, hikâye gibi türleri Batı'dan öğrenmeye başlamıştır. Bu türler ilk olarak çeviri, uyarlama faaliyetleriyle ön plana çıkmıştır. Başka bir ifadeyle bu dönemde Batı edebiyatından pek çok eserin çeviri ve uyarlama yoluyla edebiyatımıza girdiğini görürüz. Tanzimat Dönemi'nde ele alınan roman ve tiyatro örneklerinin ilk defa bu zamanda verilmesiyle ve türlerin gitgide kendi içerisinde gelişmesiyle birlikte romandan tiyatroya uyarlama çalışmalarının da yapıldığı görülmektedir. Bilhassa modern Türk edebiyatının oluşumundan itibaren uyarlama tekniği yoğun bir ilgiyle karşılaşmıştır. Bu doğrultuda diyebiliriz ki Tanzimat Dönemi'nden günümüze kadar disiplinler arası çalışmaların sayısındaki artış sayesinde uyarlama yöntemi neredeyse her alandan araştırmacıların ilgisini çekmiştir. Bu noktada karşımıza çıkan romandan tiyatroya aktarım yeni ve farklı bir bakış tarzıyla ele alınmaya başlamıştır. Böylelikle hem okur tarafından sevilen romanlar seyirciyle buluşmuş hem de romanın sahip olduğu tezin eğitici yönü tiyatro aracılığıyla Türk aydınının yararlandığı bir kaynak hâline gelmiştir.

Edebiyatımızda türler arası uyarlama tekniği ön plana çıkmadan önce çeviri ve adaptasyonlara yoğun bir ilgi gösterilmiştir. Dönemin yazarları tiyatromuzu ayakta tutmak adına, sahne sanatının devamlılığı için çeviri ve adaptasyonu gerekli görmüşlerdir. Aslında bu teknikler edebiyatımızdaki eksiklikleri kapamak adına tercih edilmiş ve edebiyatımızın yeniden oluşum sürecinde yazarlarımıza rehberlik etmiştir. Bu doğrultuda yapılan çeviri ve adaptasyonlar halkı bilinçlendirmek, sanata doyurmak adına bir araç olarak görülmüştür. Zamanla bu tekniklerin yazarlar tarafından benimsenmesi, tiyatro türünde çeşitlilik oluşması ve yerlileşmek adına yazarlar tarafından tercih edilmiş, roman ve hikâyelerden tiyatroya aktarım başlamıştır. Tanzimat Dönemi'nden itibaren belirgin hâle gelen çeviri ve uyarlama çalışmaları Batılı edebiyatın oluşması ve akabinde yerli bir edebiyatın yaratılabilmesi için aydın

kesim tarafından benimsenmiştir. Ancak bu alanda üretken olan kesimin karşısında millîlikten uzaklaşılması korkusuyla uyarılama aleyhtarlığı yapan bir sınıf ortaya çıkmış ve yeni bir tartışma alevlenmiştir.¹ Bu sınıf bizim yaşam biçimimize, değerlerimize uygun olmayan tercüme ve adaptelerin sahneye konmasına karşı çıkmıştır. Bu noktada *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi I* adlı kitapta yer alan “*Adaptasyon Hastalığı*” başlıklı imzasız yazıdan yararlanmak faydalı olabilir.

“Belediye memurlarına ârız olan ağaç kesmek hastalığı gibi, bazı muharrirlere de, yeni muharrirlere de, yeni bir “Adaptasyon” yani piyes yazmak illeti sâri oldu. Ramazanla beraber, şimdide kadar isimleri işitilmemiş nice temâşâ müellifimiz varmış ki, birdenbire, kısmen elele, kolkola, kısmen de birbirini tekmeleyerek, yumruklayarak, müdhiş bir kafile halinde ve azîm bir telâş ve isticâl ile ortaya döküldüler.”

Yine yazının devamında şu açıklamalarla karşılaşırız:

“...zavallı temâşâgirler de zannederler ki piyes yazmak çok güç bir şeydir! Hayır, bunun için, biraz Fransızca bilmek, biraz da aktörlerle ahbablık temin etmek kâfidir. Bu iki hassaya mâlik olan herkes, nihayet üç günde müdhiş bir tiyatro müellifi olarak ortaya çıkabilir! Çünkü “adaptasyon” denilen marifet, nihâyet-ül-nihâye, ecnebi mallarını, hatta yüzüne gözüne bulaştırarak, aşirmaktan başka birşey değildir...” (Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923-1960, 1994: 14-15)

¹ İmzasız, *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923-1960*, T.C. Kültür Bakanlığı Y., s. 14.

Dışarıdan bakıldığında Darülbeydi'nin raflarında unutulmaya yüz tutmuş pek çok yerli piyesin varlığı bu tartışmayı doğru bir hareket gibi gösterse de aslında adaptasyon ve tercümelerin Türk tiyatrosunu kurtarmak için yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu noktada Reşat Nuri Güntekin'in düşünceleri yol gösterici olmuştur. O dönemde Darülbeydi'nin edebî heyetinde olan Reşat Nuri, yüzlerce piyesi incelemiş ancak sahne için yeterli seviyede bir piyese rastlamamıştır. Kendisi bu konudaki düşüncesini şu şekilde açıklamıştır:

“O zaman üşenmeden bu piyeslerin yüzlercesini gözden geçirdim. Bütün inadıma rağmen sahnede ayakta durabilecek bir tek esere rastlayamadım.
(...)

Hülâseten şunu demek istiyorum ki, adaptasyon ve terceme bugün bizim için bir zarurettir ve bunun daha ne kadar devam edeceği kestirilemez.” (Yavuz, 1976: 499-500)

Güntekin, piyeslerin ayakta duramamasını son derece kısa ve oluşturulan sahnelerin elverişsizliğine bağlamıştır. Bu düşüncelerinden dolayı kendisi de pek çok adaptasyon çalışmasında bulunmuştur. Yapılan çeviri ve adaptasyonlar yazarların tecrübelenmesine ve yeteneklerini geliştirmesine vesile olmuştur. Bu çalışmalarda yabancı unsurların olabildiğince geri plana atılmasına özen gösterilmiş, toplumun gereksinimlerini ve beğenisini karşılaması adına hareket edilmiştir. Tür, kendi içinde gelişimini tamamladıktan ve gençlik çağından olgunluk çağına geçtikten sonra edebî eserlerde çeşitlilik olması adına türler arası uyarlama yöntemi ön plana çıkmıştır.

Türk edebiyat tarihindeki romandan tiyatroya yapılan uyarlamayı ilk kez Rezaizade Mahmut Ekrem, *Atala yahut Amerika Vahşileri* adıyla kaleme almıştır. Eser aslında Fransız yazar Chateaubriand tarafından kaleme alınan bir romandır. Rezaizade Mahmut Ekrem bu eseri tiyatroya uyarlayarak edebiyatımızda türler arası yapılan uyarlama faaliyetlerinin önünü açmıştır. Tanzimat Dönemi'yle birlikte zamanla romandan tiyatroya yapılan uyarlamalar artmış ve sonraki dönemlerde de gelişmeye devam etmiştir. Bilhassa 1923-1950 yılları arasında Cumhuriyet Dönemi'nde

okuyucuda büyük etkiye yol açan popüler romanlar, tiyatro aracılığıyla daha geniş kitlelere hitap etmiş ve romandaki verilen mesaj seyirciye aktarılmıştır. Böylelikle yapılan uyarlamalarla oluşan çeşitlilik tiyatro repertuvarını beslemiştir. Bu da Türk tiyatrosunun gelişimine, yerli eserlerin artışına vesile olmuştur.

Uyarlama tekniğinin edebiyatımızda gelişmesi için pek çok yazar bu türde çalışmalar yapmıştır. Türk edebiyatında türler arasında gerçekleşen uyarlama faaliyetini başlatan Recaizade Mahmut Ekrem zamanla pek çok yazarı etkilemiştir. Türler arası uyarlama Reşat Nuri Güntekin ile birlikte asıl gelişimini göstermeye başlamıştır. Kendisi Türk sahnesini besleyecek olan çalışmaların çeviri, uyarlama ve tercüme gibi teknikler yoluyla gerçekleşeceğini savunmuştur. Güntekin, tiyatro repertuvarının artması ve çeşitlilik olması adına romanlarında yer alan fikri seyirciyle buluşturmak için romandan tiyatroya aktarım üzerinde durmuş ve mesai harcamıştır. Yazarın hem çeviri hem uyarlama alanında oldukça fazla çalışması bulunmaktadır. Uyarlama ve çeviri oyunlarının bir kısmına değinecek olursak; *Hakiki Kahramanlık*, *Bir Gece Faciası*, *Çifte Keramet*, *Babür Şahın Seccadesi*, *İş Adamı*, *Arapça Değil mi?* *Uydur Uydur Söyle* adlı eserleri yer almaktadır. Romandan tiyatroya aktarılan uyarlamalarının ise kendisinin sahneye koyduğu gibi başka edebiyatçılar tarafından da uyarlandığı bilinmektedir. *Yaprak Dökümü* ve *Eski Hastalık* adındaki romanlarını kendisi tiyatroya uyarlayan yazarın *Çalikuşu*, *Sarıpınar 1914*, *Yeşil Gece* romanları başka edebiyatçılar tarafından sahneye aktarılmıştır. Güntekin, aynı zamanda uyarlama işlemi esnasında oluşabilecek yapısal sorunların yaşanmaması için pek çok girişimde bulunmuş, eleştiri ve makale kaleme almıştır. Türk tiyatrosunun ayakta kalabilmesi için birçok girişimde bulunan yazarın tiyatroculuk yönü ve türler arası uyarlama faaliyetlerinde başvurduğu yöntem, üzerinde durulması gereken bir konudur.

Eserleri romandan tiyatroya uyarlanan ve sahne sanatına büyük katkısı olan bir diğer yazarımız Aziz Nesin'dir. Yazın, düşün ve eylem adamı olan Aziz Nesin'in eserlerinde mizah unsuru ön plana çıkmaktadır. Gülmece yazarlığı yapan yazar romancılığından çok tiyatrocusu yönüyle tanınmaktadır. Tiyatro metni kaleme almayı son derece ciddi bir mesele olarak gören yazar seyirciyi güldürerek toplumsal fayda sağlamayı amaç edinmiştir. Romanlarında yer alan ironi okuru düşündürürken aynı

zamanda eğlendirmeye yöneliktir. Bu türün edebiyatımızda olgunlaşmasını sağlayan yazarın konu çeşitliliği açısından türler arası uyarlama yöntemine başvurduğu görülür. Aziz Nesin'in bu yöneliminde romanlarındaki kurgu ve anlatımın tesiri büyüktür. Aynı zamanda romanlarındaki diyalogların zenginliği, güldürü unsurunun ağırlıklı oluşu sahnelenmeye elverişli olması açısından dikkate değer bir noktadır. Kendisi okur tarafından beğenilen popüler romanlarının sahneye aktarımını gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte sevilen romanları yönetmenler tarafından da sahneye aktarılmıştır. Bu doğrultuda *Gol Kralı Sait Hopsait*, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* yazarın uyarlama tekniği ile kaleme alınan eserleri arasında yer almaktadır. Yazarın romanlarının tiyatroya elverişli olması, bu noktada uyarlama yöntemine başvurması türün gelişimi için fayda sağlamıştır. Aziz Nesin'in uyarlama çalışmaları üzerinde düşünülmesi gereken bir noktadır.

Yine Türk tiyatrosunun gelişimine katkı sağlayan romandan tiyatroya yaptığı uyarlamasıyla incelenmesinde fayda olacak bir diğer yazarımız Yaşar Kemal'dir. *Teneke* romanı onun tiyatroya uyarladığı ilk eseridir.

Türler arası uyarlama yöntemine başvuran bir diğer yazarımız Orhan Kemal'dir. O, edebiyatımızın toplumcu gerçekçi yazarlarından biri olup romanlarında güncel konulara yer vermiştir. Kendisi gibi başka yazarlar da Orhan Kemal'in romanlarını tiyatroya aktarmıştır.

Yazarlarımızın tiyatroya kazandırdıkları uyarlama yöntemi üzerinde yoğunlaşılması gerekmektedir. Bu alanda kaleme alınan çalışmalardaki değişim ve dönüşüm, türlerin yapı unsurları da göz önünde bulundurularak incelenmelidir.

Romandan tiyatroya yapılan uyarlamalar dışarıdan bakıldığında kolay bir yöntem gibi görülse de aslında kendi içerisinde ciddi zorluklar barındıran bir yöntemdir. Bu yüzden yazarların roman ve tiyatro ayrımını oldukça iyi bilmesi, iki türün de kurallarına, özelliklerine vakıf olması gerekmektedir. Romanın yapı unsurlarının asıl formu bozulmadan daraltılıp sahne sanatına uygun hâle getirilmesi

ustalık gerektiren bir durumdur. En basitinden uyarlama sürecinde romanın anlatım dilinin sınırsız imkânlarının sahne diline aktarılması bile başlı başına bir meseledir.

Metin her ne kadar tiyatroya uyarlansa da romandaki olayların temel nitelikleri, amacı korunmalı ve romanın gerçekliğinden uzaklaşılmalıdır. Yazar, bilgi birikimiyle uyarlamada oluşabilecek boşlukları doldurmalı, detaylı incelemelerde bulunmalıdır. Roman türü tiyatroya uyarlandığında romandaki unsurların; olay örgüsü, zaman, mekân, kişiler, dil, üslup ve biçim gibi yapılarda bazı değişikliklere ve farklılıklara gidildiği saptanmıştır. Türk edebiyatında romandan tiyatroya yapılan uyarlamalardaki bu değişim ve farklılaşmayı saptamak gerekmektedir. Bu da bir yazarın uyarlama işlemi esnasında romanın aslına ne derece bağlı kaldığını ortaya koymak, uyarlamanın hudutlarını saptamak ve işleyişini kavramak adına önemlidir. Hazırlanan çalışmada roman ile tiyatro metni karşılaştırılarak benzerlikleri ve farklılıkları üzerinde durulacaktır.

Kimi yazarlar, romanın tiyatroya uyarlanmasında aslına bağlı kalmanın oldukça meşakkatli olduğunu kabul etmiştir. Bu sebeple, kaynak metni âdeta tekrardan ele alıp romanın ana yapısını bozmadan ve okuyucunun da tepkisini çekmeden tiyatroya uyarlamışlardır.² Yazarların çoğu romanın ana yapısının korunması gerekliliğini savunmuştur. Kısacası, edebî türler arası uyarlama dışarıdan bakıldığında kolay gibi görülse de oldukça fazla çaba gerektiren bir yöntemdir. Uyarlama yapacak olan kişi, tiyatronun teknik özelliklerini bilmeli ve kullanacağı dilin özelliklerini o dönemin toplumsal yapısına göre tekrardan ele almalı, kaynak metnin uyarlandığı döneme uymayan durum ve davranışları elemesini bilmelidir. Bu noktada karşımıza uygunluk meselesi çıkar. Uyarlanan eser Türk halkının yaşayışıyla, toplumun kültürel özellikleriyle, dönemin yapısıyla uyum içinde olmalıdır.

Bu çalışmada öncelikle uyarlamanın tam olarak ne anlama geldiğini açıklayıp, Batılı edebiyattan Türk edebiyatına nasıl bir gelişim gösterdiği ve ne gibi

² Kemal Yavuz, (1976): *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*, Kültür Bakanlığı Y., s. 112.

süreçlerden geçtiğini ifade edeceğiz. Daha sonra, Tanzimat Dönemi'nden itibaren yazarlarımızın bu faaliyetlerde nasıl rol oynadığını, Batı'dan yapılan çeviri ve uyarlamalar örnek alınarak türün gelişimi anlatılacaktır. Yine, Türk edebiyatında romandan tiyatroya uyarlama yapan edebiyatçıların türe olan katkıları irdelenip romandan tiyatroya yaptıkları uyarlamalar tespit edilecektir. Aynı zamanda iki tür arasındaki farklılıklara da değinilerek yazarların uyarlama sürecinde nelere dikkat ettikleri üzerinde durulacaktır. Yazarların tiyatro repertuvarını geliştirmek ve çeşitliliğini arttırmak için yaptığı bu uyarlamalar Türk edebiyatını güçlendirdiği için dikkate değerdir. Çalışmamızda yer vereceğimiz romandan tiyatroya uyarlanan eserlerin karşılaştırma yapılarak incelenmesi uyarlama tekniğini kavramak ve edebiyatımız için gerekliliğini görmek adına oldukça fayda sağlayacaktır.

Çalışmamızda başta Reşat Nuri Güntekin olmak üzere Orhan Kemal'in, Aziz Nesin'in, Yaşar Kemal'in romandan tiyatroya uyarlanan eserleri kendi içinde karşılaştırılarak benzerlikler ve farklılıklar çerçevesinde detaylı bir şekilde incelenecektir.

Türk edebiyatında romandan tiyatroya uyarlanan eserler üzerine belirli makale çalışmaları yapılmış olsa da bu çalışmalarda yapılan karşılaştırmalar detaylı işlenmemiş, benzerlik ve farklılıklar her yönüyle irdelenmemiştir. Örneğin Hayrunisa Topçu “*Romandan Tiyatroya: Yaprak Dökümü, Eski Şarkı*” başlığı altında hazırlamış olduğu makalesinde iki türün yapı unsurlarının tamamına değinmemiş; dil ve üslup, biçimsel açıdan yaşanan farklılaşmaları göz ardı etmiştir. Aynı zamanda olay örgüsü, zaman, mekân ve şahıs kadrosu üzerinde yaşanan değişiklikler derinlemesine incelenmemiş, yazarın böylesi bir değişikliğe gitme nedenine açıklık getirilmemiştir. Topçu, iki türü karşılaştırırken yazarın romanda savunduğu tezi tiyatroya aktarma noktasında eriştiği sonucuna ulaşamamıştır. Bununla birlikte yine kendisinin “*Romandan Tiyatroya: Değirmen/ Sarıpınar 1914*” adlı makalesi bulunmaktadır.

Yine romandan tiyatroya uyarlanan metinler üzerine yüksek lisans tezi bulunan Afet Doğan, “*Türk Edebiyatında Roman ve Hikâyeden Yapılmış On Örnek Piyes*” başlıklı çalışmasıyla konuya açıklık getirmeye çalışmıştır. Aynı zamanda Seval

Şahin'in "*Romandan Tiyatroya Aşk-ı Memnu*"; Fatih Özdemir'in "*Romandan Tiyatroya: Esir Şehrin İnsanları*" adlı makaleleri bu alanda yapılan çalışmalar arasındadır.

Bununla birlikte Sibel Bulut'un "*Türk Tiyatrosunda Uyarlama (1860-1923)*" adlı doktora çalışması, "*Romandan Piyese Bir Uyarlama Örneği Olarak Çalığıuşu*" adlı makalesi oldukça önemli çalışmalar arasında yer almaktadır.

Daha önce yapılan çalışmalarda olay örgüsü, zaman, mekân, kişiler, dil, üslup ve biçimsel açıdan yaşanan değişim ve dönüşüm yeterince incelenmemiş, hatta bazı çalışmalarda sayılan bu yapı unsurlarının tamamına değinilmemiştir. Aynı şekilde yazarların metin düzeyinde oluşan değişimin nedenine dair bir açıklamaya yer verilmemiştir. Bununla birlikte çalışmamızda ele aldığımız *Eskici ve Oğulları*, *Murtaza*, *Teneke*, *Gol Kralı Sait Hopsait* gibi romanlar hiçbir çalışmaya konu olmamıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE:

TAHKİYEDEN TEMAŞAYA DOĞRU

1.UYARLAMA KAVRAMI

1.1 Kavram Olarak Uyarlama

Uyarlama, yabancı dille kaleme alınmış, mahalli özellikler göstermeyen bir eseri, kendi yerli hayatına uyum sağlayacak şekilde değiştirerek yani o eseri yerel unsurlarla bütünleştirerek kendi diline tercüme etmek anlamına gelmektedir. Bir eserin uyarlanması, yeni oluşturulacak olan esere makul bir şekilde yeniden uydurulmasıdır. Yine “*Uyarlama çevirmenin, erek kitlenin beklentilerini karşılamak için, kaynak dildeki bir toplumsal-kültürel gerçeğin yerine erek dile özgü toplumsal-kültürel bir gerçeğin koyulmasına dayanan bir çeviri işlemidir*” şeklinde ifade edilebilir (Boztaş ve Okyavuz-Yener akt., Bulut: 9).

1928 yılında yapılan dil devrimiyle birlikte pek çok yeni kelime literatürümüze girmiştir. Bu kelimelerden birisi de uyarlama sözcüğüdür. Uyarlamanın “uymak” fiilinden türediği bilinmektedir. Dilimize adaptation/adaptasyon şeklinde Fransızcadan gelen bu kelime isim olarak “uyarlamak işi, adaptasyon”, sıfat olarak “uyarlanmış, adapta edilmiş” manasına gelmektedir.³ Uyarlama yöntemi, bugün adaptasyon terimiyle kullanıldığı gibi daha çok Türkçe karşılığı olduğu için uyarlama şeklinde kullanılmış ve adaptasyon kavramının önüne geçerek lisanımızda yerini almıştır. Uyarlamayı ifade edebilmek için “*adapte*” kavramıyla birlikte “*intibak*”, “*tetabuk*”⁴, gibi kelimeler de kullanılmıştır. Yine “*tatbik*” kelimesinin uyarlama için kullanıldığı görülmektedir. Bu kelime ise Arapça *tbk* kökünden gelmekte, “*üstüste*

³ <https://sozluk.gov.tr/>

⁴ <https://esanlamlisi.net/es-anlamli/uyarlama/>

bindirme, uyarlama, uygulama, örtüştürme"⁵ sözcüğünden alıntı olarak karşımıza çıktığı görülmektedir.

M. Nihat Özön ve Baha Dürder'in hazırladıkları *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*'nde adaptasyonun o dönemdeki sözlükteki tarifine bakıldığında "*Yabancı dilde yazılmış bir edebiyat eserini yerli renk ve âdetlere uyacak şekilde değiştirerek kendi diline çevirme, uyarlama*" şeklinde açıklandığı görülmektedir (M. Nihat Özön, Baha Dürder, 1967: 5).

Uyarlama kelimesinin Türk Dil Kurumunun *Türkçe Sözlük*'ündeki tam manasına bakıldığında kelimenin "*bir eseri çevrildiği dilin, konuşulduğu toplumun yaşayışına, inançlarına uydurma*"⁶ şeklinde açıklandığını görüyoruz. Yine uyarlama yöntemi adaptasyon başlığı altında, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedi*'sinde iki manada kullanılmaktadır:

1. "*Başka bir dilden aktarılan eserin kişi ve yer adlarını, yaşayış kurallarını aktarıldığı dilin konuşulduğu ülkeye göre değiştirerek uygulamak;*
2. *Bir eseri, türünden başka bir türe çevirmek, romandan oyun, oyundan opera çıkarmak gibi.*" (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi/ Devirler, İsimler, Eserler, Terimler, 1977: 30)

Genel itibarıyla kelime, Cumhuriyetin ilanı ile birlikte uyarlama şeklinde kabul görmüştür.

Uyarlamanın bir milletin edebiyatını oluşturma sürecinde oldukça önemli bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Yani edebiyatın şekillenmesinde önemli bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle Batı'dan yapılan çeviriler ve uyarlamalarla Batılı bir mahiyet kazanan eserlerimiz zamanla bu teknikler sayesinde kendi özgün hâline kavuşmuştur.

⁵ <https://www.etimolojiturkce.com/arama/uyarlama>

⁶ <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 25.03.2023

Türkçede bir sıfat olarak kullanılan uyarlama sözcüğü, farklı alanlarda da kullanılmaktadır. Bu doğrultuda denilebilir ki uyarlamalar romanlardan, hikâyelerden, tiyatrolardan, sinemalardan veya bir müzik alanından yapılabilmektedir. Bu doğrultuda uyarlama kelimesi, edebî ve sanat alanlarına göre bir mana değişikliği de göstermektedir. Bu bağlamda uyarlama yöntemi, asıl eserin kültürel unsurları bakımından uyarlanacak olan metne göre değiştirilmesine dayanmaktadır. Uyarlama için iki taraflı bir uygulama da denilebilir. Bu sebeple çok yönlü olduğunu söyleyebiliriz. Yani gerek kültür gerekse dil aktarımında etkin bir role sahip olan uyarlama sadece edebiyat alanında değil, aynı zamanda sosyolojide, dilbiliminde, müzikte de etkin bir role sahiptir.

Uyarlamanın iki farklı şekli olduğunu ifade etmiştik. Bunlardan ilki, yabancı bir ülkeye ait olan bir eserin başka bir ülkenin diline aktarılmasıdır. Bu aktarım sadece o ülkeye ait dil ile değil, orada yaşayan toplumun aşına olduğu ağız özellikleri, kültürel yapıya ait unsurlarla zenginleştirilerek gerçekleştirilir. Türün aslına olan bağlılığı sayesinde uyarlanan eser, okuyucu tarafından da sevilip beğenilmektedir.

İkinci olan yöntem ise edebî bir eserin farklı bir türe uyarlanmasıyla gerçekleşmektedir. Yani bu uyarlama, romandan tiyatroya, tiyatrodan romana, romandan sinemaya, radyo oyunundan romana gibi türler arasında gerçekleşebilir. Oluşumunu Batılı edebiyat alanında gerçekleştiren uyarlama tekniği edebiyatımızda belirli yazarlar tarafından tercih edilip uygulanmıştır. Türler arası yapılan uyarlamaları örneklendirecek olursak “*Halit Ziya Uşaklıgil’in Ferdi ve Şürekası romanı, Mehmet Rauf eliyle oyunlaştırılmıştır. Reşat Nuri Güntekin’in Çalıkuşu adlı romanım Necati Cumalı, Değirmen’ini ise (Sarıpınar 1914 adı ile) Turgut Özakman tiyatroya uygulamışlardır. Türkiye’de roman, hikâye ve oyunların sinemaya geniş ölçüde tatbik edildiği biliniyor. Mehmet Rauf’un Pençe adlı oyunu (1917) ile Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Mürebbiye romanı (1919) sinemaya ilk aktarılan eserlerdir.*” (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi /Devirler, İsimler, Eserler, Terimler, 1977: 30-31).

Uyarlama sürecinde başarılı olan yazarlar olduğu gibi başarısız olup eserini başka türe uyarlayamayan yazarlarda vardır. Bunun sebebi genel olarak iki türün özelliklerine tamamen vakıf olunmamasıdır. Bir yazar romanda sahip olduğu geniş imkânları tiyatrodaki bulamaz. Bu yüzden yazarlar romanlarını sınırlandırmaya, eksiltmeye çalışır ancak bunu yaparken de her zaman başarılı olamayabilir. Romanda yakaladığı ilgiyi tiyatrodaki devam ettiremez. Yazarın uyarlamada başarılı olabilmesi için romandaki asıl olay ve asıl karakterleri seçmesi ve dikkatleri bu unsurlar etrafında toplaması gerekmektedir. Yine okurun en çok hoşuna giden bölümlerin uyarlama metninde tutulması gerekmektedir. Karakterlerin hâl ve hareketleri ilgi çekici bir üslupla verilmeli izleyicinin dikkati çekilmelidir. Uyarlama sürecinde bu noktalar romancı için oldukça zorlayıcı olabilmektedir.

Toparlayacak olursak uyarlama çevirinin içinde yer alan ve pek çok alanda uygulanabilen, zamanla sinemada, tiyatrodaki, edebiyatta karşımıza çıkan bir kavram hâline gelmiştir. Edebiyatta uyarlamanın manasına baktığımızda ise, edebî bir kıymeti, değeri olan eserde var olan unsurları metnin aslından da tamamen kopmamak şartıyla başka bir kültür ve millete uygun hâle getirerek yeni bir eser vücuda getirmek anlamına gelmektedir.

1.2. Çeviriden Uyarlamaya Doğru

Edebiyatımızda çeviri, 1970 yılından sonra bir teknik olarak kabul edilmiş, yapılan çalışmalar doğrultusunda edebiyatımıza yerleşmesiyle uyarlama yöntemi üzerinde daha çok durulmaya başlanmıştır. Uyarlama yönteminin çeviri ile olan ilişkisi ve çeviri içerisindeki ehemmiyeti hakkında pek çok farklı görüş ortaya konmuştur. Uyarlama, bir teknik olarak kabul görülene kadar çeviriyle birlikte gelişim göstermiştir. Çeviri kavramını ifade edecek olursak Türk Dil Kurumunda iki tane açıklamanın yer aldığı görülmektedir; “1. Bir dilden başka bir dile aktarma, çevirme, tercüme; 2. Bir dilden başka bir dile çevrilmiş yazı veya kitap, tercüme.”⁷

Tanzimat Dönemi’yle birlikte başlayan yenileşme faaliyetlerinde Batı edebiyatlarından yapılan çevirilerin ve daha sonra gelişen uyarlamaların önemli bir etkisinin olduğu görülmektedir. Yani yeni Türk edebiyatının oluşum sürecinde bilhassa yapılan çevirilerin ve uyarlamaların etkisi son derece büyüktür. Öncelikle Tanzimat Dönemi’ndeki aydınlar, toplumun modernleşmesi ve Batı ile rekabet edilebilmesi açısından edebiyat anlayışlarının yetersiz olduğunu düşünmüşlerdir. Bundan dolayı edebiyatımızı yeniden diriltmek, ihya etmek adına Batı edebiyatını tanımayı bir kurtuluş yolu olarak görmüşlerdir.

Bu sebeple dönemin aydınları Batı edebiyatına karşı büyük ilgi gösterirler ve bu sayede Batı edebiyatının kültürünü, yaşayışını yakından tanıma fırsatı yakalarlar. Bu süreçte Batı edebiyatının estetik ve teknik yönlerinin Türk toplumuna kazandırılması amaçlanmıştır. Böylelikle edebiyatımızda çeviri faaliyetleri de başlamış olur. Çeviri aslında kültürler arası bir köprü vazifesi görmektedir. İki farklı kültürü birbiriyle tanıştırır ve kültürel aktarıma vesile olur.

Batılı edebiyatın, özellikle Fransız edebiyatının Türk edebiyatı üzerindeki etkisiyle birlikte 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde çeviri faaliyetlerinin de başladığı görülmektedir. Bu dönemde yapılan çevirilerin öncelikle teknik ve bilimsel alanlarda

⁷ <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 25.03.2023

başladığı ve daha sonra edebiyat, tiyatro gibi alanlarda yaygınlık göstermeye başladığı görülmektedir. Bu dönemde yapılan çeviriler arasında şiir çevirileri, tiyatro ve roman çevirileri yer almaktadır. Batı edebiyatı, ilk olarak edebiyatımız üzerindeki tesirini Şinâsi'nin yaptığı çalışmalar ile göstermeye başlar. Şinâsi, Fransız şairlerinden yapmış olduğu manzum çevirilerini 1858'da kitap hâline getirmiş ve on bir yıllık aradan sonra kitabını *Tercüme-i Manzûme* adıyla yayımlamıştır.⁸ Yine yakın tarihlerde eski yazıdan yeni yazıya çevrilen ilk roman olan *Tercüme-i Telemak* Yusuf Kâmil Paşa tarafından çevrilmiştir. Bu çeviri bütünü özetler niteliktedir. Döneminden kaynaklı olan ağır diline rağmen pek çok kez basılan eser, Ahmet Vefik Paşa tarafından o yıllarda bir daha çevrilmiştir.⁹

Aynı zamanda bu dönemde Batı etkisiyle gelişen ve çevirileri yapılan bir diğer tür tiyatrodur. Tiyatronun gelişip şekillenmesinde yabancı ülkelere gelip oyunlarını oynayan kişilerin ve daha sonra Osmanlı Devleti'nde yaşayan belirli grupların sahne sanatına gösterdikleri ilginin etkisi vardır. Lakin bu Batılı tiyatro eserleri sahne tekniği açısından zayıftır. Bu sebeple Şinasi ve Namık Kemal ile bize gelen telif oyunların etkisi çok olamamıştır. Ancak yine de Tanzimat Dönemi'nde Ahmet Vefik Paşa ve Teodor Kasap tarafından Fransızcadan yapılan çeviriler halk arasında ilgiyle karşılanmıştır. Bu doğrultuda edebiyatımızdaki ilk tiyatro çevirisini yine Ahmet Vefik Paşa yapmıştır. Mollière'den yaptığı *Zor Nikâh* adlı çevirisi oldukça beğeni almıştır.

Yine 19. yüzyılda bir tür olarak tiyatronun gelişmesinde yapılan tercüme ya da uyarlamaların da etkisi büyüktür. Tiyatroda görülen önce çeviri ve uyarlamayla başlayıp daha sonra telif oyunlara dönüşümün aynısının romanın geçirdiği değişim ve dönüşümde de görmekteyiz. Yapılan bu çeviriler uyarlamanın önünü açmış ve diyebiliriz ki edebiyatımızda da uyarlama çeviriyle birlikte ilerleme kaydetmiştir. Zaman ilerledikçe de uyarlama, türler arasında uyarlama şeklinde gelişmeye başlamış romandan tiyatroya yahut romandan sinemaya gibi pek çok türde uyarlamalar

⁸ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitapevi, s. 42.

⁹ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Y., s. 177-178.

yapılmıştır. Türler arasındaki bu uyarlama tekniği Tanzimat'tan günümüze kadar sıklıkla kullanılmıştır. Bununla birlikte Tanzimat Dönemi'ne baktığımızda romandan tiyatroya yapılan ilk uyarlamanın Recaizade Mahmut Ekrem'e ait olduğunu görüyoruz. Ekrem ile birlikte başlayan romandan tiyatroya uyarlama tekniği ondan sonraki dönemlerde de kullanılmaya devam etmiştir. Romandan tiyatroya yapılan uyarlamalarda aklımıza gelecek olan bir diğer isim kuşkusuz Cumhuriyet Dönemi yazarlarımızdan olan Reşat Nuri Güntekin'dir. Bilhassa okuru üzerinde büyük etki bırakan romanlar zamanla tiyatroya uyarlanmıştır. Hatta bu dönemdeki yoğun ilgi hakkında *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*'nde şöyle bir değerlendirme yer almaktadır:

“1920 de yapılan bir soruşturmada, Darülbedayi'nin oynadığı eserler arasında en çok ilgi çekenlerin adapte eserler olduğu ve telif eserlerin en sonlarda yer aldığı anlaşılmıştır. Hatta telif tiyatro eseri yazmak arzusunu yenemiyenler (Abdülhak Hamid gibi) yazdıkları sahne dili ve tekniği çok zayıf eserleri oynanmak için değil, okunmak için yazdıklarını ifade etmişlerdir.” (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/İsimler/Eserler/Terimler, 1977: 31).

Yine bu dönemde oldukça başarılı uyarlanmış eserlerle birlikte tercüme yoluyla ortaya konan gelenek ve düşünüş açısından tamamen yabancı eserlerin fazlalığından da söz edilmektedir. Ancak bu tercümeler de uyarlama çalışmalarının gölgesinde kalmıştır. Köprülü'nün *Büyük Mecmua*' da yayımlanan “*Adaptasyon Merakı*” başlıklı yazısında uyarlamanın Türk tiyatrosuna kazandırdıkları meselesi üzerine “*F. Köprülü'ye göre, adapte eserler sahne tekniği bakımından telif eserlerden daha başarılı ol[duğu]*” şeklinde ifade edilmiş ve uyarlamanın 1940'lı yıllara kadar etkisini sürdürdüğü açıklanmıştır (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1977: 31).

Sonuç olarak diyebiliriz ki çevirinin zaman içerisindeki gelişmesiyle birlikte uyarlama da kendini göstermiş ve bu doğrultuda çeviri ve uyarlama iç içe gelişen iki tür hâline gelmiştir. Başka bir ifadeyle çeviri ile başlayan yenileşme süreci uyarlama

ile devam etmiş ve edebiyatımızda oldukça etkili bir şekilde varlığını sürdürmüştür. Uyarlama zamanla kendi içinde de gelişimini devam ettirmiş ve türler arasında uyarlama şeklinde de tekniğini genişletmiştir.

1.3. Türsel Ayırım ve Romandan Tiyatroya Uyarlama

Tanzimat Dönemi'nde Osmanlı aydınları, Batı edebiyatına tamamen odaklanmış ve tercüme faaliyetleri aracılığıyla toplumu aydınlatacak, eğitimine katkıda bulunacak ve refah seviyesini artıracak çeviri ve uyarlamalar yapmıştır. Osmanlı aydınları tarafından Batı edebiyatı denilince akla ilk önce Fransız edebiyatı gelmektedir. Bu sebeple geçiş döneminde sanatçıların çeviri ve uyarlamalarını Fransız edebiyatından yapmış olduklarını görüyoruz. Roman, hikâye, tiyatro gibi türler kendi gelişimini tamamladıktan sonra edebî türler arası uyarlamayla türsel çeşitlilik oluşmuştur. Ancak bir yazarların türler arası uyarlama yapabilmesi için iki türün özelliklerine hâkim olması gerekmektedir.

Bu bağlamda karşımıza çıkan roman türüne bakacak olursak, aydınlanma devrinde sanayileşmeyle birlikte burjuva sınıfının ortaya çıkması sonucunda beliren bir tür olduğunu görüyoruz. Roman bir realitenin bir kişi tarafından, bir mizaç tarafından görülmesi ve değerlendirilmesidir. Roman kelimesinin Türkçeye gelişi ise Osmanlı Devleti'nin Batı'ya yönelişinden bir müddet sonra 19. yüzyılın ikinci yarısında mümkün olmuştur. Tanzimat Dönemi'nde görülen Batılılaşma ile birlikte pek çok roman metni Türkçeye çevrilmeye, uyarlanmaya ve zamanla yazarlarımız kendi metinlerini kaleme almaya başlamıştır. Roman, hayatın paralelinde gelişen bir tür olduğu için yani hayatla var olduğu için yazarlarımız bu ilk dönemde toplumun sorunlarını ele alıp değerlendirmişlerdir. Bu sebeple yazarlar romanlarında daha çok mesaj ağırlıklı olup, okurda değişim ve dönüşüm uyandırmayı hedeflemişlerdir. Roman yazarları okuruna kitap yoluyla seslenmektedir. Bu sebeple roman türünün çeşitli biçimlerde ve kalıplarla okurun karşısına çıktığını görüyoruz. Bu doğrultuda çeşitli anlatım yöntemleri kullanıldığı için oldukça esnek, geniş bir yapıya sahip olan bir türdür.

Romanda yazar bakış açısını istediği şekilde değiştirip şekilden şekile sokabilir. Yahut olay örgüsü, zaman, mekân unsurları göz önünde bulundurulduğunda yazar sınırsız imkânlarla sahiptir. Olay örgüsünü istediği şekilde kurgulayabilir, zamansal açıdan geriye dönüşlerde veya ileriye sıçrayışlarda bulunabilir, pek çok mekân oluşturabilir. Ancak biz tiyatro türüne baktığımızda sahne sanatının bu imkânları oyun yazarına tanıdığını görmüyoruz.

Doğu ve Batı ikiliğinin görünür hâle geldiği Tanzimat Dönemi'nde Batı'dan edebiyatımıza gelen türlerden bir diğeri ise tiyatrodur. Metin And edebiyatımızda geleneksel tiyatro harici olan Batılı tiyatroyu üç döneme ayırarak incelemiştir. 1839'dan 1908'e kadar olan döneme *Tanzimat Tiyatrosu*, 1908'den 1923'e kadarki döneme *Meşrutiyet Tiyatrosu*, 1923' den bugüne kadar gelen döneme ise *Cumhuriyet Tiyatrosu*¹⁰ demiştir. Tiyatro yazılı bir metin olmasıyla birlikte, sahnelenebiliyor olması açısından da pek çok kesimin ilgisini çekmiştir. Aynı zamanda tiyatronun sahnelenebiliyor olup görsel bir dünya oluşturması seyirciyi tesiri altına almış ve bu sebeple diğer türlerden daha farklı anlaşılmasına ve takipçilerinin odak noktası hâline gelmesine yol açmıştır.

Tiyatronun tarih boyunca faydalandığı kaynaklara bakıldığında içerisinde halk edebiyatı ürünlerinden olan destanlar, masallar, efsaneler, halk hikâyeleri gibi türlerin yer aldığı görülmektedir. Bununla birlikte tiyatro, yazılan romanlardan da büyük oranda faydalanmıştır. Ancak Tanzimat Dönemi'nde ele alınan ilk tiyatrolara baktığımızda yabancı dille kaleme alındığını ve sahnelendiğini görüyoruz. Başka bir ifadeyle Tanzimat Dönemi'nde ortaya konan tiyatrolar ilk önce Batı edebiyatından çevrilmiş olup yabancı özellikleri ağır basmıştır. Daha sonra bu tür bizim edebiyatımıza göre daha yerli bir şekilde uyarlanmaya başlanmıştır.

Tiyatro türünü romanla karşılaştıracak olursak romana göre daha sınırlı, çerçevesi daha dar olan bir tür olduğunu görürüz. Oyun yazarı anlatacaklarını sahne yoluyla seyirciye sunduğu için kullanacağı dilin de sahnelenebilecek bir yapıya sahip

¹⁰ Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Y., s. 67.

olması gerekmektedir. Bu sebeple tiyatro yazarının imkânları bir roman yazarına göre daha sınırlıdır. Tiyatro oyunu romandan farklı olarak okuyucunun ilgisini daima aktif bir şekilde tutmalıdır. İzleyici sıkıldığında roman okuru gibi ara verip daha sonra devam edebilecek bir konuma sahip değildir. Bu konu hakkında Metin And *Romandan Tiyatroya* başlıklı yazısında Emile Zola'nın bir açıklamasına yer vermiştir:

“Her edebiyat türünün kendine özgü varoluş koşulları vardır. Bir odanın rahathlığında tek başına okunan roman, iki bin seyircinin önünde oynanan oyun değildir. Romancının önünde alabildiğine zaman ve uzay bulunur. Her çeşit özgürlük ona tanınmıştır; isterse bazı kişileri çözümlemek için rahatça birkaç yüz yaprak kullanabilir; onların çevresini canı istediği gibi betimleyebilir, öyküyü kısa kesebilir, geriye dönebilir, olayların geçtiği yerleri yirmi kez değiştirebilir; sözün kısası elindeki aracın tam efendisidir. Oyun yazarı tersine sıkı bir çerçeve içinde sıkıştırılmıştır, her türlü zorunluluklara boyun eğecektir. O ancak tökezlerin arasında ilerleyebilir. Sonra tek bir başına okur, ile seyirci topluluğu sorunu vardır; tek bir başına okur herşeyi hoşgörüyle karşılar, canı sıkılsa bile yöneltildiği yere uysallıkla gider, oysa seyirci daha fazla ahlâkçılık taslayan, kolayca yılan, alingan, uygun olur, yazarın bu özellikleri gözönünde tutması gerekir ve ne yazık ki bunlarla baş etmek zorundadır.” (Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi/Roman Özel Sayısı, 1964: 793)

Yani diyebiliriz ki bir roman okuru elindeki metni yavaş yavaş okuyup, sıkıldığı yerleri atlama imkânına sahipken bir tiyatro seyircisi daima oynanan oyun karşısında ilgili olmalı, oyunu ilgiyle takip etmelidir. Bu ilgiyi de oyun yazarı sağlamalıdır. Eğer yazar devrin kültürel yaşayışını da göz önünde bulundurarak tiyatro metnini okurun ilgisini çekecek şekilde romandan tiyatroya uyarlayabilirse başarıya ulaşabilir. Bunun için yazarın iki türü ayıran hudutları iyi bilmesi gerekmektedir. Kısacası, uyarlamayı yapacak olan kişi roman ve tiyatro ayrımını çok iyi bilmeli ve bu

aradaki geçişi, kaynak metinden çok da bağımsız olmadan okurun da beğenisini gözeterek yapmalıdır.

1.3.1 Romandan Tiyatroya Yapılan Uyarlamalarda Karşılaşılan Zorluklar

Romandan tiyatroya yapılan uyarlama, Tanzimat devrinde Batılılaşmayla birlikte ortaya çıkan bir yöntemdir. Biz ilk örneğini 1873 yılında Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Atala yahut Amerikan Vahşileri* adlı eseriyle verdiğini görüyoruz. Recaizâde Mahmut Ekrem'in eserini ilk olarak Chateaubriand'dan roman olarak tercüme ettikten sonra tiyatroya uyarladığı görülmektedir. Onun akabinde başlayan bu teknik daha sonra pek çok yazarın başvurduğu yöntemlerden biri hâline gelmiştir. Bununla birlikte türler arası uyarlama yöntemi bizde daha çok II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi arasında yaygınlık kazanmıştır. Bunun sebebi Tanzimat Dönemi'nden itibaren daha çok Batı'dan yapılan adaptasyonların göz önünde olmasıdır. Türler arası yapılan uyarlama teknik olarak oldukça zor ve meşakkatli bir iştir. Hem teorik hem de pratik alanda bilgi ve beceri gerektiren bu tekniğin uygulanılırken bazı zorluklarla karşılaşılması dikkate değer bir noktadır.

Bir yazar türler arası uyarlamayı yapmadan önce iki türün de yapısına, oluşumuna vakıf olmalıdır. Konumuz bağlamında da hem roman hem de tiyatronun birbirinden oldukça farklı türler olduğunu belirtmekte fayda var. Romandaki anlatım olanakları, karakterlerin ruhsal durumunu ifade etmek için yazarına geniş imkânlar sunarken, tiyatrodaki karakterlerin duyguları bir noktada oyuncuların yeteneğine bağlıdır. Uyarlayıcı romandaki anlatım akışını diyalog hâline getirirken aynı zamanda oyuncuların romandaki içsel düşünceyi iyi yansıtabilmesi için ayrı bir çaba sarf eder. Romandaki karakterlerin düşünce yapısının, duygularının tiyatrodaki yansıtılması uyarlayıcı için zorluk yaratabilir. Bu sebeple yazar, iki türün özelliklerine çok iyi hâkim olmalıdır. Bu doğrultuda Recaizade Mahmut Ekrem, iki tür arasındaki farklılığı ve uyarlama sürecinde yaşanan sıkıntılar hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade eder:

“Mamamañih hey’et-i umûmiyyesi bütün başkadır! Zira bir hikâye tiyatroya usulüne tahvil olununca ondan mutazammın olduğu vakanın cereyân-ı umûmîsinden başka bir şey kalmayacağını ve hususuyla tiyatroya mahsusatından olan şîve-i ifâde evvelkine asla tatbik kabul etmeyeceğini elhasıl tiyatroya usulüyle hikâyat beynindeki mubâenet-i külliyyeyi tarif iktiza etmez!” (Uygur Gürbüz, 2021:307)

Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere romandan tiyatroya evriliş sürecinde romandaki anlatımın tiyatroyla uyumlu olmadığı görülür.

Bir yazar için öncelikle türler arasındaki farklılıklar ve benzerlikler anlaşılmalı, ardından romandan tiyatroya uyarlanacak eserin kaynak metne ne derece bağlı kalınacağı kararlaştırılmalıdır. Kaynak metnin olay örgüsünden fazla uzaklaşılması durumunda yapılan uyarlama başarısız olabilir. Bu nedenle, uyarlayıcının romandaki olayların özünü korurken gereksiz detaylardan kaçınması ve ana çerçeveye bağlı kalması önemlidir. Burada önemli olan nokta yazarın kaynak metne ne kadar bağlı kalıp kalmayacağı hususundaki ince çizgiyi iyi tutturabilmesidir.

Aslında dışarıdan bakıldığında romandan tiyatroya aktarım, elde hazır bulunan malzemeyle kolayca yapılacak bir iş gibi zannedilse de oldukça zor bir tekniktir. Yazar uyarlama sürecinde sıkıntılı bir süreçten geçmektedir. Romanın bütün yapı unsurları tekrardan ele alınıp tiyatroya uygun hâle getirilmek için işlenir. Bu işleme esnasında piyes için yekparelik önemli bir noktadır. Romanın pek çok bölüme ayrılan yapısı piyeste tek bir bütün olmak zorundadır. Bu bahiste tiyatroya çalışmasının zorlukları hakkındaki fikirlerini ortaya koyan Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın görüşlerini vermek yerinde olacaktır:

“Bu iş roman yazmağa benzemiyor... Çok güç... İnsan romanı yazarken bir başkasına okutur, dinler ve bu suretle uslûbunda mı, heyet-i umumiyesinde mi, neresinde sakatlık var! Anlar ve tashib eder. Nihayet okuyuculara arzeder. Fakat bu okuyucu dediğimiz insanlar münferit tarzda eseri gözden geçirdiği içindir ki muharrir

daima romanının akibetinden uzun bir zaman için bihaber kalır. Fakat tiyatro eseri böyle mi ya! Muharrir, eseri seyirci önünde oynamadıkça hatalarını anlıyamaz ve anladığı vakit de iş işten geçmiştir, eser oynanırken: “Durun efendiler, eserimin bu noktası sakat, tashih edeyim de sonra oyuna devam edersiniz” diyemez. Ve esere mukadder olan iyi ve kötü akibet ilk geceden kendini gösterir.” (Türk Dili, 1964: 796)

Bu konu hakkında düşünen ve uyarılama çalışmaları da bulunan, *Yaprak Dökümü* ve *Eski Hastalık* romanlarını piyes hâline getirmiş olan Reşat Nuri Güntekin, iki türün farklılığından doğan problemi şu şekilde ifade etmeye çalışmıştır:

“Anlatmak istediğim şudur ki roman ile tiyatro ayrı ayrı şeylerdir, her birinin ayrı ayrı meseleleri vardır ve asıl ehemmiyetlisi romandan piyes çıkarmak yeni bir piyes yazmaktan daha güçtür.” (Yavuz, 1976: 131)

Reşat Nuri’nin *Yaprak Dökümü* romanının 1943 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda oynandığı bilinmektedir. Kendisi bu romanını tiyatroya uyarlarken geçirdiği değişimi Muhsin Ertuğrul’a yazdığı mektupta şu şekilde ifade etmiştir:

“Kardeşim Muhsin,- Sana bu mektubumla beraber bir de defter gönderiyorum. Bu bir piyestir. (Yaprak Dökümü) adındaki onbeş senelik bir romanımdan çıkardım. Romanı belki unutmuştundur. Fakat hatırlasan da tanımayacaksın. Çünkü piyes hâline geçerken, kendimin bile kolayca tanıyamayacağım kadar, kılık değiştirmişim.” (Türk Dili, 1964: 796)

Yaşanan bu değişim yazarlara zorluk çıkartmaktadır. Reşat Nuri Güntekin’in “Geniş evden dar eve taşınacak fazla eşyaya yer bulmak meselesi...” olarak ifade ettiği uyarılama tekniği, geniş bir anlatım imkânına sahip olan bir konudan daha sınırlı bir anlatıma geçişi içerdiği için, bu tekniğin oldukça meşakkatli bir iş olduğunu ifade

etmeye çalışmıştır (Güntekin, 1976: 125). Reşat Nuri Güntekin, romanı uyarlama sürecinde, eseri daha öz hâle dönüştürmenin ve verilmesi gereken mesajın net bir şekilde anlaşılmasını sağlamanın oldukça karmaşık bir iş olduğunu kabul eder. Romanı tekrardan ele alıp sınırlarını belirlerken pek çok değişime maruz kaldığını ifade etmeye çalışmıştır. Kısacası, bir romancı tiyatroya uyarlayacağı metinde romandaki asıl olay ve karakterler haricindeki ikinci planda kalan olay ve karakterleri çıkarabileli ve ortaya koyacağı konuya uygun hâle getirebilmelidir. Aynı zamanda yazar romanın diğer unsurlarını da göz ardı etmemeli; mekân, zaman, dil, üslup ve biçim konusunda da bir toparlamaya giderek piyese uygun hâle getirmelidir. Yapılan bu değişiklikler, dönüşümler ve sınırlandırmalar yazarı da meşakkatli bir sürece sürükler.

Romandan tiyatroya uyarlanan bir eserde izleyicilerin olumsuz tepkilerini önlemek için uyarlayıcı, titizlikle ve hassasiyetle çalışmalıdır. Romanda ortaya konan fikir ve düşünce tiyatroya uyarlandığında radikal bir değişim göstermişse izleyici tarafından olumsuz eleştirilere tabi tutulabilir. Bu yüzden ortaya konan fikirler kaynak metin paralelinde gelişmeli ve yazar okurlarının ve izleyicilerinin tepkisine yol açacak değişimlere yönelmemelidir. Kısacası, romanla tiyatro arasında bir tutarlılık olmalıdır.

Dikkat edilmesi gereken ve yazarların zorlanabilecekleri bir diğer mesele ise romanın diliyle tiyatroya uyarlanan metnin dili bahsindedir. Romandan tiyatroya uyarlanan eserin tiyatro diline uygun olarak uyarlanması da oldukça üzerinde durulması ve titiz çalışılması gereken bir konudur. Roman türünde olaylar bahsinde detaylı anlatımlara yer verilirken tiyatrodaki olaylar ve karakterler diyaloglar hâlinde gelişir. Eğer romandan tiyatroya uyarlama yapılması gerekiyorsa oluşturulacak metnin dili roman dilinden çıkartılıp sahne diline uyarlanmalıdır. Romanda kullanılan dile bakıldığında sözcüklerin belirli bir yapıda dizildiği ve bir düzen hâlinde sabit bir şekilde durduğu görülür. Yani romandaki dil, düz yazı şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu dilin tiyatroya uyarlanması daha sıkıntılıdır çünkü yazar eserini sahneleyecek olursa o sabit olan dili hareketli kılmalıdır. Bu nedenle romandan tiyatroya uyarlama yapılırken diyalogların etkili bir şekilde yazılması gerekmektedir. Romandaki uzun anlatım ve diyalogların tiyatroya uyarlanması, yazarları zorlayabilir.

Çünkü anlatımın kısılması, romanda verilmiş olan mesajın geri plana düşmesine neden olabilir.¹¹

Romandan tiyatroya yapılan uyarlamalarda yazarın üzerinde durması gereken bir diğer unsur da zaman ve mekândır. Bilindiği üzere roman yazarı, uzun bir süre zarfında gelişen bir vakayı anlatabileceği gibi bazen geçmiş zamana geri dönüş ya da gelecek zamana geçiş gibi zamanlar arası sıçrama yapabilir. Bu durumun aynısı tiyatro için de geçerli olabilmektedir. Tiyatro yazarı da metninde zamanda kronolojik bir sıra takip ettiği gibi geriye dönüşlere, geleceğe gidişlere başvurabilir. Ancak bütün bu benzerliklere rağmen biz zamansal açıdan romandaki genişliği tiyatrodaki göremiyoruz. Tiyatro türü zaman ve mekân kısıtlamaları nedeniyle uyarlamanın zamansal ve mekânsal düzenlemelerine ihtiyaç duyar. Yapısı gereği tiyatro daha sınırlı bir zaman diliminde ve mekânda olayları yansıtır.¹² Bu bahiste Reşat Nuri Güntekin'in uyarlama yönteminde zaman konusunda yaşanan sıkıştırmaya değinmiştir; "*Vaktiyle en geniş imkânlarla alabildiğine uzun mesafeler içine dağıttığımız bir yapının benzerini üç dört küçük zaman ve mesafe bölmesi içine sıkıştırmak zarureti...*" (Yavuz, 1976:114).

Toparlayacak olursak uyarlama tekniğinden faydalanan yazarlarımızın görüşleri doğrultusunda romanı tiyatro eserine uyarlarken yaşanan zorlukların zemininde zaman, mekân dil ve üslup, olay örgüsünde tutarlılık gibi noktalarda görülen geniş fırsatlara sahip olan roman metninin okur üzerindeki etkisinden bir şey kaybetmeden daha küçük bir hâle getirilerek tiyatroya indirgenmesi yatmaktadır.

¹¹ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken Y., s. 171-183.

¹² Şerif Aktaş, *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili*, Bilge Kültür Sanat Y., s. 51-61.

2. TÜRK EDEBİYATINDA ROMANDAN TİYATROYA UYARLAMA FAALİYETLERİ

2.1 Tanzimat Dönemi'nde Çeviri ve Uyarlama Faaliyetlerinin Görünümü

Tanzimat dönemiyle birlikte Batılı tiyatro ile tanışıldığını biliyoruz. Bu dönemde, Batı'dan yapılan pek çok çeviri ve uyarlamanın olduğunu görmekteyiz. Batılı tiyatronun Türkiye'de yerleşmesinde yabancıların büyük bir etkisi olmuştur. Özellikle İtalyanlar ve Fransızların katkıları son derece dikkate değerdir. Bu dönemde tiyatro binaları inşa edilmiş, tiyatro dernekleri ve tiyatro okulları kurulmuştur. Ancak, Batı tiyatrosunun ülkemizdeki ilk örnekleri yabancı dillerde sahnelenmiştir. Bu nedenle, bu oyunları dönemin seçkin ve yabancı dil bilen Türk seyircisi izleyebilmiştir. Avrupa'dan gelen önemli sanatçıların sık sık sahne almaları sayesinde seyirci, bu kişileri izleme fırsatı yakalamış ve türe olan ilgi gün geçtikçe artmıştır. Zamanla Türkçe uyarlamaların ve çevirilerin yapılmasıyla kendi sanatçılarımız yetişmeye başlamıştır.

Dönemin aydınlarının Batılı tiyatrodan anladıkları ve edebiyatımıza bu doğrultuda sağladıkları katkılar, tiyatronun toplumun yararına olan bir edebî tür olduğunu göstermektedir. Tiyatro, aydınlarımız için eğitici ve öğretici yönü olan bir türdür. Diyebiliriz ki bu dönem tiyatrolarında toplumsal bilinç ön plandadır. “*Evlilik ve aile düzeninin eleştirilmesi, ailenin yıkılmasına yol açan ev erkeklerinin sefaati ve içkisi, toplumsal sınıf ayrılığı ve esirlik, yanlış anlaşılan ve sindirilmemiş Batıcılık, inançlar ve batıl inançlar, vatan ve hürriyet sevgisi*” gibi konular tercih edilmiştir (And, 1970: 184). Bu görüşün savunucusu olarak karşımıza çıkan ilk kişi Namık Kemal'dir. Devrin çeşitli gazetelerinde yayımlanan yazılarıyla tiyatronun toplumun aydınlanması adına faydalı bir tür olduğunu ifade etmektedir.

1868 yılında, Güllü Agop'un liderliğindeki Asya Kumpanyası tarafından sahnelenen oyunlar, bu dönemde Batılı tiyatronun ilk örnekleri olarak bilinmektedir. Asya Kumpanyası, dönemin tiyatro sahnesinde önemli bir rol oynamış ve Batı

tiyatrosunun izlerini taşıyan ilk yapıtları sunarak Türk tiyatrosunun oluşumuna katkı sağlamıştır.¹³

Dönemin bir diğer önemli yazarı İbrahim Şinasi'nin 1859 yılında kaleme aldığı *Şair Evlenmesi* adındaki komedi türündeki eseri, Türk tiyatrosunun önemli yapıtlarından biridir. Şinasi'nin bu eserinin yayımlandığı yıl, Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda sahnelenmesi düşünülmüş, bu da eserin dönemin tiyatrosundaki önemini ve etkisini göstermektedir. Bu bilgi dönemin gazetelerinin birinde şu şekilde yer almaktadır:

“*Millî Eğitim Osmanlı Kurulu üyesi ve Paris’te uzun öğrenim yapmış Şinasi Efendi bu yakında Racine, La Fontaine ve Molière’den seçme parçaları Türkçeye çevirerek yayımlamış ve çevirilerinde tam bir yetenek ve ustalık görülmüştür. Özünden şair olan bu genç yazar bugün beğeniliyor. Şimdi de Haşmetli Sultan’ın özel tiyatrosunda sahneye konacak Türkçe bir perdelik güzel bir güldürü yazmıştır. Bu oyunun adı Şair Evlenmesi’dir.*” (And, 1970: 88).

O dönemde yeni yapılan tiyatro çevirilerinin ve uyarlamalarının sahneleneceği halka gazeteler aracılığıyla duyurulmuş ve bu haberler halk arasında ağızdan ağıza yayılmıştır. Bu durum, tiyatro türünün popülerliğini artırmış ve tiyatronun geniş bir kitleye ulaşmasını sağlamıştır.

Yine bu dönemin önemli tiyatro eserlerini veren bir diğer yazar Namık Kemal’dir. *Vatan yahut Silistre, Zavallı Çocuk, Akif Bey, Gülnihal, Kara Belâ ve Celâlettin Harzemşah* adındaki eserleri kaleme almıştır.

¹³ Metin And , *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Y., s. 119.

Direktör Ali Bey, *Kokona Yatıyor yahut Madam Uykuda, Ayyar Hamza, Çingirak, Tosun Ağa, Gavault ve Şürekâsı* adındaki çeviri ve uyarlamaları kaleme almıştır.

Tanzimat Dönemi'nde oldukça fazla tiyatro eseri kaleme alan, çeviri ve uyarlamaları bulunan bir diğer yazarımız Ahmet Mithat Efendi'dir. Yazarımız için bir eser toplumsal fayda sağlamalı ve okuru için iyi bir örnek teşkil etmelidir. Ahmet Mithat iki tür üzerinde de ayrıntılı bir şekilde düşünüp türlerin artı ve eksi yönlerini şu şekilde ifade etmiştir:

“... Malûmdur ki bizde okumak bilen ve okuduğunu anlamağa muktedir nüfus birbirini üzerine yüzde on nisbetini ancak bulabilir. Daha tuhafını isterseniz şunu da ihtar edelim ki bizde yazı yazan ve yazdığını anlatanlar üç binde bir nisbetini bulamaz ya. Maahaza biz nazar-ı ehemmiyeti yalnız okuyanlara hasredelim. Halk terakkiyatı ve medeniyetçe matlup olan dersi yalnız müellefat-ı cedide mütlalâasında almakla kalırsa maksadın bu suretle husulü pek çok zamanlara tevakkuf eder. Zira Elhâletü hâzihi oldukça revaç bulan bir kitap bin beş yüzden nihayet iki bin beş yüz nüshaya kadar satılabilmektedir. Bu da beş senede ancak satılıp biter. Yüz binlerce nüfus için mütalâa edilen şu rağbet hiç menzilesinde addedilse sezadır. İmdi biz okumak yazmak bilmeyen nüfusu tiyatroda ibretli oyunlar iraesîyle terbiye etmeğe cidden çalışacak olursak sanat-ı tabıdan ziyade tiyatro sanatıyla muvaffak olabiliriz. Zira her defasında yedişer, sekizer yüz nüfus tiyatroda bulunmak şartıyla on beş yirmi defa temaşagâha vaz olunan bir oyunu on on beş bin nüfusa göstermiş oluruz”. (Türk Dili, 1964:795)

Romana nazaran tiyatronun o dönem için üstünlüğünü savunan Ahmet Mithat'ın romandan tiyatroya uyarladığı eserleri de vardır. *Hükm-i Dil* adlı eserini Fransızcadan dilimize çevirdiği *Gönül* adlı hikâyeden tiyatroya uyarlamıştır. Kendisi

türler arasındaki uyarlama yöntemi ile ilgili düşüncesini Recaizade Mahmut Ekrem'in yaptığı uyarlama çalışmasını da örnek göstererek şu şekilde ifade etmiştir:

“Avrupa muharrirlerinin (roman) yani imkân dahilinde yazılmış hikâyatı “piyes”e, tiyatroya tahvil etmekte olduklarını işitmiştim. Bu kerre Ekrem Beyfendinin mukaddema “Atala” ünvanıyla tercüme etmiş olduğu risaleyi görerek husus-i mezkûre epeyce inandım. Eshabının malûmu olduğu üzere insanın neşriyata olan hevesi her şeyden ziyade olduğundan ben de bu heveskârlardan idim. Ne çare ki neşriyata karışacak hele başlıca bir vak’a tasviri ile tiyatroname neşredecek kadar iktidarım olmadığından meysus idim. Lâkin Ekrem Beyin açtığı çıkır beni memnun etti.” (Türk Dili, 1964: 795-796)

Ahmet Mithat Efendi, *Çerkez Özdenleri* oyununun başlangıcında hem roman gibi okunmak hem de bir tiyatro oyunu gibi oynanmak için kaleme alındığını ifade etmiştir. Yine yazarımızın *Çengi yahut Daniş Çelebi* adındaki eseri de romanından eksiltmeler yapılarak tiyatro türüne uyarlanmıştır. Aynı şekilde kendisinin *Medrut Kız* adındaki çevirisi ve kendi kaleminden çıkan *Arnavutlar-Solyotlar* adlı romanı da sahnelenmemiş olsa da tiyatroya uyarlandığı ortaya atılmıştır.

Bu alanda kendi romanlarını sahnelemeye çalışan yazarlarımız olduğu gibi başka yazarların metinlerini sahneye tatbik eden yazarlar da vardır. Türk edebiyatındaki romandan tiyatroya yapılan ilk uyarlama örneği yenileşme devrinin öncülerinden sayılan Recaizade Mahmut Ekrem'in *Atala yahut Amerika Vahşileri* adlı eseridir. Ekrem öncelikle Fransız yazar Chateaubriand'ın¹⁴ roman türündeki *Atala* romanını Türkçeye çevirmiş ardından da tiyatroya uyarlamıştır.

Romanın inşa edilmiş kurgusunu tiyatroya uyarlama sanıldığı kadar kolay bir iş değildir. Roman yazarları belli bir plan dâhilinde yazdıkları eseri aslından çok

¹⁴ François-René de Chateaubriand: Fransız edebiyatında romantizmin kurucusu kabul edilir.

kopmadan tekrardan ele alıp değerlendirmelidir. Bu doğrultuda Recaizade Mahmut Ekrem çalışmasında öncelikle maceraya, harekete dayalı bölümleri alıp sahneye uygun hâle getirmiştir. Recaizade Mahmut Ekrem'in *Atala yahut Amerika Vahşileri* haricinde üç oyunu daha vardır. Bunlar; *Afife Anjelik*, *Vuslat yahut Süreksiz Sevinç*, *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı eserleridir.

Ebüzziya Tevfik'in eserlerine bakıldığında Victor Hugo'nun *Angelo*'sundan yaptığı uyarlama *Habibe yahut Semahat-i Aşk* ve *Ecel-i Kaza* olmak üzere iki tiyatro eserine sahip olduğu görülmektedir.

Bu dönemde telif ve çeviri eserlere sahip olan Mehmet Rıfat ve Hasan Bedrettin birlikte çıkarttıkları *Temaşa* adındaki eserlerinin içerisinde yirmiye yakın telif ve çeviri oyunu olduğu görülmektedir.

Bu dönemin verimli yazarlarından bir diğeri ise Ahmet Vefik Paşa'dır. Çok yönlü bir çevirmen kimliğine sahip olan Ahmet Vefik Paşa, çevirdiği ve uyarladığı metinlerle halkı eğitmeyi, halkın seviyesini yükseltmeyi amaçlamıştır. Kendisinin telif tiyatro eserlerinin olduğu bilinmektedir ancak bugün bu eserler elimizde yoktur. Bununla birlikte kendisinin bilhassa Molière'den yaptığı çeviri ve uyarlamalarına bugün ulaşabilmekteyiz. Bu uyarlama ve çevirilerin birkaçına örnek verecek olursak; *Savruk*, *İnfialle-i Aşk*, *Dudu Kuşları*, *Kocalar Mektebi*, *Kadınlar Mektebi*, *Azarya*, *Zor Nikâh*, *Tartüf*, *Tabib-i Aşk*, *Zoraki Tabib* uyarladığı ve çevirdiği eserleri arasında yer almaktadır. Molière'in otuz dörde yakın oyununu çeviren yazar bunların haricinde Hugo, Schiller, Shakespeare'den de çeviriler yapmıştır.

Görüldüğü gibi Tanzimat Dönemi'nde Batı'dan birçok çeviri ve uyarlama yapılmış ve bu çalışmalar, tiyatro türünün Türkiye'deki gelişimine önemli bir katkı sağlamıştır. Yani diyebiliriz ki bizdeki uyarlama ve çeviri alanındaki asıl etki Avrupa tiyatrosundan gelmektedir. En etkili tesiri veren kişi ise muhakkak Molière'dir. Onun eserleri başta Ahmet Vefik Paşa olmak üzere, Direktör Ali Bey, Teodor Kasap, Ziya Paşa gibi tanzimat sanatçıları tarafından uyarlanmış ve çevrilmiştir. Bu dönemde yazarlarımız tarafından verilen örnekler incelendiğinde, çevirilerin ön planda olduğu

ve uyarlamalardan daha fazla olduğu görülmektedir. Bu dönemde türler arası uyarlama henüz yeni gelişim aşamasında olduğu için oldukça az sayıda örnekle karşılaşılmalıdır. Ancak zamanla, yapılan çeviri ve uyarlama çalışmalarının yanı sıra, türler arasında yapılan uyarlamalar da ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, türler arası uyarlamanın ilk örneğini, romandan tiyatroya uyarlama şeklinde gerçekleştiren kişi Recaizade Mahmut Ekrem'dir.

Toparlayacak olursak, Batı edebiyatında gelişen ve daha sonra Türk edebiyatına da giren romandan tiyatroya uyarlama yöntemi, Tanzimat Dönemi'yle birlikte edebiyatımıza dâhil olmuştur. Bu yöntem, o dönemde popüler olan romanların sahnelenmesini sağlayarak halk arasında tanınmasına vesile olmuştur. Günümüzde roman ve tiyatro, birbirinden ayrı iki farklı tür olarak varlıklarını sürdürse de zaman içinde birbirinden etkilenmiş ve aralarında güçlü bir köprü kurmayı başarmışlardır. Bu köprünün ürünleri arasında romandan tiyatroya uyarlanan eserler yer almaktadır. Anlatmaya dayalı bir tür olan roman türü belirli teknik değişikliklerle bir sahne sanatına yani tiyatroya uyarlanmıştır. Popülerlik kazanan ve giderek artan türler arası çalışmalar hem türler arasında hem de türler içinde daha düzenli bir zemine oturtma ihtiyacını artırmıştır. Bu ihtiyaca yönelik olarak uyarlama yöntemleri geliştirilmiş ve türler arası etkileşim daha sistematik bir hâle gelmiştir. Roman ve tiyatronun etkileşimi özellikle mesajların ve temaların farklı anlatım biçimleri aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Tiyatro yazarları seyircisine romanların zengin içeriğini sahneye uyarlayarak daha dinamik ve görsel bir anlatım sunmuştur.

2.2 II. Meşrutiyet ve Millî Edebiyat Dönemi'nde Tiyatronun Görünümü, Yapılan Çeviri ve Uyarlama Çalışmaları

1908 yılında meşrutiyet ile birlikte edebiyatımızda görülen özgürlük ortamı sayesinde yazarlarımız serbest bir şekilde düşünebilmiş ve bütün edebî türlerde olduğu gibi tiyatrodan ve yapılan uyarlama çalışmalarında da kendisini göstermiştir. Bilhassa dönemin göz ardı edilmemesi gereken bir özelliği meşrutiyetin Tanzimat Dönemi ve Cumhuriyet Dönemi arasında bir köprü vazifesi görmesidir. Dönemin çeviri, uyarlama

ile ilgili sorunları tartişılmış, yeni değeri ve kuruluşların nasıl bir işleve sahip olması gerektiğı konusu üzerinde durulmuş, tiyatro dili ve roman dilinde gelişmeler yaşanmış ve bu doğrultuda da alan ile ilgili önemli temsilciler belirlemeye başlamıştır.

Meşrutiyet Dönemi'nin önemli atılımlardan biri dönemin İstanbul belediye başkanının tiyatro alanında ün kazanmış André Anntoine'ı ülkemize çağırarak onun sayesinde açılan Darülbedayi-i Osmanî'nin kurulmasına vesile olmasıdır. Edebî komiteler kurulmuş ve bu alanda yetenekli yazarlar türe karşı teşvik edilmiştir. Konservatuvarda ilk olarak uyarlama eserler sahnelenmiş ve bu da uyarlama ve çevirilerin iyiden iyiye önünü açmıştır.

Bu dönemde tiyatro türünde görülen vecit, oldukça fazla tiyatro örneklerinin verilmesine yol açmıştır. Yaşanan hürriyet ortamı sayesinde, daha önce bastırılan fikir ve düşüncelerin serbestçe ifade edilmeye başlandığı görülmektedir. Aynı zamanda bu ortam, kültürel ve entelektüel hayatın da canlanmasına yol açmıştır. Baskılardan kurtulan yazarlar, özgürce düşüncelerini dile getirebilmiştir. Yani istibdat devrinde ara verilen tiyatro çalışmaları ve bu alanda yapılan çeviri ve uyarlamalar bu 1908 yılında tekrar canlılık kazanmıştır. Yazarlar Türk tiyatrosunu modernleştirmek adına kısa süre zarfında pek çok tiyatro oyunu yazmış, pek çok uyarlama çalışması yapmıştır.

Aynı zamanda bu dönemde Tanzimat Dönemi'nde yasaklanan oyunlar da tekrar izleyiciyle buluşmuştur. Tanzimat Dönemi'ndeki tiyatronun toplumun yararını incelemesi Meşrutiyet Dönemi'nde de devam etmiştir. Tiyatro yine halkın kültür seviyesini yükseltmek, ahlak ve eğitiminin gelişmesi için bir vesile olarak görülmektedir. Tiyatro, halkın psikolojik ve kültürel bağlamda iyi yetişmesinde son derece etkili bir tür olarak görülmüştür. Bu konu üzerinde oldukça fazla duran Ahmet Mithat durumu şu şekilde izah etmiştir:

“Tiyatroya her milletin ihtiyacı vardır. Bizim ihtiyacımız ise her millettten ziyadedir. Milel-i saire için tiyatro en kibarane, en lâtif bir eğlence ise bizim için âdeta bir mektep hükmündedir... Bir milletin terakkiyat-ı zihniyesi, hissiyesi edebiyat sayesinde hâsıl

olacak ise tiyatro edebiyatın âdeta canlanması demektir.” (And, 1970: 211)

Aslında burada tiyatronun bir toplumun eğitim ve gelişimi açısından ne kadar kritik bir rol oynadığını vurgulanmaktadır. Yazar, tiyatronun aynı zamanda eğitim ve gelişim aracı olarak görülmesi gerektiği üzerinde durmaktadır. Tiyatro, edebiyatın canlanmasına ve toplumun zihinsel ve duygusal gelişimine katkıda bulunarak önemli bir işlev üstlenir. Dönemin aydınları, tiyatroyu tesirli bir eğitim aracı olarak görmektedirler. Tiyatronun bu denli önemli bir tür olarak görülmesinden dolayı sahne sanatını daha da çeşitlendirmek için yazarlarımız sadece tiyatro eserleri kaleme almakla kalmamış, aynı zamanda kendi kaleminden çıkan romanları da tiyatroya uyarlamaya başlamışlardır.

Dönemin aydınlarına baktığımızda Servet-i Fünûn’un önde gelen yazarlarından olan Hüseyin Suat Yalçın ile karşılaşırız. Kendisinin *Yamalar, Hülle, Çifteli Mikroplar, Çantada Keklik* gibi tiyatro eserleri olduğu gibi bu alanda kaleme aldığı birçok uyarlama çalışması da mevcuttur. 1911’de kaleme aldığı ve Albin Valabrégue- F. Wicheler’in *Caroline et Cie* adlı eserinden uyarlanmış *Kirli Çamaşırlar* üç bölümden oluşan bir vodvildir¹⁵. Yine yazarımızın *Kundak Takımı* adlı eseri, Andre Slyvane’nin *La Layette* adlı eserinden uyarlanmış üç bölümlük bir vodvildir. *Kayseri Gülleri* ise yazarımızın Münir Nigâr ile beraber Frantz Fonson ile Fernand Wicheler’in *Le Mariage de Mlle Beulemans* adlı eserinden uyarladığı üç perdelik komedi tarzındaki eseridir. Hüseyin Suat Yalçın ve Hüseyin Cahit Yalçın tarafından Fransızcadan 1916’da Türkçeye uyarlanan *Çürük Temel*¹⁶ adlı eser, Emile Fabre’in 1907’de kaleme aldığı üç perdelik tiyatro çalışmasından uyarlanmıştır.

Yine Servet-i Fünûn yazarları arasında tiyatroyla oldukça ilgilenen bir diğer isim Mehmet Rauf’tur. Bilhassa yazarımızın Halit Ziya Uşaklıgil’in aynı isme sahip

¹⁵ Vodvil, toplumsal sorunları mizahi bir yaklaşımla hicveden tiyatro türüdür.

¹⁶ Darülbeydi’nin sahnelediği ilk oyun olarak tarihe geçmiştir.

olan romanından uyarladığı *Ferdi ve Şürekâsı*, üç perdelik bir piyes şekline getirilip Osmanlı Devleti'nin ilk renkli ve resimli kadın dergisi olan *Mehâsin*'de 1908 tarihli nüshasında yayımlanmıştır. Bu eserlerle birlikte yazarımızın pek çok çeviri ve uyarlamaya sahip olduğu da bilinmektedir. Birkaçına örnek verecek olursak; D. Feuille'den uyarlanan *Yağmurdan Doluya*, A. Picard'dan uyarlanan *Gençlik* yine *Kamçı*, *Amcabey*, *Leyla* bununla birlikte *Evlat Acısı*, *Komşu Kocası*, *Erkek* adlarında çeviri ve uyarlamalara sahiptir.

Dönem yazarlarından olan Halit Ziya Uşaklıgil, Eduardo Palleron'nun *La Souris* ismini taşıyan eserinden uyarladığı *Fare* ve Alexandre Dumas, Fils'in *Francillon* piyesinden uyarladığı *Fürûzan* adlı uyarlamalarıyla birlikte 1918'de kaleme aldığı *Kâbus* adlı bir derleme piyes yazmıştır. Kendisinin kaleme aldığı *Aşk-ı Memnu* romanı 2000 yılında Tarık Günersen tarafından tiyatrodan sahnelenmek için uyarlanmıştır.

Romancı kimliğiyle ün kazanan Hüseyin Rahmi Gürpınar, tiyatro oyunu da yazmayı denemiş yazarlarımızdandır. *Kadın Erkekleşince* adlı oyunu Darülbeyde'de sahnelenmesine rağmen romanları kadar dikkat çekici olamamıştır. Bununla birlikte iki romanının tiyatroya uyarlandığı bilinmektedir. Bunlardan ilki Benliyan Kumpanyası'nın oynadığı *Mürebbiye* adını taşıyan romanıdır. Bu çalışması hakkında şöyle bir bilgiyle karşılaşırız:

“*Mürebbiye- Komedi 3 perde. Müellifi Hüseyin Rahmi Bey. Meşhur romandan me'huz. Suret-i tertipte bir az noksan ve acemilik nümayan. Memleketimizde ilk görünen bir artist-Madame Rozali-sayesinde büyük alkışlara mazhar oldu. Anjel vazifesinde Madame Rozali. Dehri Efendi kisvesinde Kâmi Bey. Amuca Bey rolünde Sa'di Efendi. Cidden şayanı-ı takdir ve tahsin. Benliyan efendi ile Ömer Sadi bey aşçı başı ile Şem'i bey rollerini şöyle böyle oynuyorlar...*”
(Türk Dili, 1964: 796)

İkinci romandan tiyatroya uyarlanan çalışması ise *Şıp Sevdî* adlı romanıdır. *Şıp Sevdî* romanını tiyatroya uyarlayan kişi ise Fûrûzan Hüsrev Tökin'dir. Oyunu sahneleyen topluluk ise Avni Dilligil¹⁷'in Halk Tiyatrosu'dur.

Fecr-i Âti Dönemi'ne bakıldığında Servet-i Fünân'a nazaran daha az kişinin uyarlama ve çeviri çalışması yaptığı görülmektedir. Yani bu dönem yazarları diğer türlerde olduğu gibi tiyatro türünde de dikkate değer bir başarı gösterememiştir. Diğer edebî türlerde görülen durgunluk uyarlama çalışmalarına da yansımıştır. Ancak az da olsa telif ve uyarlama çalışmalarına da yer verildiği görülür. Örnek verecek olursak Tahsin Nihat'ın *Firar*, *Hicranlar*, Şehabettin Süleyman ile beraber yazdığı *Kösem Sultan ile Ben*, dönemin kadın yazarlarından olan Ruhsan Nevvare ile kaleme aldıkları üç perdeden oluşan *Jön Türk* adındaki piyesi tiyatro çalışmaları arasında yer almıştır. Bu konuda kendisi, uyarlama yapmanın oldukça dikkate değer, üzerinde durulması gereken bir iş olduğunu savunmuştur. Bu alanda Tahsin Nahit asıl popülerliğini Henry Kistmaeckers ve Eugene Delard' a ait *La Rivale* adındaki tiyatro oyunundan yaptığı *Rakibe* adındaki uyarlamasıyla kazanmıştır. Bununla birlikte *Bir Çiçek Bir Böcek*, *Akortacı*, *Bursalı Hâle* diğer uyarlamaları arasında yer alır.

Yine dönemin yazarlarından olan Refik Halit, İzzet Melih Devrim'in uyarlama ve çevirileri olduğu bilinmektedir.

Görüldüğü üzere Meşrutiyet Dönemi'nde tiyatro alanında uyarlama ve çevirilerde çoğunluk olarak Avrupa tiyatrosunun, bilhassa Fransız tiyatrosunun etkisinde kalındığı görülmektedir. Dönemin yazarları tiyatro alanında yapılan oyunları Fransız tiyatro topluluklarından görerek öğrenmişler ve bu eserleri edebiyatımıza çevirip uyarlamışlardır. Tiyatro alanındaki bu çeviri ve uyarlamalar sahne sanatının gelişmesine kaynaklık etmiştir. Zamanla tiyatroya ilginin artması sayesinde yazarlar konu çeşitliliği olması için türler arası uyarlamaya başvurmuş ve gerek kendi çalışmaları gerekse başkaları tarafından kaleme alınan hikâye, roman gibi türleri tiyatroya uyarlamaya başlamışlardır. Bu doğrultuda dönemin yazarları genellikle toplumun duygu ve düşüncelerine, hislerine yatkın olan, halka uygun olan eserleri

¹⁷ Türk oyuncu ve yönetmendir.

çevirmiş ve uyarlamışlardır. Okur tarafından sevilen, beğenilen hikâye ve romanların tespit edilip tekrardan düzenlenmesi, sahne sanatına uygun hâle getirilmesi tiyatroya olan rağbetinde artmasına vesile olmuştur.

Kısacası, dönemde Batı'dan yapılan çeviri ve uyarlamalardaki artış türün kendi içerisinde gelişmesine olanak sağlamış ve dönemde verilen örnekler tiyatro topluluklarının, tiyatro sahnelerinin açılmasına yol açmıştır. Sahnelerin çoğalmasıyla dönem yazarları konu çeşitliliğinin artması adına türler arası uyarlama yöntemine başvurmuş ve romandan tiyatroya uyarlama yönteminin gelişmesine katkıda bulunmuşlardır.

2.3 Cumhuriyet Dönemi'nde Tiyatronun Görünümü, Yapılan Çeviri ve Uyarlama Çalışmaları

Cumhuriyet Dönemi'nde, şehir tiyatrolarının yaygınlaşması dikkat çekici bir gelişme olarak öne çıkmaktadır. Bu yaygınlaşmanın ardından, devlet konservatuvarlarının kurulması, tiyatro alanında önemli ilerlemelerin yaşandığını göstermektedir. Bu gelişmeler, tiyatro sahnelerinin sayısının artmasına ve tiyatro türüne olan ilginin büyümesine zemin hazırlamıştır. Sonuç olarak, bu ilginin artması, yazarların sadece kendi eserlerini sahnelemeleriyle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda tiyatro türünün çeşitlenmesine katkıda bulunacak şekilde çeviri, telif ve uyarlama çalışmalarına da yönelmelerine yol açmıştır. Bu çalışmalar, tiyatroda hem içerik hem de biçim açısından çeşitliliği artırmış ve tiyatro sanatının daha geniş bir kitleye ulaşmasına imkan sağlamıştır.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, tiyatronun önemi ve değeri geniş bir kesim tarafından kabul edilmiştir. Bu dönemde tiyatroya yönelik çalışmaların yazarlar, oyuncular ve halk tarafından ortaklaşa desteklenmesi ve geliştirilmesi hedeflenmiştir. Cumhuriyetle birlikte bütün türlerde olduğu gibi edebî alanda da gelişmeler olmuş ve bu bağlamda roman türü başta olmak üzere tiyatro türü de eserlerinden seyircisine kadar oldukça gelişmiştir. Dönemin roman yazarları aynı zamanda tiyatro türünden

eserler vermiş, yeni tiyatro oyunları kaleme aldıkları gibi konu çeşitliliği olması adına romanlarından istifade edilerek tiyatroya uyarlamalar yapılmış, sahne sanatı zenginleştirilmiştir. Yani roman yazarları halk tarafından sevilen, beğenilen romanlarını tekrardan ele alıp piyes hâline getirmiştir.

1923-1950 yılları arasında, tiyatro, özellikle Cumhuriyet değerlerinin halka aktarılması amacıyla önemli bir araç olarak görülmüştür. Bu dönemde, çağdaş ve yenilikçi Batılı yaşam biçimlerine ulaşma çabaları, tiyatro aracılığıyla toplumla paylaşılmıştır. Bu şekilde, tiyatro hem Cumhuriyet'in ideallerini hem de modernleşme sürecindeki hedefleri ifade eden bir platform haline gelmiştir. Anadolu gerçekliğine yönelen yazarlar bu dönem roman ve tiyatrolarında daha çok Kurtuluş Savaşı, Türk millî tarihi, Batılılaşma, eski ve yeni arasında görülen çatışma gibi konuları sıkça ele almıştır. Daha çok Batılı anlamda eserler yazılarak akıl ve bilim unsurları ön plana çıkarılmıştır. Yani diyebiliriz ki Cumhuriyet Dönemi tiyatroları aslında Tanzimat ve Meşrutiyet tiyatrolarından içerik ve şekil açısından birkaç değişikliğe uğramıştır. Cumhuriyet Dönemi'ndekiler, muasır Batılı düşüncenin de şekillendirdiği epik tiyatroların tesirinde kalmıştır.

1885-1956 yılları arasında yaşayan Mithat Cemal, millî düşünceleri ile adından söz ettiren ve tiyatro alanında pek çok uyarlama ve çevirilere sahip olan önemli bir yazarımızdır. Bunun haricinde iki tane derleme tiyatro eserine sahiptir. Bunlardan birincisi I. Meşrutiyet ve II. Abdülhamit devrini ele aldığı *Kemal* adlı eseri, ikincisi ise Çanakkale Savaşı hakkında yazılmış olan *Yirmi Sekiz Kânunuevvel* adlı eseridir. Aynı zamanda *İlk Şair* ve *İtiraf* adında tiyatro eserleri vardır.

Tiyatro çalışmalarını bu dönemde devam ettiren önemli yazarlarımızdan biri de Reşat Nuri Güntekin'dir. Roman ve hikâye türünde de eser veren yazarın asıl tutkusu tiyatrodur. Yazarımız, tiyatroya ilişkin eleştirileriyle ve kendi fikirleriyle, aynı zamanda Batılı tiyatro ait görüşlerini edebiyatımıza aktarma şekliyle tiyatro alanında öncü bir rol oynamaktadır. Eserleri ve görüşleri, Türk tiyatrosunun gelişiminde önemli bir etki yaratmış ve bu alandaki yenilikçi yaklaşımlarıyla dikkat çekmiştir.

Kendisi telif, uyarlama, tercüme olmak üzere pek çok eser kaleme almış ve bu sayede türün edebiyatımızda şekillenmesinde büyük bir paya sahip olmuştur. *Hançer*, *Eski Dünya Taş Parçası* ve *Gönül* adında tiyatro eserleri vardır. Aynı zamanda kendisinin pek çok uyarlaması da mevcuttur. Yaptığı bu çalışmalarıyla yazarımız pek çok genç yazara örnek olmuştur. Yaklaşık yirmi dört telif eseri bulunan yazarımızın bu çalışmaları, dönemin tiyatro sahnesindeki önemli boşlukları doldurması açısından büyük bir öneme sahiptir. Eserleri, tiyatronun gelişimine katkıda bulunmuş ve bu alandaki eksiklikleri gidermede önemli bir rol oynamıştır. Yaptığı telif ve uyarlama çalışmalarına bakacak olursak; Georges Feydau'dan uyarladığı *Bahar Hastalığı*, Almancadan Fransızcaya ve Fransızcadan da Türkçeye çevirdiği *Karanlık Kuyu* adlı eseri örnek olarak gösterilebilir. Bu bahsedilen eserlerin başka yazarlar tarafından da uyarladığını söylemekte fayda vardır.

Reşat Nuri Güntekin, bazı romanlarını tiyatroya uyarlayarak türler arası geçiş konusunda öncü sayılmaktadır. Kendisinin *Tanrıdaki Ziyafeti* adındaki eseri haricinde tiyatro adına kaleme aldığı çalışmalarının büyük bir bölümü romanlarından ve hikâyelerinden uyarlanmıştır. Örnek verecek olursak ileride daha ayrıntılı üzerinde duracağım *Yaprak Dökümü*' nün yine aynı adla, *Eski Şarkı* adındaki romanının *Eski Hastalık* adıyla, romandan tiyatroya uyarladığı görülmektedir. Eserlerini kendisi tiyatroya uyarlamasına karşılık başka yazarlarında eserlerini tiyatroya uyarladığı görülür. Bu doğrultuda *Çalılıkusu* adlı eseri romandan tiyatroya uyarlanmıştır. *Çalılıkusu* romanı Necati Cumalı tarafından sahneye uyarlanmış olup 1962 ve 1963 senelerinde İstanbul Şehir Tiyatrosu ve Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir. Bununla birlikte yayıncı ve gazeteci olan Hüsamettin Bozok *Yeditepe* dergisinde Reşat Nuri Güntekin'in 1933 senesinde yayımlanmış bir yazısını aktararak bu eserin ilk önce tiyatro olarak hazırlandığını daha sonra romanlaştırıldığı hatırlatmıştır:

“*Çalılıkusu bir tiyatro. Esasen ben evvelâ tiyatro tenkidi yazıyordum. Sonra piyes yazmaya başladım. Çalılıkusu'nun ismi İstanbul Kızı idi. Piyeşte İstanbullu bir kızın icabında ne işler görebileceği gösteriliyordu. Eseri Darülbedayı oynıyacaktı. Fakat mektep dekoru yapılamadı. Ben de, o zamana kadar hiç aklımdan*

geçmediği halde, romancılığa başladım. İstanbul Kızı Piyesini Çalığısu ismiyle roman haline soktum.” (Türk Dili, 1964: 797)

Döneminin önemli roman yazarlarından biri olan Halide Edip Adıvar, özellikle Sinekli Bakkal romanıyla büyük bir ses getirmiştir. Bu roman, Sevgi Sanlı tarafından tiyatroya uyarlanmıştır. Sanlı, uyarlama sürecine başlamadan önce eserin hangi noktadan ele alınması gerektiği konusunda uzun süre düşündüğünü ifade etmektedir.¹⁸ Uyarlama çalışmasında, Sanlı'nın romanın adının ve içeriğinin ruhuna sadık kaldığı görülmektedir.

Bununla birlikte bilhassa uyarlama alanında başarı yakalayan İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci), aynı zamanda telif oyunları ile da bilinmektedir. *Alemdar*, *Sivrisinekler*, *Ferda* telif oyunlarına örnek olarak verilebilir. İnci Enginün *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimattan Cumhuriyet'e* adlı çalışmasında Metin And'ın tespit ettiği İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci)'ye ait uyarlamaları detaylı bir şekilde sunmuştur:

“Alemdar, Sivrisinekler, Tecdid-i Nikâh (1910), Münevver'in Hasbihali (1912), Fırsat Yoksulu (1918), Gücü Gücü Yetene (1918), Kadın Tertibi (1918), Gerdaniye Buselik (1919), Eski Âdetler (1919), İzdivaç Projesi (1919), Aşık Bono (1919), Cereme (1919), Dengi Dengine (1919), Üç Misli (1919), Harika, Aşk-ı Atik (1920), İki Ateş Arasında (1921), Banka Müdürü (1921), Kuduz (1920), Madde-i Asliye (1920), Türribizadeler (1920), İpekçi Merhum (1921), İki Ateş Arasında (1921), Münafıklık (1921), Lokmanizade (1921, 3 perde) Büyük Yemin (1923). Fakat Ahmet Nuri, asıl uyarlamalarla şöhretini yapar: Hoşkadem Gebe (1909) Gelin Kaynana (1918), Kısmet Değilmiş (1920), Hisse-i Şayia (1920), Sekizinci (1923), Ceza Kanunu (1924).” (Enginün, 2017: 734-735)

¹⁸ Sevgi Sanlı, *Sinekli Bakkal*, Özgür Y., s. 5-8.

Bu bağlamda, pek çok tiyatro eseri kaleme alan İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci), dönemin toplumsal yaşamında önemli bir rol oynamıştır. Toplumu güldürme, eğlendirme ve eğitime katkıda bulunma konusunda önemli bir yere sahip olan yazar, uyarlamalarında Fransızca yerine Türkçe kelimeleri tercih ederek eserlerine millî bir hava kazandırmıştır. Bu yaklaşımı, eserlerinin hem anlaşılabilirliğini artırmış hem de yerel kültüre uygunluğunu sağlamıştır.

Meşrutiyet Dönemi'nden itibaren adından sıkça söz edilen Muhsin Ertuğrul, Cumhuriyet Dönemi'nde tiyatro denildiğinde akla gelen ilk isimlerden biridir. Darülbeyt'in başına geçmesiyle, tiyatronun çağdaşlaşmasına ve modernleşmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Muhsin Ertuğrul'un liderliğinde yapılan yenilikçi yaklaşımlar, Türk tiyatrosunun gelişimine büyük bir hız kazandırmıştır. Yazarın tiyatro adına pek çok çalışması mevcuttur. 1911 yılında kaleme aldığı *İntihar*, tek perdelik bir oyundan oluşmaktadır. Kendisi aynı zamanda tiyatro oyunculuğu, sinema oyunculuğu ve yönetmenlik gibi atılımlarıyla türün gelişmesinde büyük bir rol oynamış, genç nesillere örnek olmuştur.

Dönemde sahne sanatına ilginin artması metin açısından da oluşan konu boşluğunu doldurmak adına Batı'dan daha çok çeviri ve uyarlamaların yapılmasını sağlamıştır. Dönemin genç aydınları Shakespeare'e ait oyunları çevirip sahnelemeye başlamış ve bu sayede tiyatronun daima canlı kalmasına katkı sağlamışlardır.

Dönemin tanınmış isimlerinden bir diğeri Fakir Baykurt'tur. Kendisinin *Yılanların Öcü* adlı romanını Ergin Orbey tiyatroya uyarlamıştır. Ancak eserin Devlet Tiyatrosu'nda oynanmaya hazır hâle getirildiği görülse de sahnelenmemiştir.

Eserlerini romandan tiyatroya uyarlayan bir diğeri yazar Orhan Kemal'dir. 1962 yılında *Murtaza* isimli romanının sahneleneceği bir dergide haber yapılmış ancak belli olmayan bir sebepten dolayı sahnelenememiştir. Yine kendisinin aynı adlı romanından tiyatroya uyarlanan eserinin adı *Tersine Dünya*'dır. Bu roman, günümüzde Mustafa Gültekin tarafından tiyatroya uyarlanmıştır. Bu oyunda kadın ve erkeğin toplum içerisindeki rolleri değiştirilerek yeni kimlikler üzerinden toplumsal

aksaklıklar, sosyal baskılar gösterilmeye çalışılmıştır. Orhan Kemal'in tiyatroya uyarlanan bir diğer romanı ise *Eskici ve Oğulları*'dır. 1962 yılında kaleme alınan roman üç yıl sonra Ankara Sanat Tiyatro'sunun talebi üzerine tiyatroya uyarlanmış ve *Eskici Dükkanı* adıyla sahnelenmiştir. 1968 – 1969 yılları arasında Ankara Sanat Tiyatrosu'nda sahnelenen oyun, Şehir Tiyatrolarında ve bazı bireysel topluluklar aracılığıyla sahnelenmiştir. Bu oyun sahnelendiği dönemde oldukça yankı uyandırmış ve ilgileri üstüne toplamıştır. Devrin gazetelerinde ve dergilerinde bu oyunla ilgili eleştirmenlerin olumlu bir şekilde yorum yaptığı görülmektedir. Yine yazar, 1964-1965 yılları arasında sahnelenen *İspinozlar* adlı tiyatro oyununun konusunu ve şahıslarını *Devlet Kuşu* adlı romanından aldığı görülmektedir.

Cumhuriyet Dönemi'nde karşımıza çıkan bir diğer kişi Aziz Nesin'dir. Kendisinin *Toros Canavarı* adlı öyküsü yine kendisi tarafından uyarlanarak Avni Dilligil'in Halk Tiyatrosu kadrosu tarafından 1963 yılında Ankara Açık Hava tiyatrosunda sahnelenmiştir. Yine yazarın 1977 yılında yayımladığı *Yaşar Ne Yaşar Ne yaşamaz* adlı radyo oyunu daha sonra roman, tiyatro, sinema gibi türlere uyarlanmıştır.

Romanları tiyatroya uyarlanan bir diğer yazarımız ise Yaşar Kemal'dir. Yazarın *Teneke* adlı romanı kendisi tarafından 1965 yılında tiyatroya uyarlanmıştır. Yine *Yer Demir Gök Bakır* adlı romanı 1966 yılında *Uzundere* adıyla Nihat Asyalı tarafından tiyatroya uyarlanmıştır. *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin ilk romanı olan *Ortadirek*, *Ovadan Esen Rüzgâr* adıyla Alan Seymour tarafından 1974 yılında İngilizce olarak tiyatroya uyarlanmıştır. Aynı şekilde 1974 yılında *Ağrıdağı Efsanesi* aynı adla Ali Taygun tarafından oyunlaştırılmıştır. Bu eser 1981 yılında Macit Koper tarafından tekrardan uyarlanmıştır. Bununla birlikte *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* adlı romanı, *Filler Sultanı* adıyla; *Binboğalar Efsanesi* adlı romanı, *La Légende Des Mille Taureaux* adıyla; *Yılanı Öldürseler* adlı romanı aynı isimle tiyatroya uyarlanmıştır.

Yine dönemin önemli edebiyat araştırmacısı ve yazarı olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanı 1996 yılında Kenan Işık tarafından aynı adla tiyatroya

uyarlanmıştır. Bu eser olayları çerçevesinde çok fazla değişikliğe uğramadan özüne sadık kalınarak tiyatroya uyarlanmıştır.

Romanları tiyatroya uyarlanan bir diğer yazar Kemal Tahir'dir. *Esir Şehrin İnsanları* adlı romanı Kemal Bekir tarafından *Kâmil Bey* adıyla tiyatroya uyarlanmıştır. Son olarak Sabahattin Ali'nin oldukça popüler olan *Kürk Mantolu Madonna* adlı romanı Engin Alkan tarafından oyunlaştırılmıştır.

Sonuç olarak, Cumhuriyet Dönemi tiyatrosuna baktığımızda özgürlükçü ortamın sağladığı serbestlik sayesinde yazarlar istedikleri konuları seçerek toplumun yararını gözeterek şekilde Batılı pek çok telif eser, çeviri ve uyarlamalar kaleme almışlardır. Tanzimat Dönemi'nden Cumhuriyet Dönemi'ne geçen süre boyunca yapılan çeviri ve uyarlama çalışmaları bu dönemler arasında gelişim göstererek türler arasında da eserlerin uyarlanmasına vesile olmuştur. Bu dönemlerde pek çok tiyatro topluluğu kurulmuş ve toplum arasında türün kabul görmesi için halk teşvik edilmiştir. Tiyatro topluluklarıyla birlikte tiyatro binalarının yapılması, özel tiyatroların kurulması ve sahnelerin artmasıyla dönemin tiyatro hayatı da canlılık kazanmıştır. Devrin önde gelen isimleri bir yandan çeviri ve uyarlama faaliyetlerini yaparken bir yandan da kendi eserlerini kaleme almışlar ve bu sayede zengin bir tiyatro birikimi oluşturmuşlardır. Bu dönemde uyarlanan ve çevrilen eser sayısının oldukça fazla oluşu konu genişliğine de katkı sağlamıştır. Tiyatro sahnelerinin kurulması ve yaygınlaşmasıyla yazarlar oyun sahneleyebilmek için konu çeşitliliğini daha da arttırmak adına türler arasında uyarlama tekniğine başvurmuş ve bu dönemde birçok yazar romanlarını tekrardan düzenleyerek tiyatroya uygun hâle getirmeye çalışmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

ROMANLARIYLA TİYATROYA YÖN VEREN YAZARLAR:

REŞAT NURİ GÜNTEKİN, AZİZ NESİN

2.1 Reşat Nuri Güntekin ile Romandan Tiyatroya Giden Yol

Türk edebiyatında gerek hikâyeleri gerek romanları ve gerekse tiyatro çalışmalarıyla oldukça önemli bir kitleye hitap eden Reşat Nuri Güntekin, eserleriyle dönemine ses getiren önemli bir şahsiyettir. Öyle ki edebiyatımızda en çok tanınan ve eserleri bilinen yazarlar arasında yer almaktadır. Kendisinin çalışmalarıyla edebiyatımıza sağladığı katkılar sayesinde Türk edebiyatının şekillenmesinde öncü rol oynadığı görülmektedir.

Yazarımız daha çok romanlarıyla şöhret kazanmış olsa da onun tiyatroculuk yönü de son derece dikkate değer bir noktadır. Yazar, hayatı boyunca tiyatro türüne büyük ilgi ve değer atfetmiş, çocukluk hayâli ve arzusu olan tiyatro türüne olan bağlılığını yaşamı boyunca devam ettirmiştir. Tiyatroya olan bu derin bağlılık, onu tiyatroyu bir meslek olarak benimsemeye yöneltmiştir. Bu mesleki yaklaşımı, onun işinde daha ciddi ve disiplinli olmasını sağlamış, sonuç olarak tiyatro türünde edebiyatımıza önemli başarılar kazandırmıştır.

Reşat Nuri Güntekin, Türk tiyatrosunun Batılı standartlarla bir yürüyebilmesi için teorik açıdan da pek çok çalışma düzenlemiş, bu alana daha çok yoğunlaşarak önemli bir tiyatrocü olarak adından söz ettirmiştir. Bu doğrultuda, yazarımızın da Türk edebiyatını yeniden canlandırma amacı doğrultusunda Avrupa'ya yöneldiği ve dönemin Batılı tarzda eserlerini incelediği söylenebilir. Avrupa'nın yazarlarını yakından gözlemleyerek, Batılı edebî yaklaşımları ve yöntemleri öğrenmiş ve bu bilgileri Türk edebiyatına uyarlama çabası içinde olmuştur.

Aynı zamanda dönemin sahne aktivitelerini de yakından takip etmiştir. Bunları yaparken de taklitten uzak durmuş, sadece bizim edebiyatımız için gerekli olan neyse onu alıp çalışmalarında kullanmıştır. Kendisi Batı'dan zamanında yaptığı telif, tercüme ve uyarlama gibi yöntemlerle tiyatro ve roman alanında yazdığı makale ve eleştirileriyle Türk edebiyatına katkıda bulunmuştur. Aynı zamanda tiyatro eleştirmenliği yapan yazarımız eleştirmenlik bahsine ilk olarak nasıl başladığını şu sözleriyle ifade etmiştir:

“[B]ir gün, Darülbeyt’de İzmir’in meşhur Buldanlı Velisi ile karşılaşmıştır. İzmir’den babamın arkadaşıydı. Perde arasında oynanan piyes hakkında bilmem neler söylüyordum. Veli bunları enteresan bulmuş olacak ki ‘Söylediklerini benim gazeteye yaz.’ dedi. Kendisi o zaman Maarif Nazırı maslup [asılmış]Şükrü Bey’in çıkardığı Zaman gazetesinin başyazarı idi. ‘Olur mu?’ diye tereddüt ettim. ‘Olur, olur.’ dedi. Sahiydi ve oldu.” (Yaşar Nabi’den akt. Topaloğlu, 2017: 32)

Reşat Nuri Güntekin’in, *“tiyatro yazılarına, çocukluğunda en çok okuduğu, etkilendiği ve saygı duyduğu yazarlardan biri olan Halit Ziya’nın iki adaptasyonu ile başla[dığı]”* bilinmektedir (Topaloğlu, 2017: 32). Reşat Nuri Güntekin’in tiyatro alanındaki eleştirmenlik basının amacı kuşkusuz kaynak metinleri kaleme alan yazarların teknik ve yöntemlerini detaylı bir şekilde inceleyip konuyu daha derinlemesine kavramaktır. Bu yaklaşım, eleştirmenin hem tiyatro eserlerinin kalitesini artırmasına hem de genel olarak tiyatro sanatına olan katkısını güçlendirmesine olanak tanımaktadır.

Yine Güntekin, tiyatro alanında yaptığı telif tiyatro çalışmaları ve çeşitli uyarlamalarıyla bu eserlerin sahnede oynanmasına katkı sağlamıştır. Tiyatroya dair verdiği eserler ve yaptığı uyarlamalarla birlikte, aynı zamanda konuya ilişkin teorik bilgileri de sunmuş ve bu doğrultuda çok sayıda eleştiri yazısı kaleme almıştır. Bu çabaları sayesinde, tiyatronun çeşitli alanlarında söz sahibi olmuş ve önemli bir etki yaratmıştır. Cumhuriyet Dönemi’nin ünlü tiyatrocusu isimlerinden Muhsin Ertuğrul ile

kurduğu dostluk, yazarımızın Darülbedayi ile yakın ilişkiler kurmasına ve tiyatroya dair problemler hakkında fikirler geliştirmesine olanak sağlamıştır. Bu dostluk, dönemin çeşitli gazete ve dergilerinde tiyatroya ilişkin sorunlar, çeviri ve uyarlama konuları gibi çeşitli meseleler üzerinde kaleme aldığı yazılarla yazarımızın tiyatro dünyasında önemli bir etki yaratmasına katkıda bulunmuştur.

Tiyatroya büyük bir emek veren Reşat Nuri Güntekin, özellikle Fransız tiyatrosundan yaptığı uyarlama ve çevirilerle Türk tiyatrosunun gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Yazarımız, kariyerinin ilk dönemlerinden itibaren tiyatroyu edebî türler arasında değerlendirmiş ve yazdığı her eserin edebî bir değer taşıması gerektiğine inanmıştır. Bu yaklaşımı, onun tiyatro eserlerinde derinlik ve kaliteyi sürekli olarak hedeflemesine neden olmuştur.

Reşat Nuri Güntekin'in tiyatro eserlerini, Darülbedayi'nin sahnelenecek nitelikteki piyeslerinin olmadığı dönemlerde yayımlaması, tiyatro türü için oldukça önemli bir katkı sağlamıştır. Yazar, sahne sanatındaki bu boşluğu yazdığı tiyatro oyunları, yaptığı çeviriler ve uyarlamalar ile doldurmuş, ayrıca konu çeşitliliğini artırmak amacıyla türler arası uyarlamalara başvurmuştur. Bu yaklaşımı, Türk tiyatrosunun gelişimine önemli ölçüde katkıda bulunmuş ve sahne sanatlarının zenginleşmesine yardımcı olmuştur. Bu sebeple yazarımızın bilhassa romanları, tiyatrolarıyla ilişkili olması açısından oldukça önem arz etmektedir. Tiyatro üzerinde derinlemesine düşünmeye ve oyunlar ile eleştiriler yazmaya büyük bir istek duyan Reşat Nuri Güntekin, dönemin tiyatro sahnesinin gelişimini desteklemek ve eserlerinin sahnelenmesini sağlamak amacıyla, beğenilen ve ilgi gören romanlarını tiyatroya uyarlamıştır. Bu bağlamda, Reşat Nuri Güntekin'in tiyatro alanındaki katkıları hem telif eserleri hem de çeviri ve uyarlamalar açısından oldukça geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Yani, tiyatrodaki hem özgün eserler hem de uyarlama çalışmaları ile önemli bir etki yaratmıştır. *Hançer, Eski Rüya, Ümidin Güneşi, Taş Parçası, Bir Kır Eğlencesi, Hülleci* gibi pek çok telif eseri tiyatrodaki sahnelenmiştir. Yine adapte eserlerinden birkaçına örnek verecek olursak; *Hakiki Kahramanlık, Nesrin, Turna Katarı, Bahar Hastalığı, Bir Donanma Gecesi, Kahraman Kahvesi, Dolapdereli, Çifte Kerâmet* örnek gösterilebilir.

Yaprak Dökümü ve *Eski Hastalık* adlı romanlarını oyunlaştıran yazar, romandan tiyatroya uyarlama yöntemindeki güçlüklerden kurtulmak için türlü önerilerde bulunmuştur. Kendisi romandan tiyatroya yapılan uyarlamanın yeni bir tiyatro eseri kaleme almaktan daha zorlu olduğunu “*Romandan Piyes Çıkarmak*” başlıklı yazısında ayrıntılı bir şekilde ifade etmiştir.

Reşat Nuri Güntekin, tiyatroya yapılacak uyarlamada ilk başta romanı parçalara ayrılıp daha sonra asıl karakterler kalana kadar eksiltmeye gidilmesi gerektiğini savunmuştur. Bu aslında romanı baştan sona bir enkaz hâline getirmektir. Yazara göre bu enkazdan adeta yeni bir oyun vücuda getirilecek gibi titizlikle hareket edilmeli ve romanın aslından da uzaklaşmayarak tiyatro metni oluşturulmalıdır. Bu doğrultuda yazarın döneminde büyük yankı uyandıran *Yaprak Dökümü* romanına bakacak olursak, 1930 yılında yayınlanmış olup 1943-1944 seneleri arasında kendisi tarafından tiyatroya uyarlandığı görülmektedir. Eser, aynı adla tiyatro oyunu olarak İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda sahnelenmiştir. Dört perdelik hacimli oyunları arasında yer alan *Yaprak Dökümü* oyunu *Eski Şarkı* adlı oyunla birlikte 1971 yılında kitap olarak bastırılmıştır. *Yaprak Dökümü*, dönemin alafranga hayatının bir Türk ailesini nasıl derinden etkilediğini, Batıya özenilerek yaşamının aile bireylerini nasıl darmadağın ettiğini ortaya koyan ve toplumu bilinçlendirmeyi amaç edinerek kaleme alınmış bir yapıttır. Reşat Nuri Güntekin’in bu romanının tiyatro alanında da yakaladığı başarıyı Nihat Sami Banarlı şu sözleriyle ifade etmiştir:

“Eser, gerek tiyatro tekniği, gerek kuvvetle temâs ettiği millî – içtimâî yaralarımız ve sahne lisânının güzelliği gibi sebeplerle, Türk sahnesinde üstüste 100 defâ oynanan ilk eser olmak gibi mühim bir başarı kazanmış; Türk seyircisinden, büyük anlayış görmüştür.”
(Güntekin, 1971:12)

Yine yazarın 1938 yılında yayınlanan *Eski Hastalık* adlı romanı isim değişikliğine giderek *Eski Şarkı* adıyla 1951 yılında Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü tarafından sahnelenmiştir. Reşat Nuri Güntekin bu romanında da geleneksel ile modern olan arasındaki çatışmayı ortaya koymaya çalışmıştır. Nihat

Sami Banarlı'nın ifadesiyle *Eski Şarkı*; “*Şark'ın târîhî aşk anlayışının bir ifâdesi bir aşk şarkısı 'dır*” (Güntekin, 1971:14).

Yazarın 1944 yılında kaleme aldığı *Değirmen* adlı romanı da yine tiyatroya uyarlanan bir eserdir. Yazar bu romanında *Sarıpınar* adındaki ilçede meydana gelen deprem sonrasında bu ilçenin yöneticileriyle birlikte İstanbul arasında geçen olayları konu edinmiştir. Bu roman 1967 yılında Turgut Özakman tarafından tekrardan yazılıp oyunlaştırılmıştır. Eser, *Sarıpınar 1914* adıyla Ergin Orbey yönetmenliğiyle birlikte 16 Şubat 1968 yılında Ankara Sanat Tiyatrosu'nda oynanmıştır. Genel itibarıyla Reşat Nuri'nin romanında ele alınan konular, olaylar ve karakterler tiyatrodaki benzer bir konumda karşımıza çıkmaktadır. Ancak eserlerin bire bir benzer olması da beklenemez. Tiyatro yazarı romanı uyarlarken zorlandığı noktalarda değişikliğe gitmiş, türlü eklemeler ve eksiltmelerde bulunmuştur.

Yine yazarımızın dönemine ses getiren bir diğer romanı *Çalikuşu*'dur. Aslında bu çalışması ilk önce *İstanbul Kızı* adıyla Darülbeyazıt'ta oynanmak için kaleme alınmıştır. Ancak oyun tutulmayınca yazar eserini romana uyarlamıştır. Oyunun başarıya ulaşamamasının arkasında yaşanan devirle ana karakterin özelliklerinin uyuşmaması yatmaktadır. Kendisi bu değişim sürecini şu şekilde ifade etmektedir:

“Dokuz on sene oluyor. Eski arkadaşım Sedat Simavi bir gün evimize uğramıştı. Kütüphanemin raflarından birinde gözüne ilişen sarı kaplı kalın bir defteri aldı.

- İstanbul Kızı... Roman... Senin bu isimde bir romanın var mıydı? dedi.

- Zannederim.

- Niçin neşretmedin?

- Ettim. Hem üç defa.

- Latife ediyorsun. Ben neden bilmiyorum?

- Bilmez olur musun? Yalnız sonradan adı değişti. ÇALIKUŞU oldu...

O gün Sedat'a verdiğim izahatı şimdi burada tekrar ediyorum.

- ÇALIKUŞU evvela İSTANBUL KIZI isminde dört perdelik bir piyesti. Zaten o zaman roman yazmayı aklımdan geçirmiyor, yalnız tiyatro piyesleriyle uğraşıyordum.

İSTANBUL KIZI da Darülbedayi'de oynanmak için yazdığım bir piyesti. Hem de zamanın modasına göre içinde biraz da tez kokusu olan ukalaca bir piyes.” (Poyraz- Alpbek, 1957: 3-4)

Çalikuşu ilk kez 1922 senesinde *Vakit* gazetesinde yayınlanmış olup aynı sene kitap olarak basılmıştır. *Çalikuşu* romanı 1962 senesinde Necati Cumalı tarafından tiyatroya uyarlanmıştır. Yani diyebiliriz ki *Çalikuşu* adlı yapıt Reşat Nuri tarafından ilk önce tiyatro olarak kaleme alınıp daha sonra yine kendisi tarafından romana uyarlandıktan sonra tekrardan Necati Cumalı tarafından tiyatroya uyarlanmıştır. Necati Cumalı tarafından tekrardan tiyatroya uyarlanan eser, 1 Ekim 1962 tarihinde İstanbul Belediyesi Şehir tiyatrolarında sahnelenmiştir. Bu ilk oyun Nüvit Özdoğru tarafından sahneye koyulmuştur. *İstanbul Kızı* oyunu ile yakalanılamayan başarı, değişen dönemle birlikte Necati Cumalı tarafından yapılan uyarlamayla hak ettiği başarıya, ilgiye erişmiştir.

Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* adlı romanı 1928 yılında yayımlanmıştır. Bu eser, 2008 yılında Tuncer Cücenoglu tarafından aynı adla tiyatro oyununa uyarlanmıştır. Güntekin, bu romanında eğitim ve öğretimin önemini vurgular ve toplumun kalkınması ile gelişmesini eğitim yoluyla gerçekleştirebileceğini ifade eder. Eser, eğitim teması üzerinden toplumsal ilerlemenin gerekliliğine dikkat çeker.

Gerek tiyatro gerekse roman türünde eser kaleme alırken muhakkak bir plan ve program hazırlayan yazar uyarlama sürecinde de bu çalışma planıyla hareket etmiştir. Bilhassa roman gibi geniş anlatım olanaklarına sahip olan bir türü tiyatroya uyarlamanın oldukça karmaşık bir mesele olduğunu savunan Güntekin, bu süreçte romanın aslına bağlı kalınmasına özen göstererek romanın yapı unsurlarını tiyatronun yapısıyla bütünlük oluşturması için mesai harcamıştır. *Romandan Piyes Çıkarmak*

başlıklı yazısında romanı büyük bir barhaneye benzeten yazar, romanın tiyatroya uyarlanması için yapılması gerekenleri şu sözleriyle ifade etmektedir:

“...barhaneyi elinizden geldiği kadar yıkacaksınız ve şahıslardan ancak bir kısmını alarak her birinin ağaçlanmış ve tekrar yeşermesine imkân kalmamış taraflarını ayıklayacak ve yeni insanlar haline sokacaksınız, sonra da esere yeni hayatlarının dinamizmini getirecek bir kaç yeni şahsı ilâve ederek bir yeni personel kadrosu yapacaksınız.” (Yavuz, 1976: 115)

Yazarımız *Yaprak Dökümü* romanını tiyatroya uyarlama işlemini “*eski elbiseden küçük çocuk elbisesi çıkar(ma)*” şeklinde yaptığı benzetmeyle ifade etmeye çalışmıştır. Dışarıdan bakıldığında hazır bir metni tiyatroya uyarlaması kolay bir iş gibi görülse de aslında bazı güçlüklerin olduğunu kabul eden Güntekin, uyarlama işlemi sırasında bazı sorunların oluşabileceğini ön görmüştür. Kendisi oluşabilecek bu bozukluğu; “*Parça bohçası gibi eklemelerle meydana gelecek piyesler sakat olur. Eski cam parçaları gibi karışık ve acayip renkler verirler*” şeklinde ifade etmiştir (Yavuz, 1976: 133). Bu durumu önlemek için de vakaların bütüncül bir şekilde gelişim göstermesi gerektiğini savunmuştur.

Toparlayacak olursak Reşat Nuri Güntekin her ne kadar romanlarıyla geniş ün sahibi olsa da Türk tiyatrosunun gelişmesi adına önemli gayret ve emek göstermiş usta bir yazardır. Bu edebî tür üzerinde uzun süre mesai harcamış, yaptığı uyarlama çalışmalarıyla türler arasında yapılan uyarlamaların yaygınlaşmasını sağlamıştır. Yani diyebiliriz ki Türk edebiyatında romandan tiyatroya uyarlama konusunda ilk akla gelen isimlerden biri kuşkusuz Reşat Nuri Güntekin’dir.

1910’ların sonlarından itibaren tüm enerjisini tiyatroya adayan Reşat Nuri Güntekin, bu alanda birçok telif, çeviri ve uyarlama eseri kaleme almıştır. Yazar, bir romanın tiyatroya uyarlanmasının oldukça zahmetli bir süreç olduğunu vurgulamış ve romanın geniş kapsamının aksine tiyatronun daha dar ve sınırlı bir yapıya sahip

olduğunu belirterek, bu durumun uyarlama sürecinde daha kısıtlı imkanlarla karşılaşılmasına neden olduğunu savunmuştur.

2.2. Aziz Nesin ile Romandan Tiyatroya Giden Yol

Türk edebiyatında gülmece yazarlığı denildiğinde akla gelen ilk isimlerden biri Aziz Nesin'dir. Mizah unsurunu kullanarak toplumu derinden etkileyen önemli meselelere dikkat çeken Nesin, demokratik yaşamı savunan bir eylem adamı olarak tanınır. Politik kimliğiyle mizahı ustaca birleştirerek hem ulusal hem de uluslararası alanda büyük bir etki ve yükseliş yakalamıştır. Bu kimliğini tiyatro alanına aktaran yazar türün gelişimine oldukça fayda sağlamıştır.

Aziz Nesin, mizahî eserleriyle tiyatro sahnesine önemli yenilikler getirmiş, sosyal eleştirilerini ve politik görüşlerini sahneye taşıyarak toplumsal sorunlara dikkat çekmiştir. Hem yazdığı oyunlarda hem de sahneye koyduğu eserlerde mizahın yanı sıra derin bir eleştirel bakış açısı sunmuş, bu sayede tiyatroyu sadece eğlence değil, aynı zamanda bir düşünce ve eleştiri aracı olarak da kullanmıştır. Onun tiyatro türüne olan merakı çocukluk yıllarında başlamaktadır. Küçük yaşta sahne sanatına ilgi duyan yazarımız türe olan ilgisini şu sözleriyle ifade etmektedir:

“Tiyatro oyuncusu, ressam ya da yazar olmak... Bu üç uğraşından birine kavuşmak benim için büyük tutkuydu. (...) Otuz yaşına değin yaşamım, bu üç sanattan birine kavuşmak için sürekli atılımlarla geçti.” (Kabacalı, 2007: 34-35)

Kendisi bu hayâli doğrultusunda hem başarılı bir roman yazarı hem de oyun yazarı olarak tanınmıştır. Kendisinin tiyatro yazarlığıyla birlikte oyuncu olma arzusu da bulunmaktadır. Tiyatro oyunculuğuyla geçimini sağlamanın zorluğunu öngören Nesin, otuz yaşında yazarlığa yönelmiştir. Bu durum, yazarın tiyatrocü kimliğine olan ilgisini ve arzularını, romanlarını tiyatroya uyarlama sürecinde etkili bir şekilde kullanmasına olanak sağlamıştır.

Tiyatro metni yazmayı son derece önemli bir iş olarak gören yazar, türe gösterdiği değeri yeri geldikçe ifade etmeye çalışmıştır. Kendisi tiyatro türündeki amacını *Biraz Gelir Misiniz?*, *Bir Şey Yap Met*, *Çiçu* adlı çalışmalarıyla açıkladığını ifade etmiştir. 1970 yılında bu çalışmalarına *Düdükçülere Fırçacıların Savaşı* ve *Tut Elimden Rovni* eklenmiştir. Aziz Nesin, bu oyunları birlikte şöyle bir açıklamada bulunmuştur: “*Bunlar benim yazarlık ölçüm içinde kendi oyun yazarlığımın büyük senfonileri ölçüsündedir.*” (Yüksel, 1997: 30).

Tiyatro metni yazmayı ciddi bir mesele olarak gören yazar, romandan tiyatroya yapılan uyarlamaların sadece sahnelenmek için kaleme alınan eserlerden ayırt edilmesi gerektiğini savunmuştur. Bu görüşünün arkasında, farklı türlerde yazılan eserlerin tiyatroya uyarlanma sürecinde ortaya çıkabilecek kopukluklar ve bu kopuklukları gidermek için harcanan yoğun çaba yatıyor olabilir. Yine de yazarın roman ve hikâye gibi farklı türlerden tiyatroya uyarladığı eserleri bulunmaktadır ve bu eserler, tiyatroyla olan bağıını göstermektedir.

Bununla birlikte onun sevilen romanları başka oyun yazarları tarafından da tiyatroya aktarılmıştır. Aziz Nesin’in hem kendisi hem de başka yazarlar tarafından uyarlanan eserleri arasında *Gol Kralı Sait Hopsait*, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, *Toros Canavarı* yer almaktadır. *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* adlı eseri ise pek çok uyarlamaya tabi tutulmuştur. Öncelikle eser Ankara radyosu eğlence müdürünün isteği üzerine bir radyo oyunu olarak ortaya çıkmıştır. Daha sonra televizyon dizisine ve tiyatroya uyarlanmıştır. Eser halk arasında büyük bir ilgiyle karşılanıp popülerleşince yazar tarafından romana uyarlanmıştır. *Toros Canavarı* adlı hikâyesi ise yazar tarafından tiyatroya aktarılmıştır. Yazarın Türkiye’de sporun maksadından saptırılıp yozlaştırıldığını ele aldığı *Gol Kralı Sait Hopsait* adlı romanı ise Osman Özkan tarafından tiyatroya uyarlanmıştır. Onun bu romanından yola çıkarak diyebiliriz ki Aziz Nesin yapıtlarında toplumsal problemleri işleyerek toplum olgusunu ortaya koymuştur. Bu olgu yergisel gülmeceyle verilmeye çalışarak roman ve tiyatrolarındaki derin anlam yapısı kırılmaya çalışılmıştır. Onun bahsettiğimiz bu eserlerine “*genel olarak ‘çalgılı-şarkılı’ oyunlar olarak nitelediği ve tiyatro yazarı kimliğinin doğrudan bir yansıması olarak görmediği -başka türdeki yapıtlarından uyarlanmış- oyunlarına*

da yoğun emek harcamış olduğu görülür.” (Yüksel, 1997: 30). Bu durum aslında bizlere tiyatro türüne verdiği önemi ortaya koymaktadır. Kendisi bu noktadaki titizliğini “oyunlarım arasında onbeş-yirmi kez yazdıklarım olmuştur” şeklinde ifade etmiştir (Kabacalı, 2007: 50). Yazarın tekrar tekrar üzerinde düşünüp uyarladığı eserlerde kusursuzluğu yakalayana kadar çabalaması dikkat çekici bir yöndür. Her seferinde çalışmasına yeni eklemelerde bulunmuş ve dönemin yapısıyla uyum içinde olmasına özen göstermiştir. Aziz Nesin bu yönünden dolayı da sayılı tiyatro oyununu kaleme alabilmiştir. Kendisi yazma sürecini şu şekilde açıklamıştır:

“Aslında sanıldığının tersine, ben çok zor yazıyorum. Yani ben kolayca yazan bir adam değilim. Ama bütün boş zamanlarımı yazmakla geçirdiğim için, çok yazmamın nedeni odur. Ama ben kolay okutan bir yazarım. Onun için karıştırıyorlar birbirlerine. Yani bir yazının kolay okunması, o yazının kolay yazıldığını göstermez. Tam tersine eğer bir yazı kolay ve rahat okunabiliyorsa, yazar o yazının veya o kitabın üzerinde çok çalışmış ve çok yorulmuş demektir. Ben gerçekten çok yoruldum.” (Kabacalı, 2007: 50)

Kısacası, yazarımız hem roman hem de tiyatro türlerinde uzun bir yazım sürecinden geçmiştir. Aziz Nesin’in, aniden kaleme aldığı ve kısa sürede tamamladığı bir eseri bulunmamaktadır. Eserlerini önce zihninde titizlikle geliştirir ve son hâlini vermeden önce uzun süren bir çalışmanın ardından ortaya koyar.

Aziz Nesin, her ne kadar tiyatro metni olarak kaleme aldığı çalışmalarıyla farklı edebî türlerden uyarlama yöntemiyle tiyatroya aktardığı eserlerini birbirinden ayırsa da halk tarafından beğeniyle karşılanan ve popüler olan yapıtlarını tiyatroya uyarlamaktan geri kalmamıştır. Onu bu yönüme yönlendiren en büyük sebeplerden biri de roman ve hikâyelerinin sahnede canlandırmaya elverişli olan yapısıdır. Roman ve hikâyelerinde oluşturduğu kurgu, metinlerin diyalog açısından bol olması, güçlü karakter kadrosu eserlerinin tiyatroya aktarımını kolaylaştırmıştır.

Aziz Nesin'in romanlarında işlediği konulara bakarsak daha çok toplumdaki düzensizliklere, haksızlıklara, adaletsizliklere yer verdiği görülür. Yazarımız böyle yoğun meselelere değinmiş olsa da bu bahisleri ironi yaparak okuruna kolaylıkla aktarabilmiştir. Aynı zamanda eserlerinde dil açısından oluşturduğu akıcılık, gerçek hayatla eserleri arasında paralellik kurmasını sağlamıştır. Yazarımızın sanat anlayışıyla bağlantılı olarak “*tiyatroda da ulusal ve sınıfsal tiyatrodan yana(...)*” olduğu anlaşılmaktadır (Kabacalı, 2007: 50). Aziz Nesin, romanlarında bütün bunları gerçekleştirirken gülmecenin incelikli boyutlarına başvurmuştur. Mizah onun romanlarını sahneye taşımada vurucu bir silah hâline gelmiştir. Aziz Nesin'in romanlarında eleştirel tutumla ortaya koyduğu durumların yoğunluğunu kırmasında bu mizah unsurunun büyük bir faydası vardır. Gülmece ile birlikte romanlarındaki monotonluk ortadan kalkmış ve bu gülmece tiyatro metninde çalgılı şarkılı oyunlarla birleşerek seyircinin beğenisine sahip olmuştur. Romanlarındaki gülmeceyi uyarlamalarıyla da bir bütün hâline getirerek eserleri sahneye uygun hâle getirilmiştir.

Tiyatro eleştirmeni olan Ayşegül Yüksel, Aziz Nesin'in uyarlamalarındaki başarısını temel bir etmene bağlamaktadır. Kendisi *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar* adlı kitabında konuyu şu şekilde izah etmektedir:

“*Bu oyunlarda yazarın en büyük başarısı, toplumca son elli yıldır yaşamakta olduğumuz gürültülü patırtılı ‘değişim’ serüveninin yüzeysel görüntüleri altındaki ‘değişmez çelişkileri’, yaman zekâsının süzgecinden geçirip, gülmecenin en incelikli boyutu olan ‘tersinleme’ (ironi) ile buluşturmuş olmasıdır.*” (Yüksel, 1997: 30-31)

Ayşegül Yüksel aynı zamanda çalışmasında Aziz Nesin'in tiyatrolarında Meddah, Karagöz, Ortaoyunu gibi Türk halk geleneğinin unsurlarından yararlandığını ve bunu çağdaş sahne anlatımıyla birleştirdiğini ifade etmektedir. Yazarımızın bu tutumu yaptığı uyarlamalara özgünlük katmaktadır. Nesin'in Türk millî geleneğinden yararlanarak eserlerini kaleme alması tiyatro türünde yapılan uyarlamaların yerlileşmesini sağlamıştır. Kendisi geleneğimizden yararlanmanın önemli bir mevzu

olduğunu düşünür ve bu konuda da özenle çalışır. Yazarımız gelenekten faydalanma konusuna çalışmaları doğrultusunda konuya şöyle bir açıklık getirmeye çalışmıştır.

“Geleneksel gülmecedan ‘yararlanmak için yararlanmak’tan yana değilim. Bu yararlanma, kendiliğinden olur ve olmalıdır. Ben gerek öykülerimde gerek oyunlarımda geleneksel gülmecemizin her türünden kendiliğinden yararlanmış oldum. Çünkü ben bu toplumun insanıyım ve bu geleneklerin kalıtımıyla, bu geleneklerin içinde yetiştim. Bu gelenekler, benim için hava ve su gibidir, başka türlüünü istesem de yapamazdım.” (Kabacalı, 2007: 49)

Aziz Nesin’in eserlerindeki genel yapı okuru ve seyirciyi düşündürürken güldürmek, güldürürken de düşünmek şeklinde ilerlemektedir. Yazarımız kendi gülmece anlayışını üç ana gruba ayırmaktadır.

- 1) *“Geleneksel Türk halk gülmecesinden kaynaklanır,*
- 2) *Toplumun sorunlarından esinlenir,*
- 3) *Çağdaş dünya insanının sorunlarını anlatır.”*

Bu doğrultuda onun gülmecesi bir ‘halk gülmecesi’dir. Ona göre halk gülmecesi; *“bir işe yarayan, bir işlevi olan gülmecedir.”* Bu gülmece, *“insanları güldürme yoluyla düşündürmeye yarar.”* Bu doğrultuda da Aziz Nesin’e göre gülmece *“bir araç, düşünmek amaçtır.”* (Kabacalı, 2007:45).

Aziz Nesin, çalışmalarında ele aldığı temalar aracılığıyla Türk insanının gerçekliğini yansıtarak Türk halkıyla derin bir özdeşlik kurmuştur. Tiyatro çalışmalarında kusursuzluk arayışı, türün gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Ayrıca roman ve hikâyelerini tiyatroya uyarlayarak tiyatro repertuvarına zenginlik katmıştır. Oyun yazarlığını ciddiye alan Nesin, kendine has tarzıyla bu uyarlamaları gerçekleştirerek tiyatro dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Aziz Nesin, sadece tiyatro metinleriyle değil, aynı zamanda tiyatro sanatının toplumsal işlevi ve eğitsel

potansiyeli üzerindeki derin anlayışıyla da tanınır. Tiyatroda sosyal eleştiriye mizah yoluyla ifade etme yeteneği, eserlerinin geniş bir kitle tarafından anlaşılmasını ve beğenilmesini sağlamıştır. Nesin'in tiyatro eserleri hem Türk toplumunun sosyal yapısını hem de bireysel karakterleri derinlemesine irdeleyerek, izleyiciye düşünsel ve duygusal bir deneyim sunar. Oyunları, genellikle toplumsal adaletsizlikleri, insan hakları ihlallerini ve sosyal eşitsizlikleri ele alır, bu yönüyle tiyatroyu sadece eğlence aracı değil, aynı zamanda bir sosyal yorum ve değişim aracı olarak kullanmıştır. Ayşegül Yüksel, Aziz Nesin'in tiyatro metni oluştururken üzerinde durduğu noktaları ; “(...) *metin içindeki sahne ve hareket tanımları da onun tiyatronun olanaklarını değerlendirme yönündeki titizliğinden ipuçları verir.*” şeklinde açıklamaya çalışmıştır (Yüksel, 1997: 33). Yazarımızın tiyatro oyunlarında kusursuzluğa ulaşma çabası ve farklı edebi türlerden uyarladığı metinlerin oluşturulmasına gösterdiği titizlik, onun türe olan derin bağlılığını ve değerini ortaya koymaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROMANDAN TİYATROYA UYARLAMA PRATİKLERİ

3.1. Kaynak Metni Tiyatroya Uyarlayan Reşat Nuri Güntekin

Türk romanı, özellikle toplum üzerinde iz bırakan dönemlerin sosyokültürel alanda geçirdiği değişimleri ve bu değişimlerin yarattığı etkilerin toplumda ve ailede ne gibi dönüşüm ve yıkımlara sebebiyet verdiğini ortaya koyan fonksiyonel bir yapıya sahiptir. Yani roman, sosyal hayat ve onun problemlerini okura yansıtan bir tür olarak da gelişimini göstermiştir. Romanın sosyal içeriğini ve yönlendirici tarafını gören yazarlarımızdan biri de Reşat Nuri Güntekin'dir.

Yazı hayatına I. Dünya Harbi'nin sonlarında başlayan yazar, ilk olarak tiyatro alanına ilgi göstermiş ve bu alanda çeşitli eleştiri ve araştırma çalışmaları yürütmüştür. Edebiyata yönelişi, tiyatroya duyduğu derin bağlılık ve merak sayesinde şekillenmiştir. Yazarın tiyatroya duyduğu merak ve Batı tiyatrosuna ilişkin geliştirdiği fikirler, edebiyatımızda tiyatro türünün gelişmesine önemli katkılarda bulunmuş ve bu türün ilerlemesine zemin hazırlamıştır. Reşat Nuri Güntekin'in basın hayatındaki ilk fikirlerini eleştiri yazarlığı aracılığıyla ortaya koymuştur. Nihat Sami Banarlı konuya şu şekilde açıklık getirmiştir:

“Onun matbuat hayatında ilk görünüşü, bilgili bir tedkik ve tenkid yazarı çehresiyledir: I. Cihan Harbi'nin ilk senelerinde çıkan La Pensée Turc isimli Fransızca mecmuaya yazdığı Türk Hikâyesinin Hâl-i Hâzır başlıklı, seri makaleleri bunu gösterir.

Reşat Nûri, ayrıca ve yine Mütâreke'nin ilk senesinde Zaman gazetesinde Temâşâ Haftaları başlığı altında tiyatro tenkidleri yazmıştır.”

(Güntekin, 1971: III)

Aynı zamanda yazarımızın eğitim hayatında edindiği bilgi ve birikimin yanı sıra, babasının zengin kütüphanesi, onun edebî dünyasına olan ilgisini artırmış ve çeşitli konularda derinlemesine bilgi sahibi olmasını sağlamıştır. Bu iki faktör, onun yazı kariyerinde sağlam bir temel oluşturarak, eleştiri ve yaratıcı yazılarındaki yetkinliğini büyük ölçüde etkilemiştir.¹⁹

Ancak yazar, asıl başarısını roman ve hikâye türünde elde etmiştir. 1930 sonrasında roman türünde kazandığı başarı, büyük ölçüde kendi edebî birikimine dayanmaktadır. Nihat Sami Banarlı, Reşat Nuri Güntekin'in edebiyat zevkinin “*Üsküdar'daki ilk çocukluk yıllarında, Şâkir Ağa isimli lalasından dinlediği, bâzı hissî ve mistik halk hikâyeleriyle...*” başladığını açıklamıştır. Bununla birlikte Banarlı, yazarımızın “*Çanakkale'de, okuma yazma bilen komşu hanımların, kış gecelerinde bir araya toplanarak okuyup dinledikleri romanlar içinde Fatma Aliye Hanım'ın Üdî isimli romanı da sanatkarın çocukluk hayâtında iz bırakan ve heves uyandıran*” önem verdiği eserler arasına yer aldığını ifade etmiştir (Güntekin, 1971: II)

Romanlarında Anadolu insanının gerçekçi yaşamını tema olarak işlemiştir. Bu yaklaşımının sebebi, çocukluğunu Anadolu topraklarında geçirmesi ve bu nedenle yerli halkın yaşam tarzını bizzat gözlemlene fırsatı bulmuş olmasıdır. Güntekin, bu kişisel deneyim ve gözlemlerinden faydalanarak, romanlarında Anadolu insanının hakiki yaşantısını millî niteliklerle zenginleştirerek yansıtmayı başarmıştır.

Batı kültürü ve edebiyatına bağlı olan yazar, kendi roman geleneğimize de ilgi göstermiştir. Örneğin Tanzimat Dönemi'nden bu yana çeşitli roman ve hikâyelerde sıkça işlenen 'Batılılaşmayı yanlış anlama' temasını işlemiştir. Bu tema, Batı kültürünün ve değerlerinin kabulü sürecinde yaşanan kültürel çatışmaları yansıtmaktadır. Güntekin, bu temayı genellikle toplumsal değişimlerin ve bireysel uyum sorunlarının bir yansıması olarak kullanmıştır.²⁰ İşlediği bu konular

¹⁹ Reşat Nuri Güntekin, *Eski Hastalık Yaprak Dökümü*, Milli Eğitim Y., s. III.

²⁰ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, Bilgi Y., s. 260.

gözetildiğinde yazarımızın millî edebiyat akımının etkisiyle de romanlarını ele aldığını söyleyebiliriz.

Ayrıca Batılı roman anlayışını benimseyen yazar, bu anlayışını millî unsurlarla zenginleştirerek Türk milletine özgü yerli bir roman tekniğinin gelişimine katkı sağlamıştır. Güntekin'in millî unsurları ön plana çıkarması yalın bir dilin kullanılmasına da vesile olmuştur. Kendisi son derece sade, içten bir dil ve üslup kullanmıştır. Aynı zamanda Güntekin, romanları aracılığıyla halkın ihtiyaçlarını belirlemeye özen göstermiş ve bu ihtiyaçlara uygun çalışmalarını sürdürmüştür.²¹

Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında kahraman bakış açısını tercih ettiğini görüyoruz. Bu yaklaşım sayesinde, karakterler hakkındaki tüm ayrıntıları okurlarına aktarabilmiş ve karakterlerin fikirlerini açıkça ortaya koyabilmiştir. Reşat Nuri, genel olarak realist bir yaklaşıma sahip bir yazardır. Eserlerinde kişiler sıklıkla idealize edilmiş, toplumun belirli değerlerini veya ideal özellikleri temsil eden karakterler olarak tasvir edilir. Bunlara örnek olarak *Yaprak Dökümü* romanındaki Feride karakteri ve *Yeşil Gece* romanındaki Şahin Öğretmen gösterilebilir. Bu karakterler, yazarın gerçek hayattan gözlemleyerek oluşturduğu, bireylerin idealize edilmiş hâlleriyle yansıttığı kişilerdir.²²

Roman ve hikâye yazmanın son derece önemli bir süreç olduğunu kabul eden yazar, bu aşamada büyük bir özveri göstermiştir. Yazarımız bir romanın nasıl oluşturulması gerektiğini ve çalışma tekniğini, Hikmet Feridun ile yaptığı bir görüşmede detaylı bir şekilde açıklamıştır:

"Roman ve hikâye yazarken konunun evvela asıl canlı noktası, amudi fıkârîsi (belkemiği) gelir. Bu amudi fıkârîdir ki bana yazmak arzusunu verir. Bu bazen bir vak'a olur, beni alâkadar eden bir vak'a.. Fakat çok kere pek alakadar olduğum insan tipi. (Şu

²¹ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, Bilgi Y., s. 261.

²² Cevdet Kudret, a.g.e., s. 261.

vak'ayı veya şu insanı, şu tipi yazayım) derim. Bu suretle eserin iki adımı atılmış olur. Mevzuu pek iptidai bir şekilde fikrime gelir. Hiçbir zaman hemen derhal bu mevzunun planını yapıp da yazmağa başladığım vaki değildir. Bulduğum mevzuu zihnimde bir köşeye atarım. Onun francala hamuru gibi kendi kendine kabarması için uzun müddet bırakırım. Çok defa aradan birçok senelerin geçtiği de vakidir. Bu müddet zarfında mevzua bazı ilaveler yaparım. Bazı kısımlarını tayyederim, atarım, çıkarırım. Vakaları retuş ederim. Tipleri developpe ederim (geliştiririm).. Yazma işine başladığım zaman da çok muntazam çalışırım. Romanın sonunu nasıl bitireceğimi tayin etmeden yazıya başlamam. Evvela umumi bir şema yaparım. Fakat eser henüz definitif (kesin, belirli) olmamıştır. Ortada şahıslar vardır, vakalar vardır, eserin ana hatları vardır. Fakat yazmaya başladıktan sonra şahıslar ekseriyetle hüviyetlerini değiştirirler, evvelce hiç düşünmediğim vak'alar, yeni şahıslar gelir (Muhit dergisi, 1933; anan: Muzaffer Uyguner, Reşat Nuri Güntekin, Ağustos 1967).”²³

Romanlarının ana hatlarını oluşturduktan sonra yazmaya başlayan yazarımızın aynı zamanda bazı romanlarını da tiyatroya uyarlanmıştı. Kendisi *Yaprak Dökümü*, *Eski Hastalık* adındaki romanlarını tiyatroya uyarlanmıştı. Tiyatro üzerine pek çok görüşü bulunan yazarın bilhassa romandan tiyatroya uyarladığı eserlerde uzun konuşmalara yer vermesi, sahnelemeye zorluklara yol açan bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durum, eserlerin sahnelenmesini güçleştiren unsurlar arasında yer almaktadır.

Özetle, tiyatroya olan merakı sayesinde yazı hayatına adım atan Güntekin’in adından bu kadar söz ettirilmesinin arkasında, kuşkusuz, kullandığı dil ve üslup yatmaktadır. Bunun yanı sıra, eserlerinde işlediği toplumsal temalar ve halkın sorunlarına duyarlılığı, onun halkın sesi olmasını sağlamıştır. Eserlerinde Anadolu

²³ https://tr.wikipedia.org/wiki/Re%C5%9Fat_Nuri_G%C3%BCntekin Erişim tarihi: 18.04.2023.

insanının yaşamını, sorunlarını ve değerlerini derinlemesine ele alarak, toplumun geniş kesimlerine hitap etmiştir.

Tiyatroya olan merakı, Reşat Nuri Güntekin'in eserlerinde dramatik öğelerin öne çıkmasına neden olmuştur. Onun tiyatroya yönelik bu ilgisi, romanlarında karakter gelişimini ve olay örgüsünün güçlü bir şekilde tasarlamasını sağlamıştır.

Eserlerinde işlediği güncel konular sayesinde Türk halkının kendisinden bir şeyler bulmasını sağlamıştır. Ayrıca Batılı anlamda yenileşme ve değişimin toplumsal ve bireysel açıdan yarattığı çöküşleri romanlarında ele alarak modernleşme sürecine eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Bu sayede Güntekin'in eserleri sadece edebî açıdan değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel analizlerde de değerli kaynaklar arasında yer almaktadır.

3.1.1 Roman ve Tiyatro Olarak Yaprak Dökümü

Reşat Nuri Güntekin hem romanları hem de tiyatro eserleriyle Türk edebiyatının usta kalemlerinden birisidir. Kendisinin romandan tiyatroya uyarlanan eserlerinin olduğunu daha önce belirtmiştik. Bu uyarlanan romanlardan biri de *Yaprak Dökümü* romanıdır. Reşat Nuri Güntekin, bu romanı yetkin anlatım tarzı ve uyguladığı tekniklerle son derece başarılı bir biçimde ele almıştır. Eserde, Türk milletinin Tanzimat Dönemi'nden itibaren yaşadığı Batılılaşma sorununun toplum ve aile yaşamına yansımalarını derinlemesine ele almış ve bu konuyu okuyucularına etkili bir biçimde sunmuştur. *Yaprak Dökümü* romanının tiyatroya uyarlanması romanın sahneye taşınmasında karşılaşılan zorluklar ve avantajlar açısından önemli bir örnek teşkil eder.

Yaprak Dökümü, 1930 yılına kaleme alınmasıyla birlikte okur tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Bu roman, 7 Haziran 1929 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika hâlinde yayınlanmaya başlamıştır²⁴. Eser, Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından “son yirmi yılın en güzel romanlarından biridir” övgüsünü almıştır (Kudret, 1970: 284). Güntekin, bu romanında Tanzimat Dönemi'nde sıkça karşılaşılan Batılılaşma sorununu temel alarak işlemiştir. Yazar, toplumsal düzendeki aksaklıkları göz önüne alarak romanında, halkına yabancılaşan ve modern zihniyeti yalnızca dış görünüşte taklit eden yozlaşmış bireyleri ele alır. Aynı zamanda, ahlaki değerlere bağlı kalmaya çalışan, doğru yolunda ilerlemeye çabalayan ancak bu çabayı sürdürmede güçlük çeken bireyi de işler.

Bu olaylar romanımızda Ali Rıza Bey ve ailesi çevresinde gelişmektedir. Eser, genel itibarıyla Ali Rıza Bey ve aile fertlerinin başına gelen trajik olaylar doğrultusunda şekillenmektedir. *Yaprak Dökümü* romanı, alafranga yaşamın popülerliğinin Türk ailesine nasıl yansıdığını gözler önüne sermektedir. Romanda, alafranga kültürün bir Türk ailesini nasıl darmadağın ettiğini ve parçalandığını

²⁴ https://tr.wikipedia.org/wiki/Re%C5%9Fat_Nuri_G%C3%BCntekin Erişim tarihi: 06.02.2024.

görüyoruz. *Yaprak Dökümü*, bir Türk ailesinin sarsılmasını ve aile bireyleri arasındaki çatışmaları anlatmaktadır.

Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü* romanı üzerinde oldukça düşündüğü ve emek verdiği, bu süreçte roman hakkında birçok yorum ve düşüncenin ortaya çıktığı görülmektedir. Bunlardan birinde yazar “*İnkılâbımızın ilk yıllarında türk ailesi çetin bir imtihan geçirmiştir*” diyerek romanı hakkında şu açıklamalarda bulunmuştur:

“Harp sonu dediğimiz dünyanın esasen bulanık bir zamanında bu pek birdenbire olan eskiden yeniye geçiş hareketlerinin birçok muhafazakâr aile çocuklarında sarsıntılar çöküntüler yapması kaçınılmaz bir zarurettir.

Yaprak Dökümü bu çöküntülerden birinin hikâyesidir. Eski terbiyenin tipik bir örneği olarak tasvire çalıştığım bir mütekait büyük memur, hayattaki son vazifesini irili ufaklı beş çocuğunu değişmezliğine inandığı kendi fazilet ve namus idealine uygun birer insan yapmaktan ibaret gören bir baba onların birer birer döküldüklerini seyrediyordu. Bu tertibe göre her çocuğun bir ayrı hikâyesi oluyor ve romanın tamamı bunlardan meydana geliyordu.”

(Yavuz, 1976: 116)

Birinci basımı 1930 senesinde yapılan romanın ikinci, üçüncü ve dördüncü basımları Muallim Ahmet Halit Kitabevi, beşinci baskısı ise Semih Lütfi Kitabevi tarafından basıldıktan sonra İnkılap yayınları tarafından yayın hakları satın alınmıştır.²⁵ Otuz üç bölümden oluşan *Yaprak Dökümü* romanı kapanışı “*Netice*” bölümüyle yapmıştır.

Reşat Nuri Güntekin'in romanında kullandığı edebî yöntemler, karakter derinliği ve olay örgüsü açısından dikkat çekicidir. Yazar, karakterlerinin içsel dünyalarını ve toplumsal çevreleriyle olan etkileşimlerini detaylı bir şekilde

²⁵ https://tr.wikipedia.org/wiki/Yaprak_D%C3%B6k%C3%BCm%C3%BC Erişim tarihi: 06.02.2024.

inceleyerek Batılılaşma sürecinin bireyler üzerindeki etkilerini etkili bir şekilde ortaya koyar.

Romana genel olarak baktığımızda Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türkiye'de etkisi artan Batılılaşmanın yanlış anlaşılması sonucu bir ailenin dünyaya bakış açısının, görüşlerinin ve benimsediği yeni değerlerin sorgulanmasını temel aldığını görmekteyiz. Reşat Nuri Güntekin, alafranga yaşamı yanlış anlayan ve bu yanlış anlamanın sonucunda kültürel dejenerasyon yaşayan bir ailenin uğradığı yıkımı ele alarak, bu yaşam tarzının yol açtığı kayıpları okuyucularına aktarmayı amaçlamıştır. Eserde, bireylerin ve ailelerin köklü kültürel değerlerinden nasıl uzaklaştığını ve bunun sonucunda yaşanan içsel ve toplumsal krizleri anlatır. Bu doğrultuda romanda gençlerle yaşlı bireylerin yaşadığı çatışma ön plana çıkmaktadır. Öncelikle romanı okurken son derece ahlakına, namusuna sahip çıkan bir baba portresiyle karşılaşırken bir yandan da onun önem verdiği bu değerlere yüz çevirip Batılı yaşama özenen aile fertlerini görüyoruz. Aile fertleri fazlaca para harcamak, gece eğlencelerine çıkmak, giyim kuşamlarına önem vermek gibi özellikleriyle ön plana çıkmaktadır. Hâl böyle olunca romanın baş karakteri olan ahlaki ve manevi değerlerine sahip çıkmaya çalışan Ali Rıza Bey ile ailesi arasında bir anlaşmazlık başlar. Bu anlaşmazlıkla yaşanan olaylar neticesinde aile üyeleri arasındaki o sarsılmaz zannedilen bağın kopmaya başladığını görüyoruz.

Eser daha sonra yine Reşat Nuri Güntekin tarafından romandan tiyatroya uyarlanmıştır. Tiyatroya uyarlamasını da kendisi yapan yazarın bu çalışması ilk defa 1943, ardından 1973 yıllarında İstanbul Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenmiştir²⁶. Uyarlanan eser dört perdeden meydana gelmektedir. Bu sahnelerin geçişlerinde yazar oyunun sahnelenmesini kolaylaştırmak adına Tablo I, II şeklinde açıklamalarda bulunmuştur.

Yaprak Dökümü hem tiyatro tekniği açısından hem de ele aldığı toplumsal meselelerin yol göstericiliği nedeniyle, seyirciler tarafından beğenilmiştir. Ayrıca sahnede kullanılan dil ve üslubun akıcılığı da uyarlamanın olumlu karşılanmasına

²⁶[https://tr.wikipedia.org/wiki/Yaprak_D%C3%B6k%C3%BCm%C3%BC_\(anlam_ayr%C4%B1m%C4%B1\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Yaprak_D%C3%B6k%C3%BCm%C3%BC_(anlam_ayr%C4%B1m%C4%B1)) Erişim Tarihi: 13.07.2024.

katkıda bulunmuştur. Bu sebeple, “*Türk sahnesinde üstüste 100 defâ oynanan ilk eser olmak gibi mühim bir başarı kazanmış; Türk seyircisinden, büyük anlayış görmüştür*” (Güntekin, 1971: 12).

Yaprak Dökümü romanının tiyatroya uyarlanmasının üzerinden epey bir zaman geçtiğini görmekteyiz. Yazar bu konuda “*romandan ve hele benimki gibi eskimiş bir romandan çıkarılmak istenen piyese gelince*” diye söze başlar ve aradan on beş sene kadar uzun bir sürenin geçtiğini ifade eder (Yavuz, 1976:114). Aradan bu kadar süre geçtikten sonra, doğal olarak romanı kaleme aldığı zamandaki toplumsal olayların değişimiyle ilgili bazı sorunlar gün yüzüne çıkmaktadır. Yazarın aradan uzun zaman geçmesi noktasındaki düşüncelerine baktığımızda aslında kendi yazdığı romanın bir “*yabancı*” olduğunu görürüz. Bu yabancılaşmayı Güntekin yaptığı şu benzetmelerle ifade etmektedir:

“*Unutulmuş bir plana göre yapılmış taksimatını bile tanımakta güçlük çektiğiniz koskoca bir barhane... Kalabalık ailesinin belli başlı çehrelerini hatırlarsanız bile bir çoklarını hattâ tanımakta güçlük çekiyorsunuz. Şahıslar ihtiyarlamış, söyledikleri ve yaptıkları şeylerin mobillesi, derin sebepleri olan heyecanlar kaybolmuştur.*” (Yavuz, 1976:114)

Güntekin bir romanı tiyatroya uyarlamanın başlı başına bir mesele olduğu üzerinde uzun süre durmuş ve *Romandan Piyas Çıkarmak*²⁷ başlığı altında görüşlerini açıklamaya çalışmıştır. Kendisi dışarıdan bakıldığında türler arası uyarlamanın kolay bir iş olduğunu düşünse de zamanla sürecin ne kadar sancılı olduğunu fark etmiştir.

Romanın tiyatroya uyarlanması, sadece hikâyenin kısaltılması değil, aynı zamanda olayların ve karakterlerin sahneye uygun bir şekilde dönüştürülmesini de içerir. Bu süreç, yazarın yaratıcı çözümler geliştirmesini ve orijinal mesajın tiyatrodaki anlaşılmasını sağlamasını gerektirir.

²⁷ Yazarın bu yazıları Kemal Yavuz tarafından *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro İle İlgili Makaleleri* başlığı altında toplanıp kitap hâline getirilmiştir.

Tiyatro, romana göre anlatım açısından yazara daha kısıtlı imkânlar sunduğundan yazar uyarılma sürecinde bazı eksiltmelere gitmiştir. Bu eksiltmeler, olayların ve karakterlerin derinliğini sınırlayabilir. Yazar, eksiltmeleri yaparken vermesi gereken asıl mesajı göz önünde bulundurarak bu mesaja odaklanmıştır. Yani, uyarılma sürecinde romanda vermeye çalıştığı toplumsal değerlerin tiyatrodaki etkili bir şekilde iletilmesine özen göstermiştir.

Ali Rıza Bey'in ailesinin dönemin hastalığı olan alafranga yaşantıya ve bunun sonucunda gösterişe, para konusunda dikkatsiz ve savurgan olmaya yönelmesiyle ortaya çıkan yapaylığı oyunda da yansıtmak için uygun eksiltmeler yapmaya özen göstermiştir. Bu eksiltmeler sonucunda tiyatro oyununda olması gereken parçaları sekiz maddede toplamıştır. Bu maddeler aşağıda verilmiştir:

“1- Kahramanın nâmus mes’elelerindeki uzlaşmazlığını gösteren şirketten ayrılma sahnesi.

2- Kahramanın ailesi içinde babalarına yanılmaz bir Tanrı gibi inanıp tapan büyük çocuklar. Aynı emniyetle kocasına bağlı sadık bir kadını olmakla beraber bu Tanrının pratik hayat işlerinde birçok vakalardır, yanılıp atlamış olduğunu tecrübeleriyle bilen ve son ekmek parasının kapanışını iyi bir gözle görmeyen ana. Üzerlerine basacak parmağının izini almaktan başka bir şeye henüz kabiliyetli olmayan üç amorf hamur parçasından ibaret bulunan küçük kızlar...

3-Büyük oğlun hikâyesi.

4-Büyük kızın hikâyesi.

5- Ailenin bozulmasını ve uçuruma sürüklenmesini gösteren sahneler.

6-Küçük kızların hikâyesi.

7-Yuvanın dağıtıldığını gören babanın Anadolu’daki büyük kızının yanında son sığınak arayışı.

8-Netice yani kahramanın düşmesi.”

(Yavuz, 1976: 118-119)

Görüldüğü gibi yazar romanındaki vaka bütünlüğünü tiyatroda da devam ettirmeye özen göstermiştir. Yapılması gereken eksiltmeleri rastgele değil romanın bütünü bozmayacak şekilde bir taslak plan hazırlayarak yapmaya çalışmıştır. Romandaki olay akışındaki en elzem noktaları tespit ederek tiyatroya aktarmıştır. Yazar, romanda tasvir ettiği Batılı yaşam tarzını tiyatroya da etkili bir şekilde yansıtmış ve bu şekilde aile yapısındaki çöküş ve parçalanmalar üzerinden oluşturduğu mesajı seyircilere ulaştırmıştır. Bu mesaj, kültürel değerlerimize sıkı sıkıya bağlı kalmamız ve ahlaki ilkelerimiz doğrultusunda hareket etmemiz gerektiğini vurgulamaktadır.

Sonuç olarak Reşat Nuri Güntekin'in 1930 yılında yayımlanan bu romanı, dönemin millî değerlerini göz ardı etme, ahlaki çöküş yüzünden israf gibi toplumsal sorunları gün yüzüne çıkararak okuyucuyu bilinçlendirmeyi amaçladığı görülmektedir. Bu doğrultuda romanında verdiği mesaja bakarak yorum yapacak olursak, yazar, toplumun yararına olacak konulara odaklanmış ve toplumsal yapı üzerindeki etkilerini gözler önüne sermiştir. Bunu da bir ailedeki fertlerin birer yaprak gibi dökülmesiyle vermeye çalışmıştır. Güntekin, yaklaşık on beş yıllık uzun bir aradan sonra romanını tiyatroya uyarlayıp seyirciyle doğrudan bir ilişki içerisine girmiştir. Roman türü ve tiyatro türü arasındaki yapısal farklar nedeniyle, romanın tiyatroya uyarlanması bazı değişiklikler ve farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, roman ve tiyatro metinleri ayrıntılı bir şekilde incelenerek, yazarın uyarlama aşamasında romana ne ölçüde sadık kaldığı ve hangi değişiklikleri yaptığı karşılaştırmalı olarak değerlendirilecektir.

3.1.2 Yaprak Dökümü Romanının Tiyatroya Uyarlama Analizi

3.1.2.1 Olay Örgüsü Düzlemindeki Benzerlik ve Farklılıklar

Anlatı türünün en önemli öğelerinden biri olan olay, romanı meydana getiren en önemli bir unsur. Çünkü roman bu olaylarla vücut bulur. Olay, bireyler arasında yaşanan karşılıklı ilişkilerle bir sonuca bağlanan faaliyetler olarak ifade edilebilir. Olayı tanımlarken “*çatışma*” ve “*karşılaşma*” kavramlarına dikkat çeken Şerif Aktaş, konuyla ilgili şöyle bir açıklamada bulunmuştur: “*Olay, herhangi bir bilgiyle bir arada bulunan, birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan bireylerden en az ikisinin karşılıklı ilişkilerinin ürünüdür. Yani olayın temelinde kişiler arasındaki karşılaşma veya çatışma bulunmaktadır*”. Olay örgüsü ise herhangi bir konu çevresinde gelişen pek çok olayın birbiriyle ilişki kurmasıyla oluşmaktadır. Yani olay örgüsünün kapsamı daha geniştir. Olay örgüsünde her olayın bir sonucu ve bu sonucun da bir sebebi vardır. Yani oluşturulan olaylar arasında bir sebep sonuç ilişkisi gelişmektedir.

Bir edebî metin olay parçalarının bir araya gelmesiyle sarmal bir yapıyla oluşmaktadır. Aktaş’ın ifadesiyle; “*metinler, işte bu olay parçalarının örgü hâlinde iç içe girmesi, art arda gelmesi, birbirini tamamlaması, birbirine zemin hazırlaması sonucu oluşurlar*” (Aktaş, 2022: 42). Vaka parçaları bir bütün hâline gelerek olay örgüsünü oluştururlar. Romandaki bu olay örgüsü belirli bir silsileyle gerçekleşmektedir. Yani bir olay örgüsü rastgele bir şekilde oluşmaz. Yazar, adeta nakış işler gibi olayları birbirine bağlamalı ve olayların gerçek ya da kurmaca olsa da bütünlüğüne önem vermelidir.

Olay örgüsünde bütünlüğe önem veren Reşat Nuri Güntekin romanlarında daha çok toplumsal problemlere değinmiş ve bu sorunları aileler üzerinden anlattığı trajik olaylarla birleştirmiştir. Bu romanlardan biri de *Yaprak Dökümü*’dür. Yazar romanını tiyatroya uyarlarken iki tür arasındaki yapı farklılıklarından dolayı olay örgüsünün oluşumunda farklılığa gitmiştir. Asıl mesele yazarın bu uyarlama sürecinde

romanın olay örgüsüne ne ölçüde sadık kaldığı ve hangi noktalarda farklılık yarattığıdır.

Romandan tiyatroya uyarlanan *Yaprak Dökümü* hem roman hem de tiyatro oyunu olarak ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde ilk göze çarpan nokta, yazarın uyarlamada romanın olay örgüsüne büyük ölçüde sadık kalmış olmasıdır. Olaylar, genel çerçevesiyle aynen tiyatroya aktarılmıştır. İki türde de ortak olan vakaları sıralayacak olursak, Ali Rıza Bey'in İstanbul'da iş bulup eski öğrencisinin müdür olduğu bir firmada işe başlaması, kendisinin iş yerinde şahit olduğu bazı olayların ananelerine karşı olması sebebiyle işten ayrılması, işsizlik sebebiyle ailenin başına Şevket'in geçip evi geçindirmeye çalışması, Şevket ve Ferhunde'nin evlenmesi, Ferhunde ile birlikte evdeki yaşam tarzının değişmeye başlaması, baba otoritesinin zayıflamasına tepki gösteren Fikret'in evlenmesi ve evden ayrılması, evde yoksulluktan kaynaklanan tartışmaların artması ve evin ipotek ettirilmesi, Şevket'in bankadan yüklü bir miktardan para çalması ve akabinde tevkifhaneye atılması, Leyla'nın nişanlısıyla olan tartışmaları, Ferhunde'nin bir mektupla evi terk etmesi, Necla'nın ablası Leyla'nın eski nişanlısıyla evlenip evden ayrılması, Leyla'nın varlıklı ve evli bir avukatla ilişkiye başlaması, Ali Rıza Bey'in kızı Leyla'yı evden kovması, yine kendisinin yaşanan olaylar sonucunda hastalık geçirmesi ve son olarak da Ali Rıza Bey'in bunayıp kızı Leyla'nın evinde kalmaya başlaması iki türün de olay örgüsünde yer alan vakalardır.

Ancak yazarın genel olarak olay örgüsüne sadık kalsa ad bazı eksiltmeler ve azaltmalar yapmıştır. Romandaki ayrıntılı anlatımı biz tiyatro metninde göremeyiz. Bunun en önemli sebebi romanın geniş anlatım olanaklarının tiyatro türünde daha kısıtlı bir hâle gelmesidir. Bundan dolayı romanda gördüğümüz bazı olayların, diyalogların, mekânların azaltılmış olduğunu görüyoruz. Bu eksilmelerin sistemli bir şekilde yazar kontrolünde yapılması gerekmektedir. Olay örgüsünde kopukluk olmamalı, olaylar bir bütün hâlinde ilerlemelidir. Reşat Nuri Güntekin bu eksiltmeleri yaparken metni ehemmiyet derecelerine göre ayırmıştır. Romanın ana çerçevesini oluşturan olayları tiyatroya uyarlayan yazarın daha az önem arz eden, sadece diyaloglardan ibaret, ayrıntı barındıran kısımları olay örgüsünden çıkardığını

görüyoruz. Bu noktada, tiyatro uyarlamasında yalnızca olay örgüsünün ana hatlarına ve romanın iskeletini oluşturan temel meselelerine odaklanıldığını söyleyebiliriz.

Romanın birinci bölümüne baktığımızda ilk önce muhasebe kâtipliği yapan Süreyya adındaki genç ile karşılaşırız. Süreyya ile ailesinin yaşadığı zorluklar ve geçim sıkıntıları detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Ayrıca maddi açıdan rahat bir yaşam süren kesimlerin sahip olduğu imkânların cazibesi vurgulanmış ve bu tür imkânların, tıpkı Süreyya gibi zorluklarla çalışan kişilerin de hakkı olduğu ifade edilmiştir.

Ardından Süreyya eski çalıştığı Altınyaprak Anonim Tütün Şirketi'ne unuttuğu birkaç eşyasını almak ve eski çalışma arkadaşlarını görmek için gider. Ancak bu ziyaretin asıl amacı, şirketten ayrıldığı dönemde çabalarına rağmen yükselemeyen arkadaşlarının yaşadığı haksızlıkları dile getirerek onları kışkırtmak, aynı zamanda yeni işinde bulduğu sahte huzuru ve yaşadığı iyileşmeyi anlatarak onları özendirmeye çalışmaktır.

Tiyatro metninin birinci perdesinin birinci sahnesinde, romanın aksine Süreyya'nın ilk başta kendi geçirdiği zor günleri, arzuları, ailesi hakkındaki bilgilerin yer almadığı görülmektedir. Yani birinci perdede giriş direkt Süreyya'nın Altınyaprak Anonim Tütün Şirketine yaptığı ziyaret ile başlar. Bu ziyaretle birlikte aynı romanda olduğu gibi Süreyya'nın çalışma düzeninden memnun olmadığı için memurluktan ayrıldığını ve eski iş arkadaşlarının işini kötülemesi üzerine arkadaşlarının aklını karıştırdığını görüyoruz. Bu noktada romanla paralellik gösterdiğini söyleyebiliriz.

Romanın ikinci bölümünde Ali Rıza Bey'in hayatı hakkında bilgiler verilmiştir. Kendisinin iş hayatı hakkında, ailesi hakkında, yaşadığı yerler hakkında verilen bilgilerle birlikte, son derece ahlaklı, hak yemekten çekinen, işinde son dereceli başarılı olan, planlı ve programlı bir aile babası olduğunu öğreniyoruz. Tiyatro metninde ise Ali Rıza Bey'in anlatılan özelliklerini doğrudan göremiyoruz. Bu nedenle, Ali Rıza Bey hakkında bilgi ve karakter özelliklerini, yalnızca oyundaki davranışları ve eylemleri aracılığıyla anlayabiliyoruz. Mesela, bu özellikleri Ali Rıza

Bey'in tiyatro metninde bazı olaylara kayıtsız kalışından, kimseyi kırmak istemediği için evin bir köşesine çekilmesinden anlayabiliriz.

Romandaki karakteri tanımamız adına yapılan pek çok açıklama uyarlama metninden çıkarıldığından tiyatrodaki olayların oluş sırasında da değişiklik söz konusu olmuştur. Romanda bu gibi bazı kısımların atlanmasıyla tiyatrodaki oluşabilecek kopukluğu gidermek adına Güntekin'in romanın olay örgüsünde yer almayan bazı vakaları tiyatro metnine eklediği görülmektedir. Bu vakalardan biri Süreyya ve iş yerinde çalışan ihtiyar arasında geçmektedir. İkili arasında borç bahsi üzerine başlayan konuşma Süreyya'nın ihtiyarı bir şeyler içmeye götürmek istemesiyle devam eder. Ancak ihtiyar dış görünüşünün uygun olmayışından dolayı gelmeyi kabul etmez. Daha sonra olaya Altınyaprak Anonim Tütün Şirketinin sahibi Muzaffer Bey olaya dâhil olur. Muzaffer Bey işten çıkan elemanını görür ve onun kılık kıyafetindeki değişimin farkına varır. Güntekin'in tiyatro metnine böyle bir olay eklemesinin bir diğer nedeni, iş yerindeki insanların nasıl yoksulluk içinde çalıştığını göstermek ve bu yoksulluktan kaynaklanan borçlanmaları dile getirmektir. Ayrıca çalışanların giyim ve kuşamlarındaki eskiliği vurgulayarak, şirket bünyesindeki insanların garibanlığını seyirciye yansıtmaktır. Bizim bu yeni eklemeyi romanda görmememizin bir nedeni vardır. Yazar zaten yapılan anlatım ve tasvirlerle bahsedilen geçimsizlik, fakirlik görüntüsü okurun zihninde canlandırmaktadır. Bu gibi anlatımlar olduğu içinde yazarın romana böyle bir diyalog eklemesine gerek kalmamıştır.

Devamında yer alan birinci perdenin ilk tablosunda, Muzaffer Bey'in çalışanlarına verdiği müjdeli haber, romanın olay örgüsünde bulunmamaktadır. Verilen haber ise çalışanlara şapka alabilmeleri için yirmişer liralık bir avansın verileceğidir. Bu haberin sonu, Muzaffer Bey ile Ali Rıza Bey'in yapacağı konuşmaya bağlanmıştır. Ancak romana baktığımızda bu ikili konuşmadan önce Ali Rıza Bey ve Leman'ın annesi arasındaki bir görüşme gerçekleşmektedir. Olayların sıralanışında bir değişiklik olmuştur. Romanda Leman'ın annesi kızının başına gelen kötü olay sonucu Ali Rıza Bey ile görüşür. Bu görüşmeden sonra Ali Rıza Bey müdürle yani Muzaffer Bey ile görüşmeye gider. Leman'ın annesi ile Ali Rıza Bey arasında geçen konuşma romanda uzun uzadıya anlatılırken tiyatro metninde sadece söz arasında geçmektedir.

Yine bu olay için değinebileceğimiz bir başka nokta tiyatro metninde Muzaffer Bey'in Leman'ı hastanede ziyaret etmesidir. Romanda Muzaffer Bey'in Leman'ı herhangi bir yerde ziyaret etmesinden söz edilmez. Yani böyle bir durum romanın olay örgüsünde karşımıza çıkmaz.

Ali Rıza Bey ve Muzaffer Bey arasında geçen diyalogda Ali Rıza Bey'in işten ayrılmasıyla birlikte tiyatro metninde birinci perdenin birinci tablosunun sonuna gelinirken romanda da beşinci bölüme geçilir.

Romanda beşinci bölüm Ali Rıza Bey'in akşam saati işten çıkıp eve dönüşüyle başlamaktadır. Kendisi büyük bir yeisle eve dönerken evin ışıklarının her zamankinden daha aydınlık olduğunu fark eder ve bahçede hazırlanan sofrayla karşılaşır. Oğlu Şevket'in katıldığı yarışmayı kazandığını ve bir bankada memur olarak çalışmaya başlayacağını öğrenir.

Bu olayın gelişimi uyarlama metninde daha farklı bir şekilde gerçekleşmiştir. Uyarlama metninde Ali Rıza Bey çalışma odasında oğlu Şevket'e işyerinde başından geçen olayları anlatmaktadır. Bu iki olay karşılaştırıldığında anlıyoruz ki romandaki Şevket'in yeni bir iş bulması vesilesiyle yapılan kutlama yemeği tiyatro metninde yer almamış, aynı zamanda romanın altıncı bölümdeki bu kutlamaya hazırlık esnasında aile arasında yapılan görev paylaşımı gibi ayrıntılara uyarlama metninde değinilmemiştir. Uyarlama metninde olay doğrudan Ali Rıza Bey'in oğlu Şevket'e işten ayrıldığını anlatması şeklinde gelişmiştir.

Bunlara ek olarak uyarlama metninde Şevket'in kendisini geliştirmek için yurt dışına gitme isteğini, ancak bu hayallerin çocukluğun bir getirisi olduğunu öğreniyoruz. Bu bilgi romanın olay örgüsünde yer almamaktadır.

Tiyatro metninin birinci perdesinin ikinci sahnesinde Ali Rıza Bey, eşi, kızları, son olarak da Ferhunde karakteri karşımıza çıkmaktadır. Ferhunde, Ali Rıza Bey'den ödünç aldığı kitabı teslim etmek için aileyi ziyarete gitmiştir. Bu ziyarette

Ferhunde'nin zor bir evlilik geçirdiği için boşanmasını ve bu yüzden kötü zamanlardan geçtiğini öğreniyoruz. Daha sonra tiyatro metninde roman okuma üzerine bir diyalog başlar. Ferhunde, Fikret'ten kendisine kitap seçmesini ister ancak Leyla ve Necla Fikret'in okuduğu tarzı beğenmediklerini ima ederek ona kitap seçme görevini Şevket'e verirler. Burada kız kardeşler adeta Şevket ve Ferhunde'nin arasını yapmaya çalışırlar. Romanın olay örgüsüne baktığımızda ise böyle bir bölüme şahit olmayız.

Yazar, romanda Ferhunde'nin başına gelenleri ayrıntılı bir şekilde ve metnin geneline yayarak anlatma imkânına sahipken, tiyatro metninde bu tür uzun anlatımlara yer verilemediği için olay örgüsünde değişiklik yapmış ve tiyatro metnine yeni bir sahne eklemiştir. Bu eklenen sahneyle birlikte, Ferhunde'nin evlenip boşanmış bir kadın olduğunu, Ali Rıza Bey'in kitaplara olan bağlılığını ve Fikret'in fazla kitap okuduğu için gözlerinin rahatsız olduğunu tek bir sahnede öğrenmiş oluruz.

Bu bahsedilen olaylar romanda başka bölümlerde yer aldığı için uyarlamadaki olayların oluş sırasında değişiklikler ve olayların gelişiminde bazı farklılıklar meydana gelmiştir. Mesela, biz romanda Ferhunde karakterini Hayriye Hanım'ın Ali Rıza Bey'e oğlunun aşk hayatında yaşadığı sıkıntıyı anlattığı zaman öğreniyoruz. Ferhunde ile Şevket romanda iş yerinde tanışmaktadır. Ama tiyatro metninde Ferhunde'nin sanki daha önceden tanınıyormuş gibi eve misafir olarak geldiği, kızlarla yakın bir dostluk kurduğu görülmektedir. Bu gibi değişiklikler tiyatro metninin geneline yayılmıştır.

Tiyatrodaki bu sahneden sonra da romanda yer alan Hayriye Hanım ve Ali Rıza Bey arasındaki tartışma sahnesi gelmektedir. Bu ikili arasındaki tartışma iki türde de aynı şekilde ilerlemektedir. Sadece tiyatrodaki toplumsal anlamdaki değişimin artık ailelerinin içine girdiğini yansıtmak için yeniliği ifade etmek adına bir gramofon bahsi eklenmiştir. Tartışma esnasında dışarıdan gelen ve o dönemde yeni yeni yaygınlaşmaya başlayan gramofonun sesinden rahatsız olan Ali Rıza Bey tepkili bir şekilde eşinden camı kapamasını ister. Bunun üzerine Hayriye Hanım şöyle bir açıklamada bulunur:

“Pencereyi kapa diye bağırdın yüzüme, pencere kapamakla iş bitmiyor, çünkü gramofon artık içerdedir, Ferhunde hanım kendi gramofonunu onlara hediye etti, içerde dans ediyorlar, neye soktun evime onu. (Şiddetle pencereyi açar, uzaklı, yakınlı gramofon feryatları işitilir.) Bu bir salgın, Ali Rıza Bey karşı dursana, sustursana, evimde, susturayım, çocuklarım sokağa dökülsünler daha mı iyi, üstelik bir de yokluk, yokluk yüzünden evlâtlarım birer birer dökülmeye başlarsa, iki elim on parmağım yakandadır... Ölsen mezarında rahat bırakmam seni...” (Güntekin, 1971: 31)

Gramofon sesiyle birlikte aslında artık Ali Rıza Bey ve ailesi için yeni bir dönemin başladığını görüyoruz. Aslında bu gramofonun sesiyle gelen yeni dönemle birlikte Ali Rıza Bey’in ailesinde görmeye başlayacağımız eğlencelerin, partilerin, gece gezmelerinin bir ön hazırlığı ile karşılaşyoruz. Hayriye Hanım’ın bu konuşmasıyla birlikte de birinci perde sona ermiş olur. Yazarın tiyatronun olay örgüsüne bu tarz yenilikler eklemesiyle birlikte olay örgüsünde oluşabilecek kopuklukları önüne geçtiği görülür.

Romana geldiğimizde Ali Rıza ve Hayriye Hanım’ın tartışmasından sonra Fikret’in dış görünüşüne, karakter özelliklerine, ilgi alanlarına yönelinir. Daha sonra sekizinci bölüme geçilir ve Ali Rıza Bey’in ilk işsizlik günlerini nasıl geçirdiğine dair bilgiler verilir. Dokuzuncu bölümde ise Ali Rıza Bey’in sıradan emekliler gibi yaşayışı hakkındaki anlatılarla karşılaşyoruz. Ali Rıza Bey’in bu sıradan hâli onun bir nevi çöküşünün göstergesidir. Romanın olay örgüsünde gördüğümüz bu anlatılar, tiyatrodaki kişilerin gösterdikleri karakteristik özelliklerle ifade edilmiştir.

Romanın onuncu bölümünde yine Ali Rıza Bey’in kahvehanede tanıştığı arkadaşlarının başından geçen talihsiz olayların anlatıldığı görülmektedir. Güntekin, bu bölümde bir yandan da Ali Rıza Bey’in emeklilik günlerini nasıl geçirdiğini göstermeye çalışmaktadır. Tiyatronun olay örgüsüne baktığımızda bu anlatıların Şevket’in düğün günü ile birleştirildiğini görüyoruz. Güntekin, tiyatronun olay örgüsüne romandaki gibi bu emeklilik günlerini eklemiş olsaydı gereksiz ayrıntıya

girmiş olur ve bu sebeple seyircinin ilgisinin kaybolmasına neden olurdu. Bu durumu gözeten yazar iki olayı birleştirerek bu sorunun önüne geçmiş olur.

Bu olaylar doğrultuda diyebiliriz ki tiyatrodaki düğün gecesi Şevket'in babasıyla konuşmak için kahvehaneye gitmesine, orada babasıyla dertleşmesine yer verilirken romanın olay örgüsüne baktığımızda düğün gecesi böyle bir konuşmanın gerçekleşmediği görülmektedir. Romanda sadece Şevket düğünün o karışıklığında babasıyla konuşmaya yeltenmeye çalışmış ancak hem duygulanması hem de birinin onu çağırması üzerine diyeceklerini babasına söyleyememiştir. Yazar, romanda ikili arasında yaşanmayan konuşmayı tiyatro metninde gerçekleştirerek bir toparlamaya gitmiştir.

Romanın on birinci bölümünde Ali Rıza Bey ve ailesinin yaşadığı geçimsizlik karşısında geldikleri durum anlatılmaktadır. Bu bölümde kızı Fikret'in babasına aldığı tavrı, Şevket'in babasını teskin etmesini ve aslında mimar olup şöhret sahibi biri olarak hayatını sürdürmek gibi hayâllerinin anlatıldığını görüyoruz. Tiyatro metninde ise Şevket'in bu mimar olma hayâli değiştirilerek yurt dışına gitme hayâli olarak güncellenmiştir.

Romanın on ikinci ve on üçüncü bölümlerinde aile fertleri arasında başlayan kavgalara, evdeki danslara, kır eğlencelerine dair meseleler yer almaktadır. Yine bu bölümde Hayriye Hanım'ın Ali Rıza Bey'in odasını ziyaret ettiğini, normalin aksine daha kibar bir şekilde kocasına yaranmaya çalıştığını görüyoruz. Hayriye Hanım'ın kocasına yaptığı bu ziyaretin arkasında oğulları Şevket'in biriyle evlenmek istemesi yatmaktadır. Şevket, annesine açılmış ve Hayriye Hanım'da oğlunun isteğini Ali Rıza Bey'e danışmaya gelmiştir.

Tiyatro metnine baktığımızda Şevket'in Ferhunde ile evlenmek isteği annesi ya da bir başkası tarafından Ali Rıza Bey'e söylenmemiştir. Bu olay yerine ikinci perdeye geçildiğinde bir düğün sahnesi ile karşılaşırız. Bununla birlikte romanda Hayriye Hanım'ın Ferhunde hakkındaki gerçekleri Ali Rıza Bey'e anlatması, bu bilgiler karşısında Ali Rıza Bey'in oğlunu reddedecek konuma gelmesi tiyatronun olay

örgüsünde yoktur. Romanda Hayriye Hanım ve Ali Rıza Bey arasında yaşanan olaylar tiyatronun olay örgüsünden çıkartılarak bir toparlamaya gidilmiştir.

Tiyatroda ikinci perdenin ikinci tablosunda, düğün gecesini Hayriye Hanım'ın etrafı toplamaya çalıştığı ve Fikret ile arasında geçen konuşmayı görürüz. Bu anne ve kız arasındaki konuşmalar, annenin etrafı toplamak için çırpınması romanın olay örgüsünde göremediğimiz bir ayrıntıdır. Yani, uyarlama metnine yeni bir olay eklenmiştir.

İkinci perdenin ikinci tablosunun ikinci sahnesinde, romanda sıkça bahsedilen eğlenceleri göstermek için eklenmiş yeni bir sahneyle karşılaşırız. Bu sahnede, Şevket'in düğün gecesini Ali Rıza Bey'in kızlarının genç arkadaşlarıyla eve gelerek eğlenmeye devam etmeleri ve bu nedenle evde ses kirliliği yaratmalarıyla olaylar başlar. Uyarlama metnine böyle bir sahne eklenmesinin arkasında, yazarın romanda yer alan partileri ve eğlenceleri topluca ve daha etkili bir şekilde sunmak istemesi yatmaktadır.

Yazar, romandaki tüm eğlence sahnelerini bir araya getirerek uyarlamaya bu olayları temsil eden yeni bir kurgu eklemiştir. Kısacası, romandaki tüm eğlence ve parti bölümlerini birebir vermek yerine, hepsini kapsayan yeni bir sahne oluşturmuştur. Böylece, yazar romanın olay örgüsünde bir daraltma yaparak olayları tiyatroya uygun hâle getirmiştir.

Yine uyarlamanın bu sahnesinde gördüğümüz Abdülvehap karakteri, romanda yirmi yedinci bölümde, Leyla'ya kısmetlerin çıktığı zaman karşımıza çıkmaktadır. Yani, yazar olay örgüsünde bir değişiklik yapmış ve romanda daha ileride gerçekleşecek olan Abdülvehap ile ailenin tanışmasını tiyatro metninde düğün gecesini birleştirerek olay örgüsünü hem kısaltmış hem de gençler arasında yaşanan yeni bir olayın tiyatronun olay örgüsüne eklenmesini sağlamıştır.

Buna ek olarak uyarlamanın ikinci perdenin ikinci tablosunun üçüncü sahnesinde, eğlence sırasında yaşanan saygısızlıklardan rahatsız olan Fikret'in Leyla ile arasında çıkan tartışmalara romanın olay örgüsünde yer verilmemektedir.

Romanın on beşinci bölümüne gelindiğinde Hayriye Hanım'ın Ali Rıza Bey'i Ferhunde ve Şevket arasında gerçekleşecek olan evliliğe ikna etme çabaları görülmektedir. Yine bu bölüm tiyatronun olay örgüsünde yer almamaktadır.

Romanın on altıncı bölümünde düğün gününün tasvir edildiği görülmektedir. Ali Rıza Bey yoğun kalabalıktan kaçmak için bir tepeye çıkar ve orada ailesinin düğüne kadar olan süreçte yaşadığı zorlukları düşünür. Şevket'in bu düğün için girdiği masrafları düşündükçe oğluna hissettiği acıma duygusu çoğalır. Yine bu anlatıların tiyatronun olay örgüsünde yer almadığı görülmektedir.

Romanda on yedinci bölümde Ferhunde'nin aileye katılmasıyla birlikte evin havasının değiştiği görülmektedir. Aynı zamanda bu bölümdeki olaylar arasında Ali Rıza Bey'in asla gitmem dediği eski iş yerine Muzaffer Bey ile görüşmeye gittiği görülmektedir. Ancak yine bu olaylar tiyatronun olay örgüsünden çıkartılmıştır.

Yine romanın on sekizinci bölümü on yedinci bölümün bir devamı niteliğindedir. Ferhunde'nin eve gelmesiyle birlikte her hafta evde dostlarla düzenlenen eğlenceler, çay davetleri verilmekte ya da misafirliğe gidilmektedir. Evdeki değişen bu hava karşısında Ali Rıza Bey'in hırçınlaşmaya başladığı da görülmektedir. Biz bu partileri, eğlenceleri tiyatro metninde sınırlı sayıda ve toplu bir hâlde görmekteyiz.

Uyarlamada üçüncü perdenin birinci tablosunun ikinci sahnesinde verilen bir davete katılan Naili karakteriyle karşılaşıyoruz. Bu Naili karakteri romanın olay örgüsünde yer almamaktadır. Dolayısıyla bu sahnede yaşanan olaylar romanın kurgusunda yer almaz. Yine ailenin yaşadığı geçimsizliği seyirciye aktarmak adına Ali Rıza Bey'in bahçedeki kümesi yıkıp odun niyetine yakması gibi detaylar yazar

tarafından tiyatronun olay örgüsüne eklenmiştir. Olay örgüsüne dâhil edilen olaylarda, metin düzeyinde kopukluk olmaması adına yerinde değişiklikler yapılmış olsa da sahnede canlandırılması açısından bazı güçlükler barındırdığına dikkat etmek gerekir.

Romana geldiğimizde yirmi birinci ve yirmi ikinci bölümlerde verilen davetlerle birlikte Ali Rıza Bey'in evlilik yaşı gelen kızlarına hayırlı kısmet bulmaya çalıştığı görülmektedir. Kendisinin eve gelen misafirleri son derece ayrıntılı bir şekilde incelediği bunun sonucunda hiçbirini gözünün tutmadığını görmekteyiz. Bu değerlendirmeyeyle olay örgüsüne aslında birden çok karakterin özelliği de dâhil olmaktadır. Yine bu tarz ayrıntıların romanın olay örgüsünde bulunurken tiyatrodaki yer almaması yazarın olayları tiyatro türüne uygun hâle getirmek için verdiği çabadan kaynaklanmaktadır. Yazarımız romandaki olayların ana çerçevesini alıp tiyatroya uyarlamıştır.

Romanın yirmi üçüncü bölümünde ise Hayriye Hanım'ın Ali Rıza Bey'le arasında yaşanan olaylara şahit oluruz. Elde avuçta ne varsa bitirdikleri için zora giren Hayriye Hanım kocasından yardım istemektedir. Hayriye Hanım evi ipotek ettirmek ister ve bunun üzerine bir tartışma yaşanır. Tiyatronun olay örgüsünde Hayriye Hanım'ın evi ipotek ettirmek için kocasıyla konuşması, çekilen paralarla nelerin yapıldığına dair verilen bir bilgi yer almamaktadır. Sadece bir laf arasında Necla tarafından evin ipotek ettirildiğini öğreniyoruz. Romanın yirmi üçüncü bölümünde anlatılan bütün bu olaylar tiyatronun olay örgüsünde sadece şu diyalogla verilmiştir:

“...koca evi ipotek ettirdiler, dünya kadar para çektiler ellerine, iki hafta içinde altından girip üstünden çıktılar, bana iki fanila çorapla bir külüstür manto bile çıkmadı...” (Güntekin, 1971:64)

Yine romanın yirmi dördüncü bölümüne baktığımızda bastıran karakışla birlikte ailenin ısınmak adına yaptığı eylemler, soğuktan dolayı ev halkının geçirdiği hastalıklar, soğuğa ve geçirilen hastalıklara rağmen davetlerin, eğlencelerin yapılmaya devam etmesi, Şevket'in alacaklılara olan borçlarını ödeyememesi, Ferhunde ile aile

fertleri arasında başlayan kavgalar, Fikret ile baba arasında geçen mektuplaşmalar ve son olarak Hayriye Hanım'ın kızı Fikret'ten borç istemek için Ali Rıza Bey'den izin istemesi anlatılmıştır. Ancak bu anlatılanlar tiyatronun olay örgüsünde bu sırayla gerçekleşmez. Romandaki ayrıntılar tiyatrodaki öz bir şekilde konuşma aralarında verilmeye çalışılır. Mesela, romandaki Hayriye Hanım'ın kızından borç istemek için kocasına danışması ve bu isteğin olumsuz sonuç alması tiyatro metninde ufak bir değişikliğe uğrayarak Ali Rıza Bey'den habersiz bir şekilde istenmesi şeklinde gerçekleşir. Bu bahsi de tiyatro metninde Fikret'in kocası Vehbi'den öğreniriz. Yani yazar kurguda yeni bir değişikliğe gitmiştir.

Daha sonra, romanın yirmi beşinci bölümünde Şevket'in çalıştığı bankadan yüklü bir miktar para çaldığı ve bu yüzden hapse atılması işlenmektedir. Ancak bu bölüm tiyatrodaki daha ilerleyen sahnelerde karşımıza çıkar. Bu bağlamda, diyebiliriz ki bu bölümle birlikte tiyatronun olay örgüsünün sıralanışında yeni bir değişiklik meydana gelmiştir. Tiyatro metninde bu hapis bahsi gerçekleşmeden önce evde yapılacak olan davetin üzerine Leyla ve Abdülvehap arasında gerçekleşen kavgaya yer verilmiştir. Oysa bu ikili arasındaki bu gerginlik romanda Şevket'in hapishaneye atılması olayından sonra gerçekleşmektedir.

Roman ve tiyatro karşılaştırıldığında, romandaki bazı konuların tiyatronun olay örgüsünde yer almadığı veya romandan farklı bir şekilde işlendiği görülmektedir. Bu olaylara örnek verecek olursak romanda Şevket'in işlediği suçtan dolayı hapse atılmasını, eve gelen sivil memur haber vermektedir. Bunun üzerine haberi öğrenen Ali Rıza Bey, oğlunu görmeye hapishaneye gider ve orada oğluyla dertleşir. Ancak tiyatro metninde biz bu haberleri Ali Rıza Bey'in ağzından kızı Fikret ile dertleştiği zaman öğreniyoruz. Tiyatro metninde tevkifhaneye yapılan ziyaret sanki önceden yaşanmış bir olay gibi söz arasında anlatılmaktadır. Yani yazarımız tiyatrodaki bir nevi geriye dönüş tekniğine başvurmuş olur. Aynı zamanda romanda Şevket'in işlediği suç kabul ettiği görülür. Tiyatro uyarlamasında ise bu olay sanki Şevket'in üzerine iftira atılmış, haksızlığa uğramış gibi gösterilmiştir. Bu değişiklikler tiyatronun daha dramatik bir hâl almasını sağlar.

Romanın yirmi altıncı bölümünde Şevket'in hapse girmesiyle birlikte ailenin iyice yoksullaşmasını, Leyla'ya bir kısmetin daha çıkmasını ve bir manifaturacı ile arasında söz kesilmesine ama Leyla'nın bu ilişkiye razı olmamasına değinilmiştir. Daha sonra evde iyice artan gerilimlerden sonra Ferhunde'nin evden ayrılmasına, Ali Rıza Bey'in oğlu Şevket'i tekrar ziyaret etmesine değinilmiştir. Tiyatro uyarlamasına baktığımızda ise Leyla'nın farklı biriyle sözlenmesine, Ferhunde ile evde gerçekleşen büyük tartışmalara, Ali Rıza Bey'in oğlunu ikinci kez ziyaret etmesi gibi olaylara yer verilmemiş, uyarlamanın olay örgüsünden çıkartılmıştır.

Romanın yirmi yedinci bölümüne geldiğimizde Leyla'ya çıkan birkaç kısmet üzerinde durulmuştur. Leyla bu gelen kısmetlerden Suriyeli Abdülvehap adındaki orta yaşlı bir adam ile evlenmek istemiştir. Daha sonra, ikili arasında bir tartışma yaşanmış ve bu tartışma ilişkilerinin sona ermesine neden olmuştur. Ancak Abdülvehap, Ali Rıza Bey'den diğer kızı Necla ile evlenme isteğinde bulunmuş, Necla da bu evliliğe olumlu bakmıştır.

Bu olaylar sonucunda evde yeni bir kargaşa yaşanır. Kargaşanın sebebi ise Necla'nın bu adamla evlenmek istemesidir. Bütün bu olayların tiyatro metnine de ayrıntılı olarak yansımış olduğu görülmektedir. Yaşanan değişiklik ise tiyatrodaki Abdülvehap'ın Necla ile evlenme isteğinin, romanda Abdülvehap ve Leyla arasında geçen tartışma sahnesinden daha sonra gerçekleşmesidir. Bu doğrultuda tiyatro metninde araya Ali Rıza Bey'in Leyla ile Abdülvehap arasındaki anlaşmazlıktan dolayı sinirlerine hâkim olamaması gibi ya da ikili arasındaki gerginliği anlamak adında Naili Bey ile konuşmaya çalışması gibi yeni olaylar dâhil olmuştur. Romandaki olayda ise ikili arasındaki tartışmadan hemen sonra Ali Rıza Bey'e gelen mektupla Abdülvehap Bey'in Necla ile evlenmek istediğini görüyoruz. Aynı zamanda romanda Necla'nın bu kararı üzerine Hayriye Hanım'ın kızına destek çıktığı görülürken tiyatronun olay örgüsünde bu durumun değiştiği ve kızının karşısında yer aldığı tespit edilmiştir.

Romanın olay örgüsünde Abdülvehap ve Leyla arasındaki tartışmaya aile fertlerinin tanık olmadığı görülmektedir. Ancak tiyatrodaki tartışma aile fertlerinin

gözü önünde gerçekleşir. Yazarın bu değişikliği yapması, olayın daha dinamik ve etkileyici bir şekilde gelişmesini sağlamıştır.

İki türü farklılık açısından değerlendirdiğimizde, tiyatrodaki Abdülvehap'ın ayrılığın nedenini Leyla'nın kıskançlık ve huysuzluk göstermesi olarak açıkladığını görüyoruz. Oysa romanda Abdülvehap, Leyla'nın başka erkeklerle konuşmasını kıskanarak ondan ayrılmak istediğini ifade eder.

Uyarlama metninde tartışmalarda ikiliyi sakinleştirmek için Ferhunde'nin olaya dâhil olduğunu görüyoruz. Oysa romanda Ferhunde evi terk ettikten sonra ikili arasındaki anlaşmazlık ortaya çıkar. Bu değişiklik vaka dizilişinde de yeni bir farklılık yaratmıştır.

Üçüncü perdenin birinci tablosunun dördüncü sahnesine gelindiğinde davete gelecek olan misafirler için Ali Rıza Bey'inde olaya dâhil olduğunu görüyoruz. Ali Rıza Bey'in davetliler arasında bir profesörü merakla beklerken hayal kırıklığına uğradığı dikkat çekici bir şekilde aktarılmaya çalışılmıştır. Sahnenin sonunda son derece yaşlı olan profesör dengesini kaybederek yanında duran kadınla birlikte dolaba çarpar ve her şey üstlerine dökülür, büyük bir kargaşa vuku bulur. Bunun üzerine Ali Rıza Bey büyük bir utançla yüzünü kapatır ve sahne sona erer. Romanın olay örgüsüne baktığımızda aslında böyle bir bölüm yer almamaktadır. Yazar bu sahnede seyircisine ailenin aslında dramatik çöküşünü göstermeye çalışmıştır. Romanda ise yazar bu çöküşü yavaş yavaş, küçük dokunuşlarla işlemiştir. Kısacası, yazarımız uyarlama metninde yine bir toparlamaya gitmiş, olayları derleyip dikkat çekici hâle getirerek yeni bir sahne oluşturmuştur.

Uyarlamada üçüncü perdenin ikinci tablosunun ilk sahnesinde ise Ali Rıza Bey'in Leyla ile Abdülvehap arasında olanları öğrenip ailesine hesap sormasına ve romanda yer almayan Naili Bey ile olan konuşmasına şahit oluyoruz. Romanda yer almayan bir karakterin söz konusu olması olay örgüsünde de ufak değişikliklere sebebiyet vermiştir. Mesela, Naili ile Ali Rıza Bey arasında geçen konuşmadan Leyla'nın nişanlısına topluluk içinde tokat attığını, nişan yüzüklerini fırlattıklarını

öğreniyoruz. Romanda bu vakalar ile karşılaşmıyoruz. Yazarın tiyatro metnine böyle çarpıcı ve dikkat çekici bir olay eklemesinin arkasında, kuşkusuz seyirciyi etkilemek ve ilgiyi dinamik tutmak amacı yatmaktadır.

Tiyatronun dördüncü perdesinin birinci tablosunun ilk sahnesine gelindiğinde romanda karşılaşmadığımız bir bölümle karşılaşırız. Bu sahnede Ali Rıza Bey'in dara düşüp kızı Fikret ile dertleşmesine şahit oluyoruz. Yazarın olay örgüsüne dâhil ettiği bu sahneyle birlikte romanın yirminci bölümünde kızının babasına yaptığı daveti gerçekleştirmiş olduğunu görüyoruz. Yine uyarlamadaki bu bölümle birlikte Fikret'in yaşadığı hayat hakkında ayrıntılı bilgilere yer verilebilmiştir.

Tiyatroda dördüncü perdenin birinci tablosunun ikinci sahnesinde Fikret'in evlendiği adamın ailesine nasıl babalık tasladığını görüyoruz. Çocuklarına gerektiğinde dayak atan Vehbi karakteri Ali Rıza Bey'in babalığını beğenmez ve açık bir şekilde bunu dile getir. Adeta Ali Rıza Bey'in çocuk yetiştirmesinde yaptığı hataları yüzüne vurmuş ve aslında nasıl babalık yapılması gerektiğini göstermeye çalışmıştır. Biz yazarın tiyatronun olay örgüsüne dâhil ettiği bu sahneyle birlikte Ali Rıza Bey'in babalık otoritesinin sarsıldığını daha iyi anlamaktayız. Romanın olay örgüsünde böyle bir vaka ile karşılaşmayız.

Romana geldiğimizde yirmi dokuzuncu bölümde Necla'nın yaptığı evlilikten mutsuz olduğunu öğreniyoruz. Aslında evlendiği adamın sandıkları gibi zengin biri olmadığı ortaya çıkmaktadır. Gittiği yerde yaşadığı sıkıntıları ailesine gönderdiği mektuplarla dile getiren Necla eve kabul edilmezse intihar edeceğini belirtmektedir. Ancak Güntekin'in bu bahsi tiyatronun olay örgüsüne dâhil etmediğini görüyoruz. Tiyatro türünün dar çerçevesinden dolayı bazı eksilmelerin yapıldığını daha önce de ifade etmiştik. Kendisi bu eksilmeyi “*geniş evden dar eve taşınacak fazla eşyaya yer bulmak meselesi...*” şeklinde ifade ederek aslında yapılan eksilmelerin son derece önem arz ettiğini belirtmeye çalışmıştır (Yavuz, 1976: 125).

Romanın otuzuncu bölümünde Ali Rıza Bey ve kahve arkadaşının yaptığı konuşma ile karşılaşırız. İkili arasında geçen bu diyalogun merkezinde ise Ali Rıza

Bey'in kızı Leyla vardır. Kahvede gerçekleşen bu olay, tiyatronun olay örgüsünde daha kısaltılmış bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bu olay tiyatrodaki Ali Rıza Bey'in kızı Fikret'i görmek üzere Düzcce ziyaretinde geçen sohbet esnasında yalnızca ana hatlarıyla verilmiştir.

Romanda bu olayın, Ali Rıza Bey'in Leyla'yı sorgulaması, Leyla'nın kabahatinden dolayı evde çıkan tartışma, Leyla'nın babasına karşı çıkması, Hayriye Hanım'ın arabulmaya çalışması ve Leyla'nın evden atılması şeklinde ayrıntılarıyla yer aldığı görülmektedir. Ancak uyarlamada olaylar bu şekilde gelişmemektedir. Bu olaylar çerçevesinde tiyatrodaki yazarın nasıl bir kısaltmaya gittiğini daha iyi anlamak adına aşağıya bir kesit bırakılmıştır.

“Ali Rıza - Nihayet bir gün onu yabancı bir erkekle gördüklerini bize haber verdiler, hesap sordum, verdi, hem nasıl, (âni bir hiddetle.) Şimdi evimden defol diye bağırarak üstüne atıldım, zaten dur desen duran kim dediğini hatırlıyabiliyorum, bu senin lüzumundan fazla ehemmiyet verdiğin hastalığım o gecedeki Fikret..” (Güntekin, 1971:94)

Bu kesitten yola çıkarak denilebilir ki yazar ilk olarak romandaki tasvirlerden kurtulmuş ve sadece en can alıcı noktaları yakalayarak tiyatro metnine aktarmıştır. Aynı zamanda bu bölümün Fikret'e sanki daha önceden yaşanmış bir olay gibi anlatılması sahnenin azalmasına vesile olmuştur.

Romanın otuz birinci bölümünde ise yaşanan felaketlerin sonucunda Ali Rıza Bey ve Hayriye Hanım'ın tıpkı evlendikleri ilk zamanki gibi yapayalnız olmalarına değinilmiştir. Yaşadıkları hastalıklar, rahatsızlıklar gün yüzüne çıkmıştır. Yazar bu gibi ayrıntılara tiyatronun olay örgüsünde yer vermemiştir.

Romanın otuz ikinci bölümüne geldiğimizde Ali Rıza Bey ve kızı Leyla arasındaki dargınlığı gidermek için birtakım çabalara şahit oluyoruz. Hayriye Hanım, Ali Rıza Bey'den habersiz kızı Leyla ile görüşür ve onu babasıyla barışması için eve

getirir. Beyhude bir çaba içinde Ali Rıza Bey'e ne kadar yalvarsalar da babası kızını affetmemektedir. Romanda yer alan bu olaylar tiyatronun olay örgüsünde karşımıza çıkmamaktadır.

Romanın son bölümünde yani otuz üçüncü bölümde ise Ali Rıza Bey, Hayriye Hanım ile arasında yaşanan tartışmalara ve bir nevi Hayriye Hanım'ın ona rest çekmesine dayanamayıp kızı Fikret'in yanına Adapazarı'na gider. Tiyatroda bu olay Necla ile Leyla arasında yaşanan kavga sonrası gerçekleştirilirken romanda Hayriye Hanım ile arasında yaşanan gerilimden sonra gerçeklemiştir. Yani yazar olayların sıralanışında değişikliğe gitmiştir.

Tiyatroda dördüncü perdenin ikinci tablosunun birinci sahnesine geldiğimizde Leyla'nın evinde toplanıldığı görülmektedir. Naili karakteri bu bölümde tekrardan karşımıza çıkar ve başından geçenleri anlatmaya başlar. Romanda Naili adında bir karakter olmadığı içinde bu bölüm romanın olay örgüsünde yer almamaktadır. Yazarın tiyatroya böyle bir sahne eklemesinin ardında Naili gibi eğlence düşkünü birisinin tiyatroya hareket katacağı ve temsil ettiği düşünce yapısıyla yeni dönem insanını yansıtacağı düşüncesi vardır.

Tiyatroda dördüncü perdenin ikinci tablosunun sahne üçünde ise Naili Bey ve Hayriye Hanım arasında geçen konuşma yer almaktadır. Burada olayların Hayriye Hanım'ın ağzından anlatıldığını görüyoruz. Onun yokluğunda neler yaşadıklarını Naili Bey'e anlatan Hayriye Hanım, Fikret'in yaşadığı hayatı, Necla'nın başına gelenleri açıklayarak yaşadıkları zor günleri açıklar. Romanda ikili arasında her ne kadar böyle bir konuşma geçmemiş olsa da bu konuşmalarla romandaki ayrıntılara yer verilerek uyarlamadaki eksik noktalar giderilmeye çalışılmıştır.

Dördüncü perdenin ikinci tablosunun sahne dördünde ise Şevket'in Leyla'nın evine geldiği görülmektedir. Hapse atıldıktan sonra iş bulamayan Şevket'e Tevfik Bey yani eniştesi bir iş bulmuştur. Bu sahnelerden yola çıkılarak denilebilir ki yazar romanda karakterlerin sonlarını nihai bir sonuca bağlamamışken tiyatronun olay örgüsünde çocukların yaşadıkları şeyleri bir sonuca bağlamaya çalışmıştır.

Dördüncü perdenin ikinci tablosunun son sahnesinde Şevket'in babasına veda ettiğine şahit oluyoruz. Romanın netice kısmına baktığımızda ise Ali Rıza Bey'in hastalığından çocuklaştığını görüyoruz.

Toparlayacak olursak iki türü olay örgüsü açısından karşılaştırdığımızda çok büyük farklılıklara gidilmediğini söyleyebiliriz. Yazarın olay örgüsünde yaptığı ufak değişikliklerin sahne azaltmak adına olduğu görülmektedir. Yazar, olay örgüsündeki eksiltmeleri yaparken, romanda önemli gördüğü olayları seçmiş ve bu olayları, vermek istediği mesaj doğrultusunda kısaltmıştır. Bu şekilde ana temayı koruyarak daha öz ve etkili bir anlatım sağlamayı amaçlamıştır.

Romanda her olayın arka planı ayrıntılı bir şekilde betimlenirken, tiyatrodaki yalnızca romanın ana çerçevesinin oluşturulmasına özen gösterilmiştir. Güntekin'in bazı noktalarda romanda yer almayan ancak tiyatrodaki bulunan olaylara yer verdiği görülmektedir. Bu nedenle, uyarılmanın bazı bölümlerinde sahne artışları gözlemlenmektedir. Ancak bu artışlar, tiyatrodaki oluşan boşlukları doldurmak ve romanda görülen eksiklikleri gidermek amacıyla yapılmıştır. Bu eklemelerle birlikte olaylar daha hareketli ve dramatik bir hale getirilmiştir. Tiyatroya eklenen yeni olaylar, seyircinin romandan çıkarılması istenen mesajı aynı şekilde tiyatrodaki almasını sağlamak amacıyla yapılmıştır. Uyarılmanın olay örgüsüne dâhil edilen bazı vakalar, romana göre daha abartılı bir şekilde ele alınmıştır. Bunun nedeni, kültürel çöküşün ve toplumsal değerlerin parçalanışının seyircinin gözünde daha açık ve etkili bir şekilde anlaşılmasını sağlamaktır.

3.1.2.2 Zaman ve Mekân Unsurundaki Değişmeler

Romandaki olaylar belirli bir zaman aralığında gerçekleşir. Bir vakanın oluşması için muhakkak bir zaman aralığına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu da zamanı roman türünün temel unsuru hâline getirir. Romandaki kurmaca olaylarla şekillenen zaman unsuru okur tarafından belirli bir süre içerisinde bir zemine oturtulur. Yani romandaki olay üzerinden belirli bir zaman geçtikten sonra anlaşılmalıdır. Şerif

Aktaş, romanda zaman kavramının aslında üç şekilde sınıflandırıldığını ifade eder. Bu noktada kendisi şöyle bir açıklamada bulunur:

“Birincisi kurmaca olayın meydana geldiği süre, ikincisi kurmaca bir varlık olan anlatıcının onu öğrenmesi ve anlatması için geçen müddet, üçüncüsü ise yazarın kaleme aldığı zaman dilimidir.”
(Aktaş, 2022: 59)

Şerif Aktaş aslında vaka ve anlatma zamanının birbirinden ayrıldığını ifade etmeye çalışmıştır. Yazarın kaleme aldığı zaman dilimi, vakanın ne kadar zamanda nakledildiğini ortaya koyar. Romandaki zamanın tiyatroya yansması ise uyarlanan vakaların kapsamına göre şekillenir. Yani, romandan tiyatroya aktarılan vakalara göre zaman unsuru bir daralma gösterir.

Roman türünün yapısı gereği geniş anlatım imkânlarına sahip olduğunu belirtmiştik. Romanın sahip olduğu bu geniş imkânlar zamansal açıdan da yazarına geniş olanaklar sağlamaktadır. Bu doğrultuda *Yaprak Dökümü* romanında da olayların geniş bir zaman dilimine yayıldığını söyleyebiliriz. Hatta Güntekin’in romanda yaptığı geriye dönüşlerle birlikte zaman daha da genişlemiştir. Uyarlama esere baktığımızda ise tiyatro türünün kısıtlayıcı imkânlarından dolayı daha dar bir zaman dilimiyle karşılaşmaktayız. Böylelikle yazar romandaki uzun bir zamanı kapsayan olayları tiyatroya uygun hâle getirmeye çalışır. Bunun sonucunda da tiyatro metninde zamansal bir daralma meydana gelir.

Romanda vakaların geçtiği zaman dilimine bakacak olursak kesin net bir tarih verilme de yazarın karakterler üzerinden yaptığı bazı ifadelerden yola çıkarak bir açıklamada bulunabiliriz. Romandaki vaka Osmanlı Devleti’nin son dönemi olarak adlandırabileceğimiz I. Dünya Harbi’nin sonrasında gerçekleşmektedir. Bu doğrultuda, romanda geçen zaman 1920’lerin sonlarından başlayıp Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte 1930’lu yıllara kadar uzandığı görülmektedir. Bunu da romanın başkahramanından biri olan Ali Rıza Bey’in gençliğinin anlatıldığı bölümden çıkarabiliriz.

“Ali Rıza Bey Babîâli yetiştirmelerinden bir mülkiye memuruydu. Otuz yaşına kadar Dahiliye kalemlerinden birinde çalışmıştı...” (Güntekin, Tarihsiz: 11)

“Ali Rıza Bey, yeniden bir memuriyet almak için Babîâli koridorlarında dolaşmaya başlamıştı... Serbest bir tavırla Dahiliye Nâzırı’nın yanından çıkmasına, koridorlarda yürekli yürekli gülüp söylemesine bakılırsa bu genç, herhalde çok ilerlemişti... Muzaffer iki büyük şirkete meclis-i idare azası ve “Altın Yaprak Anonim Şirketi”nin umumi müdürü idi.” (Güntekin, Tarihsiz: 15)

Bu açıklamalardan yola çıkarak, romanın geçtiği dönemi Ali Rıza Bey’in Babîâli²⁸’de eğitim alan bir memur oluşundan, dahiliye kaleminde çalışmasından ve bununla birlikte eski talebesinin Dahiliye Nazırı²⁹ ile olan bağlantısı, talebesinin meclis-i idare azası oluşundan anlayabiliriz. Aynı zamanda yazarın romandaki bu açıklamalarından geriye dönüşler yaptığını anlıyoruz. Böylece Ali Rıza Bey’in geçmişini bütün ayrıntılarıyla öğrenme fırsatı yakalamış oluruz. Yani yazar zaman genişletmesine gitmiş ve romanında geçmiş zamandan da yararlanmıştır.

Ancak tiyatro uyarlamasında türün bir getirisi olarak geçmiş zamanda yaşanan olaylar şimdiki zaman olarak anlatılmıştır. Örneğin romanda Ali Rıza Bey ve öğrencisi Muzaffer arasındaki ilişki geçmişe dönülerek anlatılırken tiyatro metninde ikili arasında gerçekleşen konuşma esnasında eskiye dair tanışıklıklarından söz edilir.

Yine biz Ali Rıza Bey’in geçmişi hakkındaki bilgileri her ayrıntısıyla tiyatro uyarlamasında göremeyiz. Sadece birkaç bilgi verilerek Ali Rıza Bey’in geçmişi hakkında bilgi edinebiliriz. Yani romana göre tiyatrodaki olaylar daha çok şimdiki zamanda gerçekleşmektedir.

²⁸ Osmanlı İmparatorluğu döneminde İstanbul’da başbakanlık, içişleri ve dışişleri bakanlıklarıyla Danıştay’ın bulunduğu, bugün bir bölümü İstanbul Valiliği olarak kullanılan yapı.

²⁹ Son dönem Osmanlı Hükümetlerinde içişlerinden sorumlu bakanlığa verilen isimdir.

Zamansal açıdan romanda Ali Rıza Bey'in çocuklarının küçüklüklerine dair hatıraları ile geçmişe dönüşler yapılmıştır. Yine Ali Rıza Bey'in Şevket'i tevkifhanedeki ziyareti sırasında oğlunun çocukluğuna dair anıları zihninde canlanır ve bunlar anlatılır. Yazarın yaptığı bu geri dönüşler aslında romandaki kronolojik sırayı bozmaktadır. Bu sebeple de yazar tiyatro metninde bu geriye dönüşlere çok nadir yer vermiştir. Örneklendirecek olursak Ali Rıza Bey'in kızı Fikret ile arasında geçen konuşmada geçmişe dönüş yapılarak oğlu Şevket ile tevkifhanede yaptığı ziyaretten söz edilmektedir. Aşağıda bu bahis üzerine tiyatro metninden bir diyalog örneği verilmiştir.

“FİKRET- Sonra baba, Şevket Ferhunde'nin ayrılmasına çok üzüldü mü?

ALİ RIZA- Ben de evvelâ ondan korktum Fikret, Ferhunde'nin, bizi bırakıp gittiğini hapishanede ben haber verdim, Şevket'e. Kocasına bir mektup bırakmıştı, gene böyle karanlık bir akşam vaktiydi, mektuba şöyle bir göz gezdirdi, bu işin ergeç böyle biteceğini biliyordum baba, fakat bu kadar çabuk kurtulacağımızı ummuyordum, dedi.” (Güntekin, 1971:92)

Zamansal açıdan farklılık olarak değinebileceğimiz bir nokta da romanda Ali Rıza Bey'in Altınyaprak Anonim Tütün Şirketinde beş yıllık bir çalışma geçmişi bulunurken tiyatro metninde bu süre altı yıl olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romandaki geniş zaman algısı tiyatroya uyarlandığında daraltılmış bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Örnek verecek olursak romanda Ali Rıza Bey'in Adapazarı'nda kızında kaldığı süre on beş günken tiyatrodaki bu süre bir günle sınırlıdır. Ancak bir noktada bu durumun tam tersiyle de karşılaşırız. Romanda Şevket'in tevkifhanede kaldığı süre bir buçuk sene olarak gösterilirken tiyatrodaki bu süre iki buçuk sene olarak verilmiştir. Romanda bu süre daha kısa bir dönemi kapsarken,

tiyatro uyarlamasında bu sürenin uzatılması, olayların daha dramatik bir şekilde sunulması amacıyla yapılmış olabilir.

Toparlayacak olursak Güntekin, romanda geçmiş zaman, şimdiki zaman, gelecek zaman arasında kolaylıkla geçiş sağlarken tiyatrodaki bu zaman değişimini seyirciye rahatlıkla yansıtamayacağının farkındadır. Bu nedenle Güntekin'in romanda geçen uzun zaman dilimini tiyatroya aktarırken başvurduğu yöntem, olayları farklı perdelere ayırarak zaman geçişlerini izleyiciye bu şekilde göstermektir.

Aynı zamanda Güntekin tiyatrodaki aradan geçen zamanla birlikte gelen değişimleri mekân tasvirleriyle de vermeye çalışmıştır. Yani, ailenin yaşanan olaylar sonucunda zamanla geçirdiği değişimi yazar mekân tasvirleriyle de vermek istemiştir. Bu zaman değişimini örneklendirmek için aşağıda tiyatro metnindeki iki ayrı mekân tasviri tablo hâlinde verilmiştir.

TABLO: 1

BİRİNCİ PERDE TABLO II	İKİNCİ PERDE TABLO II
“Ali Rıza Bey’in odası, sağda kapı, solda ve dipte panjurlar aralık, iki pencere, duvarlarda kütüphaneler, dolu kitap rafları, birkaç tablo, yazıhane, kanepe, koltuk, bunların hepsi ucuz ve eski eşya, fakat çok temiz ve tertipli...” (Güntekin, 1971:19)	“Ali Rıza Bey’in mutfak hâline gelmiş odası, kütüphane raflarında birçoğu boşalmış ciltlerin yerinde şişeler, konserve tenekeleri, paçavralar.. Bir köşeye çekilmiş yazıhanenin üstünde tabak, çanak yığınları (...)” (Güntekin, 1971: 47)

İki perdedeki mekânları karşılaştırdığımızda, birinci perdedeki mekânın evdeki düzeni yansıttığını, ancak ikinci perdede ailenin yaşadığı geçimsizlik ve maddi zorluklar sonucu kitapların yerini başka eşyaların aldığını görüyoruz. Odadaki düzensizlik, geçen zamanı ve ailenin karşılaştığı olumsuzlukları yansıtmaktadır. Bu değişen ortam, zamanın ailenin aleyhine işlediğini açıkça gösterir.

Yaprak Dökümü romanı sosyal ideolojisi olan bir romandır. Bu sebeple roman ve tiyatrodaki mekânsal çerçeve dardır. Geniş ve açık mekânlara nazaran iç ve dar mekânlar daha ön plandadır. Bir ailenin çöküşünü konu alan romanda ağırlıklı olarak iç mekân anlatımı göze çarpar. Ancak yine de ailede meydana gelen sarsıntılar nedeniyle bu iç mekânlar genişleme göstererek dış mekân olarak da karşımıza çıkabilmektedir.

Yaprak Dökümü romanında ve tiyatro uyarlamasında olaylar, ilk olarak Altın Yaprak Anonim Şirketi'nde başlar. Genel olarak değerlendirildiğinde, olayların geçtiği en önemli iç mekân Ali Rıza Bey'in İstanbul, Bağlarbaşı'ndaki evidir. Bu ev, olayın kurgusunun merkezini oluşturur ve toplumsal çözülmenin bir Türk ailesini nasıl etkilediğini gözler önüne serer.

Ali Rıza Bey'in evi ailenin ahlaki değerlerine sahip çıkmak ve bu değerleri korumak adına dış dünyaya kapalıdır. Ev adeta aileyi dışarıdaki sosyal zihniyetten sakınmak adına koruyuculuk görevi üstlenir. Ancak ailenin genç bireyleri yeni fikirlere açık olduğu için evin koruyuculuğundan çıkmak ister ve böylece aile arasında bir çatışma başlar. Bunun sonucunda da ev bireyler için yaşanmaz bir hâl alan mekâna dönüşür.

İki türde de bütün olay genel olarak ev içinde gerçekleşmektedir. Dışarıya çok nadir çıkılır. Mesela, Ali Rıza Bey evdeki çoğu anlaşmazlıktan sonra bu kargaşaya dayanamayıp evden uzaklaşmak ister. Evdeki bu kaçış tiyatro uyarlamasında da karşımıza çıkmaktadır.

Yine biz bu evin ilk zamanki koruyuculuğunu aynı şekilde tiyatro uyarlamasında da görüyoruz. Tiyatro metninde de düzenlenen davetler, partiler çoğunlukla evde yapılmaktadır. Bu konuda değişen her mekân tiyatroda ayrı ayrı sahnelerle ifade edilmeye çalışılmış, dekor değişiklikleri hakkında açıklamalara yer verilmiştir.

Romandaki evin bölümlerinden söz edecek olursak misafirleri karşılamak adına salon önemli bir ev içi mekân olarak karşımıza çıkar. Yine yukarı sofa, tavan arası aile fertlerinin çıkan hadiselerden uzaklaşmak adına kaçış mekânları olarak görülmektedir. Ancak romanda bu mekânların tasvirine çok az yer verilmiştir. Bu mekân tasvirini örneklendirmek adına aşağıya romandan bir kesit sunulmuştur:

“Ali Rıza Bey’in Bağlarbaşı’ndaki kendi gibi ihtiyar ve çürük evi eski mahrumiyetlerin acısını çıkarmak ister gibi çılgın bir neşe ve şenlik içinde kalkıp kalkıp oturuyordu.

... Aşağı sofa ile taşlık arasındaki camekân kaldırılmış, delik deşik duvarlar sarı yaldızlı bir kâğıt ile kaplanmıştı. Davet akşamları taşlıktaki su küpü, sofadaki yemek masası ve daha başka hırdavat eşya mutfığa taşınıyor, yukarıdan kilimler, iskemleler, süslü yastıklar indirilerek bir kabul salonu dekoru kuruluyordu.”
(Güntekin, Tarihsiz: 78)

Yine romanda Ali Rıza Bey’in Dolap Sokağı’nda aldığı ev şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Burası iki büyük odalı, karanlık, harap bir yerdi. Çocukların hep bir ağızdan “cehennem” ismini verdikleri eski evleri bunun yanında cennet bağının köşkleri gibi idi.” (Güntekin, Tarihsiz: 133)

Romandaki mekân tasvirleri bu örneklerle sınırlı kalmaktadır. Yazar romanda mekân betimlemesi üzerinde ayrıntılı bir şekilde durmamıştır. Ancak tiyatrodaki mekân ve buna bağlı olarak dekor unsurları son derece ehemmiyet arz ettiği için yazar her perdede mekân tasvirinde bulunmuştur. Örneklendirecek olursak romanda Ali Rıza Bey’in emeklilik günlerinin çoğunu kır kahvelerinde, mahalle kahvelerinde geçirdiği görülmektedir. Bu mekân baba ve oğul arasında geçen sohbet neticesiyle tiyatro metninin önemli bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar tiyatro metninde bu mahalle kahvesinin tasvirini şu şekilde yapmıştır.

“Bağlarbaşı’nda mütekaitler kahvesi. Sağda kapı, ikinci plânda iki masa, etrafında iki grup. Birindi tavla, ötekinde kâat... Oynayanlar ve seyredenler, fakir kıyafetli birtakım ihtiyar mütekaitler. Dipteki peykenin sağ ucunda kocaman bir bohçaya başını dayayarak uyuklayan bir ihtiyar... Solda ikinci plânda ocak... Birincide ocakla sağ duvarın meydana getirdiği köşede bir masa...” (Güntekin, 1971: 32)

Biz bu mekân sayesinde baba ve oğulun evdeki düğünden kaçıp birbirleriyle dertleşmelerine tanıklık ederiz. Ancak romanda bu mekân tasvirlerinin yer almadığını görüyoruz.

Romanda dış mekân olarak ise İstanbul’da başlayan olay örgüsü daha sonra gelişen olaylarla birlikte farklı şehirlere taşınmıştır. Evdeki ilk yaprak dökümü Ali Rıza Bey’in büyük kızı Fikret’in evlenmek için Adapazarı’na gelin olarak gitmesiyle başlar. Tiyatro metnine baktığımızda bu mekânın değişikliğe uğrayıp Düzce olarak değişmesi dikkat çeker. Yine romanda ve tiyatrodaki Necla’nın Abdülvehap ile evlenmesi sonucunda dış mekân genişlemeye devam eder ve olay İstanbul dışında Suriye’ye kadar genişler. Ancak tiyatronun aksine romanda Necla’nın Beyrut’a yerleştiğinin ayrıntısı yer almaktadır.

Genel olarak bakıldığında, romandaki dış mekânlar arasında Ali Rıza Bey’in gurbette kaza kaymakamlığında bulunduğu Suriye, işi gereği Trabzon gibi Anadolu’nun muhtelif vilayetleri bu mekânlara örnek olarak verilebilir. İstanbul’da Ali Rıza Bey’in ve ailesinin bulunduğu ve sadece adı geçen ilçelere örnek verecek olursak Üsküdar, Çamlıca, Haydarpaşa, Taksim, Pendik bu ilçelerden sayılabilir. Tiyatro metnine baktığımızda ise bu mekânlardan bazıları Ali Rıza Bey ve oğlu Şevket’in kahvehanedeki konuşmaları arasında zikredilir. Bunlar; Eminönü, Üsküdar çarşısı, Çamlıca tepesi, Haydarpaşa istasyonu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Farklılık olarak değinebileceğimiz bir diğer nokta romanda Ali Rıza Bey evden uzaklaşmak bahanesiyle Pendik’teki süt kardeşini ziyaret ederken tiyatrodaki süt

kardeşinin kaldığı yer Karamürsel’dir. Yazarın böyle bir değişikliğe gitmesinin sebebi, uyarlama metninde Ali Rıza Bey’in Düzce'deki kızına yaptığı ziyaretten sonra, iki yer arasındaki yakınlıktan dolayı Karamürsel’i tercih etmesi olabilir.

İki türü karşılaştırdığımızda dikkat çeken değişikliklerden biri de bazı olayların gerçekleştiği mekânların farklılık göstermesidir. Mesela, tiyatrodaki üçüncü perdenin birinci tablosunun üçüncü sahnesinde Leyla ile Abdülvehap arasında gerçekleşen tartışma evde verilecek bir davet sırasında yaşanır. Ancak romana bakıldığında bu tartışma bir davet esnasında yaşanmamış, ikilinin Çamlıca’daki bir gezisi esnasında yaşadıkları olay neticesinde gerçekleşmiştir. Bu değişikliğin nedeni, tiyatrodaki Çamlıca gezisini sahnelemenin zor olmasıdır.

Yine romanda Fikret evden ayrılacağı zaman Ali Rıza Bey ve Ayşe onu Haydarpaşa garına geçirmeye götürürken tiyatrodaki ekstra bir mekân oluşmaması için hiçbir Fikret’i geçirmeye götürmemektedir.

Romanın “Netice” kısmına gelindiğinde Ali Rıza Bey’in bir süre tek başına bir hastanede kaldığına dair bir açıklama yapılmıştır. Romanda bu mekândan ayrıntıya inilmeden sadece hastane olarak bahsedilirken tiyatro metninde tam mekân adı verilmiştir. Ali Rıza Bey tiyatro metninde Guraba Hastanesinde kalmaktadır. Yani yazar tiyatroya uyarlanan metinde romana nazaran mekân ismi konusunda daha açıklayıcı olmuştur.

Roman ve tiyatronun son bölümünde ana mekân Leyla’nın metres olarak gittiği avukatın Taksim’deki evi olarak belirlenmiştir. Romanda bu ev sade bir şekilde tasvir edilirken, tiyatrodaki ise daha şık ve gösterişli bir biçimde betimlenmiştir.

Sonuç olarak, roman ve tiyatrodaki aynı olayların geçtiği mekânlar farklılık gösterebilir. Bunun nedeni, romandaki geniş anlatım imkânı sayesinde olayları çeşitli mekânlarda tasvir edebilmemiz iken tiyatronun yapısı gereği yalnızca sahneye uygun mekânların tercih edilmesidir.

İki türde de olayların geçtiği ana mekân Ali Rıza Bey'in babasından miras kalan İstanbul'daki Bağlarbaşı'nda bulunan evidir. Olay örgüsü bu ev çevresinde gelişir ve şekillenir. Bu mekânın önemini biz tiyatro metninde de görüyoruz. Hatta yazar tiyatro metninde romana göre daha ayrıntılı betimlemelerde bulunmuştur. Genel olarak Güntekin, romandan tiyatroya evrilişte mekân azaltmasına gitmeye çalışsa da uyarlamada seçtiği mekânlar roman ile paralellik gösterir. Tiyatroda yapılan azaltmalarla birlikte dar bir alana sıkışan bu mekân unsuru seyirciye hitap edebilmesi için yapılan sahne dekorlarıyla birlikte romana göre daha belirgin hâle getirilmiştir.

3.1.2.3 Kişiler Bahsindeki Değişim ve Dönüşüm

Güntekin, karakterler açısından tiyatro uyarlamasında büyük bir farklılığa gitmemiştir. Her iki türde de ana karakterler aynı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Ancak, bazı isimlerde küçük değişiklikler yapılmış, bazı noktalarda yeni karakterler eklenmiş ve uyarlama gereği bazı karakterler azaltılmıştır. Bunun dışında, romandaki ana karakterler ve özellikleri tiyatro uyarlamasında da birebir şekilde yer almaktadır.

Öncelikle romanın ana karakteri olan Ali Rıza Bey, son derece çalışkan, boş zamanlarını kitap okuyarak geçiren, edebiyata ilgisi olan, çok iyi aile terbiyesi almış Osmanlı aydın tipini yansıtan bir aile babasıdır. Ali Rıza Bey'in en dikkat çeken yönü geleneğe olan bağlılığıdır. Ahlaki değerlere olan bağlılığı ile karşımıza çıkan Ali Rıza Bey, bu uğurda her şeyini ortaya koyabilecek bir mizaca sahiptir. Hatta bu değer yargılarına bağlılığından ödün vermemeye çalışan Ali Rıza Bey, ailesinin değişen toplumsal yapı ile dağılışı karşısında bile kayıtsız kalmıştır. Lâkin Ali Rıza Bey'in yaşanan olaylar karşısındaki kayıtsız tutumu onun babalık otoritesinin sarsılmasına yol açmıştır. Biz iki türde de karakterin bu değişimini açık bir şekilde görürüz. Ali Rıza Bey'in olaylar karşısındaki ilk kararlılığı daha sonra zayıflamış bu da otoritesinin zedelenmesine yol açmıştır. Bunun sebebi Ali Rıza Bey'in eyleme gelindiği zaman pasif bir karakter olarak karşımıza çıkmasıdır. Onun modernleşme sürecine bu kadar karşı olması tiyatro uyarlamasında da karşımıza çıkar.

İki tür arasındaki farklardan biri, romanda şirketin eski çalışanın sadece bir misafir olarak ifade edilmesidir. Ancak tiyatro metninde bu kişi Süreyya adıyla karşımıza çıkar. Aynı zamanda romanın girişinde bu şirketin eski çalışanı olan kişinin annesi ve kardeşleri hakkında da ifadeler yer verildiği görülmektedir. Ancak tiyatro metninde bu kişiler hakkında herhangi bir bilgi yer almamaktadır.

Bu noktada verebileceğimiz bir diğer örnek romanda Leyla'nın metres olarak birlikte olduğu kişi sadece avukat olarak ifade edilirken tiyatro metninde bu kişi Tevfik adında olup şimendifer müteahhidi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine bu kişi hakkında romanda sınırlı sayıda bilgiyle karşılaşırken tiyatro metninde bu karakter hakkında daha çok bilgiye sahip oluruz.

Romanın ana karakterlerinden biri olan Şevket, Ali Rıza Bey'in çocukları arasında en çok emek sarf ettiği oğludur. Hâl böyle olunca Şevket babasını model alır. Kendisi tıpkı babası gibi dürüst, bilgili, ahlaklı ve çalışma merakı olan bir gençtir. Ali Rıza Bey, Şevket'i kendi ahlaki değerlerine göre yetiştirdiği için ondan bir oğul olarak beklentisi de çoktur. Ancak Şevket bu değerlere sahip bir genç olsa da başına gelen bir olay onu uçuruma sürüklemiş ve babasını hayal kırıklığına uğratmasına sebebiyet vermiştir. Babayı hayal kırıklığına uğratan bu olay, Şevket'in çalıştığı bankada tanıştığı kız olan Ferhunde karakterini sevmesiyle başlar. Ferhunde'nin aileye dâhil olmasıyla birlikte evdeki bütün düzen iyice bozulur. Romanda biz Ferhunde karakterini sadece bazı özellikleriyle görürüz. Yani romanda bu karakter çok ön planda tutulmamaktadır. Romanda evli bir kadın olarak karşımıza çıkan bu kadın, eve getirdiği yeni atmosferle birlikte Leyla ve Necla için adeta bir kurtarıcı konumundadır. Ancak tiyatro uyarlamasında Ferhunde karakterinin eve getirdiği yeni atmosfer daha belirgin bir şekilde seyirciye sunulmuştur. Tiyatroda, karakterin olayları kontrol etme yeteneği, durum hâkimiyeti ve kararlılığı daha net bir biçimde gösterilmiştir.

Romanda ağırbaşlılığı ile ön plana çıkan bir diğer kişi Fikret'tir. Fikret romanda daha pasif bir karakter olarak karşımıza çıkarken uyarlamada sesini daha çok çıkaran, hakkını savunan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Mesela, romanda onun kardeşleri ile olan kavgaları sadece söz aralarında geçmektedir. Bunu romanda Fikret

hakkında verilen şu kısa cümleden anlayabiliriz. “*Evin üst katındaki bir odada kendi kendine yaşayan, yalnız ara sıra kavga etmek için dışarı çıkan Fikret...*” (Güntekin, 58). Ancak tiyatro uyarlamasına baktığımızda Fikret’in olaylara daha aktif bir şekilde dâhil olduğunu ve eyleme geçtiğini söyleyebiliriz. Mesela, düğün sonrası kız kardeşi Leyla ile arasında geçen tartışmada sessiz kalmak yerine yaşanan duruma müdahale etmiş, annesini savunmaya çalışmıştır.

Romanda Ali Rıza Bey’in toplamda altı çocuğu vardır. Ancak çocuklarından ikinci oğlu olan Necdet kuşpalazından vefat etmiştir. Tiyatroya gelindiğinde ise Ali Rıza Bey’in beş çocuğu olduğunu görüyoruz. Yani vefat eden oğlu hakkında bir bilgi yer almamaktadır. Bu durumda diyebiliriz ki yazar karakter azaltmasına gitmiştir. Güntekin, Necdet karakterinin romanda hiçbir katkısı olmaması sebebiyle tiyatro uyarlamasına dâhil etmeye gerek görmemiştir.

Her iki tür içinde ortak şahıs kadrosunu söyleyecek olursak Ali Rıza Bey, Hayriye Hanım, Fikret, Şevket, Leyla, Necla, Ayşe, Ferhunde, Abdülvehap Bey, Tahsin, Muzaffer Bey, Sermet Bey, Leman, Leman’ın annesi, memurlar, Ali Rıza Bey’in kahve arkadaşları ve eve gelen misafirler bu kadro içinde yer almaktadır. Bu karakterler arasında yazarımız çok ufak dokunuşlarda bulunmuştur. Mesela, romanda Fikret’in evlendiği adamın adı Tahsin iken tiyatro metninde bu isimde bir değişiklik olduğu görülmektedir. Tiyatro da bu karakter karşımıza Vehbi ismiyle çıkmaktadır. Ancak isimler değişmiş olsa da iki türde de karakterin davranış tarzları aynıdır. Yazarın bu isim değişikliğinin arkasında başka bir plan yatmaktadır. Aslında Güntekin, Tahsin adını tiyatronun olay örgüsüne sonradan dâhil ettiği Naili karakterinin oğlu için kullanmayı tasarruf etmiştir. Romanda bu bahiste ne Naili karakteri ne de Naili’nin oğlu Tahsin karakteri yer almaktadır. Yazar bu karakterin tiyatronun olay örgüsüne dâhil oluşu hakkındaki düşüncesini “*Bu Naili romanda yoktur; fakat piyese âdetâ kendiliğinden zorla girmiştir.*” şeklinde ifade etmiştir (Yavuz: 1976:129). Güntekin, *Romandan Piyese Çıkarmak* başlıklı yazısında bu olayın iskeletinin oluşumunda bazı karakterlerin yardımcı rolünden söz etmektedir. İşte bu karakterlerden biri de Naili’dir. Bu Naili ve oğlu aslında tiyatrodaki sahnelenen olan sosyete için düzenlenecek danslı davet sahnesinin oluşmasına yardımcı olacaktır. Bu

sebeple bu karakter senaryonun oluşumunda yazara yardım ettiği için olay örgüsüne dâhil olmuştur. Yazar onun senaryodaki önemini ve romanda da aslında bu gibi karakterlerin yer aldığını şu sözleriyle ifade etmiştir.

“Naili, tipini tasvir etmeye çalıştığım danslı sosyetenin gramofon kadar zarurî bir âleti idi...”

Romanda bir çok şeyler mutlaka vardır ki romancı da farkında değildir. Romanda meselâ iki insana yaptırdığınız bir otomobil gezintisinde şoförü geçmiş olabilirsiniz. Fakat bundan otomobilin şoförsüz yürüdüğü mânası çıkmaz. Otomobili sahnede yahut filmde gezdirmeye mecbur olsaydınız elbette bir şoför tedarik edecektiniz.”
(Yavuz: 1976:130)

Böylece anlıyoruz ki Naili karakteri tiyatro senaryosu için zaruri bir karakterdir. Yazar bu karakteri davet sahnesinin oluşumu için gerekli görmektedir. Bu karakterle birlikte pek çok sorun ortadan kalkmış olur. Yine yukarıda verilen açıklamadan yola çıkarak bu tarz bir karakter örneği verecek olursak tiyatrodaki Abbas karakterini söyleyebiliriz. Kahveci Abbas karakteri yine romanda karşımıza çıkmaz ancak tiyatro için yazarın gerekli gördüğü bir karakterdir.

Uyarlama metninde romana göre bazı karakterlerin olaylardaki görevleri değiştirilmiştir. Mesela, romanda Ali Rıza Bey’in iş yerinde yaşadığı sorunu oğluna anlatırken yanlarında eşi Hayriye Hanım varken tiyatro metninde konuşmaya Ali Rıza Bey’in büyük kızı Fikret de dâhil olur. Yani uyarlama metninde Hayriye Hanım’ın yerini büyük kızı Fikret almıştır.

Romana geldiğimizde ise buradaki bütün karakterleri sahneye aktarmak imkân dâhilinde olmadığı için bazı şahısların tiyatronun olay örgüsünde yer almadığı görülmektedir. Örneklendirecek olursak Leyla’ya görücü gelen kırk beş yaş civarındaki manifaturacı, maliye memuru ve komisyoncu Tahsin Bey ile Nizami adındaki genç doktor Leyla’nın talipleri arasında yer almaktadır. Yine postahane kâtipliği yapan genç bir çocuk Necla’ya talip olmuştur. Bununla birlikte romanda

Fikret'in Tahsin ile evlenmesine vesile olan kişi komşuları Neyyir Hanım yine romanın olay örgüsünde yer almaktadır. Bahsi geçen bütün bu kişiler tiyatro metnindeki şahıs kadrosunu arttıracığı için senaryoda yer almamaktadır. Aynı zamanda ihtiyar odacı, Ali Rıza Bey'in oğlu Şevket tevkifhaneye düştüğünde onu görebilmesine yardım eden eski tanıdığı romanda yer alan fon karakterlerdir. Biz bu karakterleri romanda çok aktif bir role sahip olmadıkları için tiyatro metninde göremeyiz.

Sonuç olarak Güntekin, romandaki bütün şahıs kadrosunu aynen tiyatro metninde ele alamayacağı için bazı elemelere gitmiştir. Ancak roman geniş bir şahıs kadrosuna sahip olmadığı içinde yazar, çok fazla karakter azaltmasına gerek duymamıştır. Yapılan elemeler daha çok romana fazla etkisi bulunmayan fon karakter konumundaki kişiler üzerinedir. Roman tiyatroya uyarlandığında, sahnede seyirciyle buluşacak şekilde bütün karakterleri sahneye taşımak her zaman mümkün olmayabilir. Bu farklılıklar haricinde genel olarak iki türde de karakter ve özellikleri benzer bir şekilde paralel ilerleyerek karşımıza çıkar.

3.1.2.4 Dil ve Üslup Düzlemindeki Değışim ve Dönüşüm

Öncelikle bir roman yazarının ilk yapacağı iş oluşturacağı romanın hangi anlatıcı ile kaleme alınacağını belirlemesidir. Çünkü romancı oluşturduğu kurguyu anlaşılır bir şekilde okura ulaştırmak ister. Anlatıcının roman üzerindeki önemine dikkat çeken Mehmet Tekin'e göre anlatıcı; "...gören, duyan, konuşan, tanıtan; kısacası, hikâyeye "anlatı" boyutu kazandıran bir elemandır." Yani bir roman yazarının ilk vazifesi Tekin'e göre de "anlatıcının tipini belirlemek" dir. (Tekin, 2016: 30) Bu anlatıcı profili tiyatro türünde daha farklı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu farklılık romanın anlatma esasına dayalı, tiyatronun ise göstermeye bağı bir tür oluşundan kaynaklanmaktadır.

Yaprak Dökümü romanına gelecek olursak Güntekin bu romanda yazarına sınırsız imkânlar tanıyan tanrısal bakış açısını bir diğeri adıyla hâkim bakış açısını kullanmayı tercih etmiştir. Romanın başlangıcında yazar anlatıcı, geriye dönüşler

yaparak özetleme tekniğini kullanır ve okuru karakterler hakkında bilgilendirir. Ancak uyarlama eserde bu tarz teknikler kullanılmamakla birlikte yazar uyarlamanın tamamında diyalog tekniğini kullanmıştır. Bu teknikle birlikte yazar bazı konuşmalarda araya girerek karakterlerin nasıl davranmaları gerektiğini de belirtmiştir.

Hâkim bakış açısı, yazarına romandaki kahramanları üzerinde bütün hâkimiyeti kazandırır. Bu sayede okur da karakterleri her yönüyle tanır, düşünce ve davranışları arkasındaki nedenleri anlar. Yazar, bu bakış açısıyla birlikte romanın başkişisi olan Ali Rıza Bey'in hayat karşısındaki duruşunu, düşüncelerini, iç sesini, ananelere olan bağlılığını okura kolaylıkla aktarabilmiştir. Biz bu vesileyle Ali Rıza Bey'in üslubunu da görmüş oluruz. Uyarlama esere gelindiğinde ise bu anlatıların yaşanılan olaylarla izleyiciye verilmeye çalışıldığı görülmektedir. Biz kurulan diyaloglar sayesinde Ali Rıza Bey'in karakteri, üslubu hakkında bilgi sahibi oluyoruz.

Genel olarak uyarlanan eserde diyalog tekniği kullanılmıştır. Tiyatro bir anlatma sanatı olmadığı için burada net bir anlatıcının varlığından söz etmek doğru olmaz. Anlatıcı, daha çok anlatmaya bağlı edebî türlerin bir unsuru olarak karşımıza çıktığı için yazarlar tiyatro uyarlamalarında daha çok diyaloglardan yararlanmaktadır.

Güntekin'in romanda tanrısal bakış açısıyla olayları anlatmayı tercih ettiği için romandaki diyaloglar fazla olmayıp uyarlama eserde bu anlatıları diyalog hâline getirdiği görülmektedir. Yani roman diyalog açısından çok zengin değildir. Uyarlama eserde ise bütün olay diyalog hâline getirilmiştir. Romandaki var olan diyaloglara gelince birebir tiyatro uyarlamasında tekrar edildiği görülmektedir. Yani Güntekin romandaki konuşmalara sadık kalmıştır.

Romanda karşılaştığımız dil son derece sade, akıcı ve anlaşılırdır. Yazar, uyarlanan eserde de tercih ettiği dil ve üslup özellikleriyle bu akıcılığı sağlamaya devam eder. Ancak romanda karşılaştığımız bazı olayların uyarlama eserde daha görünür ve rahat anlaşılabilmesi için Güntekin'in bazı olayları mübalağalı bir şekilde senaryolaştırdığı görülmektedir.

Romanın sunduğu durgunluk ve içsel monologlar, tiyatro sahnesinde etkili olamayabilir. Bu nedenle olayların abartılarak sunulması ve karakterlerin dinamik konuşma tarzları, tiyatronun enerjik ve görsel doğasına uyum sağlar. Bu sebeple de yazarımız tiyatrodaki olayları daha görünür, anlaşılır kılmaya çalışmıştır. İki türün de olay örgüsünde yer alan bir tartışmadaki dil ve üslubu anlamak için karşılaştırmalı bir şekilde inceleyelim.

TABLO: 2

ROMAN	TİYATRO
Yalnız bir gün aralarında hiç yoktan bir kavga çıktı. Leyla vapurda, çarşıda eski bildikleriyle karşılaştıkça görmemezliğe gelir, sonradan aleyhine bulunduklarını iştirse de aldırılmazdı. Fakat bir akşam nişanlısıyla Çamlıca yolunda gezerken bunlardan kadınlı erkekli sekiz on kişilik bir gruba tesadüf etti. Yer müsait olmadığı için kaçamadı. Çaresiz durup konuştu, hatta Abdülvehhap Bey'i de takdime mecbur kaldı. Nişanlı buna fena halde kızdı, Leyla'nın izzetinefsini kıracak şeyler söylemeye başladı. Genç kız oldukça sert bir lisanla cevap verdi ve o akşam dargın ayrıldılar. Abdülvehhap Bey bir hafta kadar eve uğramadı. (Güntekin, Tarihsiz: 128)	“LEYLÂ- ... Ay siz buraya da mı geldiniz, ne işiniz var burada hani bir daha bu eve ayak basmayacaktınız, yarım saat evvel dininize imanınıza yemin ediyordunuz. ABDÜLVAHAP- Leylâ Hanım rica ederim hakaret kâfi, bende insanım. LEYLÂ- Hadi maval okumayın bana ne insan olduğunuzu anladık. HAYRİYE- Çıldırınız mı Leylâ, onlar nasıl sözler öyle.. LEYLÂ- Bin kere söylerim anne sokma burnunu anlamadığın şeylere diye. NAİLİ- Dur beyim mesele ciddi, teyzeciğim telâşlanma, sen çekil bir tarafa keyfine bak, nene lâzım, gözüm nuru biraderciğim, sen azıcık beni dinle Leylâ'nın size aşık olduğuna kalıbımı basarım. ABDÜLVAHAP- Senin kalıbın para eder mi birader kovuldum ben diyorum.

	HAYRİYE- Aman çocuğum, estağfurullah haddine mi düşmüş, ben ona terbiyesini veririm. LEYLÂ, haykırarak.- Anne karışma diyorum. (Vehap’a.) Siz daha ne bekliyorsunuz, istemiyorum sizi, davul mu çaldırayım, istemiyorum, türkçe anlamaz mısınız, haydi ruuh.. giderken meşhur kürkünüzü unutmazsanız iyi edersiniz, çünkü kâfi derecede de başımıza kakıldı. ... HAYRİYE- Şimdi bayılacağım.” (Güntekin, 1971: 74-75)
--	---

Görüldüğü üzere karakterlerin olay karşısındaki tepkileri son derece abartılarak aktarılmış böylece bir kaos ortamı oluşturulmuştur. Abartılı tepkiler ve belirgin konuşma tarzları, dramatik yapıyı güçlendirir. Bu teknikler, çatışmaları ve gerilimleri daha görünür kılarak seyircinin dikkatini çeker.

Yine biz burada Naili karakterinin kendine has bir konuşma tarzına sahip olduğunu görüyoruz. Bu sayede romandaki durgunluk sahneye uygun hâle getirilmiştir. Aynı zamanda karakterlerin abartılı tepkileri, tiyatrodaki daha güçlü bir etki yaratır. Bu yaklaşım, karakterlerin içsel dünyalarını ve duygusal durumlarını daha belirgin hâle getirir, böylece seyircinin empati kurmasını kolaylaştırır.

Bu tartışmada Ferhunde karakterinin verdiği tepkiler son derece abartılı, tehditvari bir şekilde karşımıza çıkar. Romanda onun bu şekildeki çıkışlarıyla karşılaşmadığımız için nasıl bir üsluba sahip olduğunu da göremeyiz. Uyarlama eserden yola çıkarak söyleyebiliriz ki Ferhunde son derece sert bir lisan ile konuşan,

eylemlerini kendine has bir üslupla gerçekleştiren bir kişiliğe sahiptir. Aşağıdaki örnekle beraber kullandığı üslubu daha rahat anlayabiliriz.

TABLO: 3

TİYATRO
“ABDÜLVAHAP- Efendim, müsaade buyurun arzedeğim... LEYLÂ- Yenge, mesele bildiğiniz gibi değil. FERHUNDE, masaya bir yumruk atarak.- Eeey değilse değil, ne haliniz varsa görürsünüz, ama böyle bir gecede mesele çıkartmaya ne hakkınız var, misafirler belki köşebaşını dönüyorlar, ne olacak, yani sizin yüzünüzden elalem maskarası mı olacağız anlıyalım, istemiyorsanız ayrılırsınız, ama edep ve nezaket dairesinde, çok şükür çöl bedevileri değiliz...” (Güntekin, 1971:77)

Romanla tiyatro karşılaştırıldığında, tiyatrodaki diyalogların romana göre daha geliştirildiği ve bazı eklemelerin yapıldığı görülmektedir. Bu gelişimin daha iyi anlaşılabilmesi için aşağıdaki tabloda iki türden karşılıklı birkaç örnek verilmiştir.

TABLO: 4

ROMAN	TİYATRO
“-Bilirsiniz ki kimsenin fikrine karışmam, keyfinize ve menfaatinize uygun olan her şeyi yapmakta serbestsiniz. Ancak müsaade ederseniz size başka bir cihetten sitem edeceğim. Kendi köşesinde çalışan, belki de kendi halinden, hayatından memnun olan insanlarda olmayacak birtakım arzular ve isyanlar uyandırmak doğru mu? Vicdanınızdan eminim... Düşünürseniz bana hak vereceksiniz.” (Güntekin, Tarihsiz: 9)	“ALİ RIZA: -Bilirsiniz ki kimsenin fikrine karışmam çocuğum. Keyfinize, menfaatinize uygun her şeyi yapmakda serbestsiniz. Buradan hoşnut kalmadınız, başka yere gidersiniz ve orada daha iyi kazanırsınız.. Bu sizin hakkınız çocuğum... Ancak bana darılmayın, başka bir cihetten size küçük bir sitemde bulunacağım. Dışarıda daha iyi kazanıyorsunuz. Alâ... İnşallah günden güne daha iyi

	olursunuz.. Fakat kendi köşelerinde çalışan kendi hallerinden, hayatlarından hoşnut olan bir takım insanlarda hele bir çoğu çok genç, çok çocuk olan eski arkadaşlarınızda olmayacak bir takım arzular, isyanlar uyandırmak niçin? Zekânızdan eminim Süreyya Bey...Düşünürseniz belki bana hak vereceksiniz...” (Güntekin, 1971:7-8)
-Bu acı hakikatleri onlara söyleyen yalnız ben olaydım hakkınız olurdu beyefendi, dedi, ne çare ki yeni zaman insanları bu hakikatleri birbirlerinden değil, hayattan, gazetelerin “ şerait-i hayatiye”, “şerait-i iktisadiye” dediği şeylerden öğreniyorlar... Bilhassa Büyük Muharebe’den sonra bütün dünyada bir garip uyanıklık oldu. Şimdiki insanlar artık sizin zamanınızın insanları değil... Gözlerin açılması emelleri, hırsları artırdı. Kimse artık kendi halinden memnun olmuyor. Bu cereyan neticesinde eski ahlak kaidelerinin yıkılıp değişmemesine nasıl imkân görürsünüz?” (Güntekin, Tarihsiz: 9-10)	SÜREYYA: -Bu acı hakikatleri yalnız ben olsam kolay, Ali Rıza Beyefendi, söylesem olur biter.. Ne çare ki galiba harp sonrası adı verilmeye başlanan bu acaip ve karmakarışık yeni zaman insanları bu hakikatleri birbirinden değil, hayatın kendisinden, gazetelerin şeraiti hayatiye, şeraiti iktisadiye dedikleri şeylerden öğreniyorlar.. Büyük dünya harbinden sonra bütün dünyada bir garip uyanma oldu.. Buna buhran, çılgınlık diyenler de var.. 1925, insanı artık sizin ondokuzuncu asır sonunuzun insanı değil bu muhakkak.. Ampul yanacak, fakat gözler gene her şeyi gölge içinde görecektir.. Olur mu böyle şey beyefendi? Gözlerin açılması hırsları, iştahları azdırdı, kimse artık kendi halinden memnun değil, bütün dünya için bu böyledir. Eski ahlâk kaidelerinizin bu sel önünde

	yıkılmamasına nasıl imkân görüyorsunuz?..” (Güntekin, 1971:8)
--	---

Yazarın tiyatro metnindeki diyalogları uzatmasının amacı, konuşmayı daha etkili ve anlaşılır hâle getirmektir. Böylece seyircinin zihninde herhangi bir soru işareti bırakmamayı hedefler. Uzatılan diyaloglar, karakterlerin içsel dünyasını daha derinlemesine yansıtmak ve seyircinin karakterlerin motivasyonlarını anlamasını sağlamak amacı taşır. Bu, karakterlerin kişiliklerini ve ilişkilerini daha iyi anlamalarına yardımcı olabilir. Ancak, bu kadar uzun diyalogların sahnede canlandırılması oldukça zordur. Uzun diyalogların sahnede canlandırılması, oyuncuların hafızasını, zaman yönetimini ve oyunun ritmini zorlayabilir. Bu durum sahne akışını ve temponun korunmasını zorlaştırabilir. Bu da yönetmen ve oyuncular için ek zorluklar yaratır.

Romanın dokuzuncu bölümünde Ali Rıza Bey’in kahvehaneler hakkındaki görüşleri, düşünceleri uyarılama metninde Şevket ile yaptığı bir konuşma ile karşımıza çıkmaktadır. Aslında Ali Rıza Bey, romanda bu konudaki görüşlerini Şevket’e anlatmaz. Yazar, olayı geliştirerek Şevket karakterini olaya dâhil eder ve olayı ikili arasında diyaloglaştırır.

TABLO: 5

ROMAN	TİYATRO
“Meselâ bütün hayatında borç etmekten delicesine ürkmüş eski bir kalem müdürü vardı ki, aylık kağıdını bir türlü sarrafın	ALİ RIZA: - “...şu gözlüklü adam eski bir meclisi maarif azasıdır, borçdan korkmasıyla meşhurdur, şimdi

elinden kurtaramıyor, ödenmesine imkân olmayan bakkal, kasap borçları için hapse girmeye hazırlanıyordu. Alacaklı esnaf iki defa kapısı önünde bağırıp çağırmaya başladığı zaman ölecek gibi olmuştu.” (Güntekin, Tarihsiz: 49-50)	gırtlığına kadar borç içinde aylık kâğıtlarını yıllardan beri sarrafın elinden kurtaramaz, alacaklı esnaf ilk defa kapısını çaldığı vakit kendini öldürmeğe kalkmış, fakat şimdi hiç bir hakarete aldırıyor, adamcağız alacağını alamıyor hiç olmazsa bağırıp ferahlasın diye gülüyor.” (Güntekin, 1971: 39-40)
“... Bir üçüncüsü her akşam gelininden, damadından dayak yer, “bir daha bu eve dönersem bana lanet olsun” diye elinde bir bohça ile kahveye gelirdi. Fakat müşterilerin dağılmasına yakın uyku bastırınca, gecenin ayazı romatizmalı ayaklarını sızlatmaya başlayınca kararını değiştirir, yine bohçası kolunda, kös kös evinin yolunu tutardı.” (Güntekin, Tarihsiz: 50)	ALİ RIZA: “-Şimdi kahvenin تنها zamanı, evi uzakta olanlar gittiler, kalanlar gece tayfasıdır, yerleri çok rahatsız olanlar, hattâ bazıları hiç olmayanlar, şu peykede uyuklayan adama bak, ikide bir evinde döverler, fukarayı, çocukları gelini.. Bohçasını alır bir daha dönmek kararıyla buraya gelir, geç saatlere kadar kâh uyuklar, kâh gözleri kapıda bekler, fakat arayıp soran olmayacaktır, bu bir eski idadi müdürüdür Şevket... ŞEVKET: -Geceyi burada mı geçirecek?.. ALİ RIZA: -Kararı öyledir, fakat lâmbalar kararıp kahve süpürüldüğü, gecenin ayazı romatizmalı bacaklarını sızlatmaya başlayınca bohçasını gene kös kös evinin yolunu tutacaktır..” (Güntekin, 1971: 38-39)

Toparlayacak olursak biz romanda Ali Rıza Bey'in ruh hâlini yazar anlatıcı sayesinde yapılan iç çözümleme ile anlarız. Romanda diğer karakterlerin üslup özellikleri hakkında çok fazla bir çıkarım yapamayız. Ancak uyarlama eserde diyalog tekniğiyle birlikte karakterlerin eylemler karşısındaki tepkilerini, nasıl bir lisana sahip olduklarını kolaylıkla anlayabiliriz. Bunu da Güntekin'in, karakterleri konuşturması ve bu konuşmaları diyalog hâline getirmesindeki başarısına borçluyuz. İki türde de kullanılan dil ve üslup son derece samimi, açık ve sadedir.

Romanda, diyaloglar genellikle içsel düşünceler ve anlatıcı tarafından sağlanan bilgiyle desteklenir. Ancak tiyatrodan, diyaloglar karakterlerin etkileşimini ve olayların gelişimini doğrudan iletme için kullanılır. Tiyatro metninde diyalogların artırılması, karakterlerin ilişkilerini ve çatışmalarını daha açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

Farklılık olarak nitelendirebileceğimiz tek şey, romanda yazarın çok fazla diyalog tekniği kullanmaması iken, uyarlama eserde bu eksikliği gidermek için diyalog tekniğine ağırlık verilmesidir. Ancak, tiyatro metninde yazarın uzun konuşmaları tercih etmesi, oyunun sahnelenmesini zorlaştıran etmenlerdendir.

3.1.2.5 Biçimsel Açıdan Bir Çözümleme

Romandan tiyatroya uyarlama sürecinde biçimden bahsederken, metnin bölümlere ayrılması, şekli gibi konular kastedilmektedir. İki tür, yapıları gereği farklı özelliklere sahip olduğu için, uyarlama sürecinde bazı değişiklikler kaçınılmazdır. Bu değişiklikler, romanın anlatım tarzının tiyatronun görsel ve dinamik yapısına uyum sağlaması amacıyla yapılır. Romanlar genellikle uzun ve detaylı bölümler içerir, oysa tiyatro metinleri daha kısa ve yoğun bölümlerle sınırlıdır. Bu nedenle, uyarlama sürecinde romanın geniş kapsamlı yapısının tiyatronun dar yapısına uyacak şekilde yeniden düzenlenmesi gerekir. Bu düzenleme biçimsel açıdan farklılığa neden olmaktadır. Romanın bölümleri, bu bölümlerin sıralanışı uyarlama metninde daha farklı karşımıza çıkar. Bu durumda romanın bölümlerine göre uyarlanan eserin sahne sayılarında bazen azalma bazen de artışa sebep olabilir. Ya da olayların oluş sırasında değişimler gözlemlenebilir.

Yaprak Dökümü romanı toplamda otuz üç bölümden ve bir netice kısmından oluşmaktadır. Bu otuz üç bölüm Romen rakamlarıyla belirtilmiştir. Tiyatroya uyarlanmış hâline bakıldığında ise dört perdeden oluşup içerisinde pek çok tablonun ve sahnelerin yer aldığı görülmektedir.

TABLO: 6

TİYATRO
Birinci Perde (2 Tablo)
İkinci Perde (2 Tablo)
Üçüncü Perde (2 Tablo)
Dördüncü Perde (2 Tablo)

Uyarlanan eserin birinci perdenin birinci tablosunda sadece bir sahne yer almaktadır. Birinci perdenin ikinci tablosunda ise iki sahne yer alır. İkinci perdeye geçildiğinde birinci tablosunda yine bir sahne yer alırken ikinci tabloda dört sahne bulunmaktadır. Üçüncü perdenin ilk tablosunda dört sahne yer alırken ikinci tabloda sadece bir sahne ile karşılaşırız. Son olarak dördüncü perdenin birinci tablosunda üç sahne bulunurken ikinci tabloda beş sahne yer almaktadır.

Yapılan bütün bu bölümlendirmeler roman örnek alınarak yapılmıştır. Bu bölümlerdeki farklılığın sebebi romandaki bazı bölümlerin çıkartılması ya da uyarlama esere yeni sahnelerin eklenmesinden kaynaklanmaktadır. Bu yeni sahneler senaryoya ihtiyaç dâhilinde eklenen karakterler doğrultusunda oluşmaktadır. Örneğin Naili karakteri ve oğlu Tahsin romanda yer almayıp uyarlama eserde var olan karakterlerdir. Bu karakterler yeni sahnelerin oluşmasına vesile olmuştur.

Yine romanın olay örgüsünde yer almayıp tiyatro metninin senaryosuna dâhil olan olaylar iki tür arasındaki bölümlendirme farkının oluşmasına neden olmaktadır. Olay örgüsü ve senaryo şekil açısından karşılaştırıldığında iki türde de olayların kendi içinde sıralanışı farklılık göstermektedir. Bununla birlikte romanda yer alan bazı

olayların senaryolaştırıldığında eksiltmeye gidildiği de görülmektedir. Bütün bunlar kronolojik düzende de farklılığa yol açar ve dolayısıyla iki tür arasındaki biçimsel farklılıkları oluşturur.

Sonuç olarak yapıları gereği iki türün birbirinden farklı özelliklere sahip olmaları uyarlama sürecinde türlü değişikliklere neden olmaktadır. Roman senaryo hâline getirilirken yapılan eksiltmeler ya da gerek görüldüğü dâhilde eklenen olaylar ve karakterler biçimsel açısından da farklılıklara yol açmaktadır.



3.2 Kaynak Metni Tiyatroya Uyarlayan Tuncer Cücenoglu

Tuncer Cücenoglu, yaşadığı toplumun sorunlarına, onların varoluş mücadelelerine sırt çevirmeyip toplumun aksayan meselelerine eserlerinde yer veren 1970’li yılların oyun yazarları arasında adından söz ettirmiş usta oyun yazarlarımızdan biridir. 1944-2019 yılları arasında hayatını sürdürmüş olan Cücenoglu’nun eserlerindeki en dikkat çekici yön, toplumun güncel meselelerini mizahi yönüyle okuruna ve seyircisine sunmasıdır. Toplumsal sorunları, değerleri oyunlarında işlerken aynı zamanda seyirciyi düşündürmeye sevk etmiştir. Bununla birlikte toplumsal konuları son derece anlaşılır, akıcı bir üslupla işlemiştir. Böylelikle tiyatro oyunlarında vermeye çalıştığı mesajı doğrudan izleyiciye aktarabilmiştir.

Toplumsal gerçekçiliğin izlerini eserlerinde taşıyan yazarın pek çok oyunu devlet tiyatrosu ve özel tiyatrolarda sahnelenmiştir. Kendisi eserlerinde toplumun aksayan yönlerine ışık tuttuğu için seyircinin ilgisini canlı tutmak adına bu konuları mizahi yönleriyle işlemeye özen göstermiştir. Yazarın eserleri izleyicinin ders çıkarmasını sağlayacak niteliktedir. Bu sebeple de ele aldığı konular izleyicinin kolaylıkla kavrayabileceği şekilde gelişmektedir.

Tiyatro oyunlarındaki karakterlerle toplumsal alanda yaşanan değişimler karşısında bireyin yaşadığı varoluş mücadelesini işlemiştir. Onun eserlerinde maddî yetersizlik karşısında pes etmeden daima çalışmaya devam eden, azimli, yaşanan olumsuzluklara rağmen çabalamaktan vazgeçmeyen ve yaşam karşısında güçlü durmaya çalışan bireylerle karşılaşırız. Aynı zamanda yazar bu bireylerin karşılaştığı sorunlara çözüm bulmaya, onlara yeni seçenekler sunmaya özen göstermiştir. Oyunlarında ortaya koymaya çalıştığı vakalar aslında Türkiye gerçekliğini ortaya koymaktadır. Yazar, bireyleri derinden etkileyen, yaşamlarında radikal değişimlere sebep olan durumları ele alıp işlemiştir.

Oyun yazarlığında ustalaşan Cücenoglu’nun başarısı eserlerinin farklı ülkelerde sahnelenmesine yol açmış ve pek çok ödül almasını sağlamıştır. Cücenoglu

bu başarısını tiyatro çalışmalarındaki zengin içeriğine aynı zamanda bu çalışmaların yapısal açıdan güçlü oluşuna borçludur. Oyun yazarlığında başarısını kanıtlayan yazarımızın yaklaşık yirmi beş tane oyunu vardır. *Çıkamaz Sokak*, *Kadıncıklar*, *Kızılırmak*, *Çığ*, *Sabahattin Ali* onun en bilindik oyunları arasında yer alır. Yazarın bu yapıtları pek çok dile çevrilmiş ve farklı ülkelerde sahneye konulmuştur.³⁰ Kaleme aldığı oyunların çoğunu kendi yazsa da bazı çalışmalarında romandan tiyatroya uyarlama yaptığı bilinmektedir. *Biga – 1920* ve *Yeşil Gece* adlı oyunları bu eserlere örnek olarak gösterilmektedir. Bu iki eser ile Cücenoglu, Uluslararası Tiyatro Enstitüsü Ödülüne layık görülmüştür.

Oyun yazarlığındaki başarısı ve bu türde bilinen üretkenliğiyle adından söz ettiren Tuncer Cücenoglu toplumu derinden etkileyen, bireyin üzerinde derin iz bırakan meselelere yönelerek aslında geri kalmış zihniyete, yozlaşmaya karşı sessiz kalmayan tiyatro yazarlarımızdandır. Kendisi izleyiciyi de sıkmamak adına bu meseleleri mizah yoluyla sahneye taşımıştır. Cücenoglu, Türk Edebiyatının usta kalemlerinden olan Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* romanını tiyatroya uyarlamıştır. Çalışmamız doğrultusunda kaynak metni tiyatro türüne uyarlayan Tuncer Cücenoglu'nun bu uyarlama sürecinde Reşat Nuri Güntekin'in eserine ne derece bağlı kaldığı, hangi noktalarda değişikliğe gittiği üzerinde durulacaktır.

3.2.1 Roman ve Tiyatro Olarak Yeşil Gece

Türk edebiyatında roman, hikâye ve tiyatro alanında oldukça aktif olan Reşat Nuri Güntekin içten üslubu ve ele aldığı içeriklerin güncelliği sayesinde edebiyatımıza büyük katkılar sunan üretken bir yazarımızdır. Eserlerinde Türk milletinin gericiliğe karşı verdiği varlık mücadelesini ön plana çıkartarak Anadolu insanının değerlerine sahip çıkması okur tarafından da ilgiyle karşılanmıştır. Aynı zamanda bu çalışmalarını sahip olduğu güzel Türkçesiyle de birleştirince eserleri günümüzde güncelliğini korumaya devam etmiştir. Cumhuriyet kültürünün edebiyatımızdaki oluşumuna katkıda bulunan Güntekin, Mustafa Kemal Atatürk'ün “*Gericiliğe karşı Cumhuriyeti*

³⁰ https://tr.wikipedia.org/wiki/Tuncer_C%C3%BCceno%C4%9Flu Erişim Tarihi: 27.07.2023.

savunan bir roman yazar mısın?” şeklindeki ricası üzerine *Yeşil Gece* adlı romanı kaleme almıştır.³¹ Bu doğrultuda diyebiliriz ki *Yeşil Gece* romanının bir tezi vardır. Cumhuriyet ilan edilse de toplumsal açıdan yaşanan yozlaşma ve toplum üzerinde derin izler bırakan sosyokültürel yapının değişmesi oldukça zor bir meseledir. Romanda, Cumhuriyet rüzgârının etkili olabilmesi için milletçe birlik olunması ve aynı amaç doğrultusunda hareket edilmesinin ön plana çıkması gerektiği vurgulanırken, aslında zihniyet değişikliğinin bir zaruret olduğu ifade edilmiştir.

Romanın toplumsal temalarla ilgili verdiği mesajlar, sadece edebî açıdan değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel tartışmalarda da etkili olmuştur. Bu tür eserler, toplumun bilinçlenmesine ve sosyal değişimlere katkıda bulunabilir. Reşat Nuri Güntekin’in toplumsal konuları işlediği bu roman, verdiği mesaj nedeniyle birçok yazar tarafından beğenilmiştir. Romana duyulan bu ilgi, eserin popülerliğini de artırmıştır.

Yeşil Gece romanı 1928 yılında yani Cumhuriyet’in ilanından beş yıl sonra Atatürk’ün ricası üzerine Reşat Nuri Güntekin tarafından kaleme alınmıştır. Bu konu hakkında Üstün Akmen³² romanın “*gericiliğe karşı bir Mustafa Kemal ‘silahı’ olarak yazılmış*” olduğu şeklinde bir ifadede bulunmuştur (Cücenoglu, 2008: 93). Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle birlikte laik bir yaşam tarzına geçilmiş gibi görünse de zihniyet değişimi konusunda yeterli ilerleme kaydedilemediği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, romanda halkı aydınlatma amacı doğrultusunda gerici ve ilerici zihniyetler arasındaki mücadele açıkça sergilenmiştir. Romanda, gerici ve ilerici zihniyetler arasındaki çatışma, toplumun iki farklı düşünce yapısının temsilcileri aracılığıyla ele alınır.

Roman, toplumsal açıdan yaşanan aksaklıklar ve zihniyet geriliğine işaret ederek, cehaletten kurtulmanın ve bireyin kendisini geliştirmesinin önemini vurgular.

³¹ Tuncer Cücenoglu, *Yeşil Gece*, Mitos/Boyut Y., s. 5.

³² Türk tiyatro eleştirmeni, yazarı.

Bu bağlamda, eğitim ve öğretimin toplumsal ilerleme için ne kadar gerekli olduğunu ortaya koyar.

Aynı zamanda romanda, Türk toplumunun, özellikle Anadolu insanının, gelişen fikirlerden ve yeniliklerden bilinçli bir şekilde geri bırakılmasına da değinilmektedir. Romanda karşılaştığımız ümmetçi zihniyete sahip kişiler, dini öne sürerek gerici fikirlerini halkın zaafına yöneltmekte ve onları manipüle etmek için kullanmaktadır. Bu tutucu kesim sarıklılar, medreselilerden oluşmaktadır. Yazar, bu kesimin karşısına da laikliği savunan aydın kesimi koymuştur. Böylece romanda gericiliğe ve çıkarıcılığa karşı bir mücadele başlamış olur. Bu mücadeleyi Şahin Efendi adında bir öğretmen vermektedir.

Şahin Öğretmen, fikirleri ve hareketleri doğrultusunda atandığı kasabadaki cahil halk tarafından sürekli yanlış anlaşılmasına rağmen, pes etmeden amacına ulaşmak için mücadele etmeye devam etmiştir. Romanda gördüğümüz bu mücadele Cumhuriyet Dönemi'nde de verilmektedir. Örneğin romanda geleneğe bağlı medrese eğitimi ile çağdaş, yeni dönem eğitimi arasında yaşanan mücadele gerçek hayatta o dönemin problemlerinin bir yansımasıdır. Romanda gördüğümüz bu ikili yapı aynı şekilde Cumhuriyet Devrinin problemleri arasında yer almaktadır.

Topluma yol göstericiliği sayesinde roman pek çok edebiyatçının takdirini kazanmış ve Cumhuriyet Dönemi'nin en mühim eserleri arasında yer almıştır. Türk edebiyatının büyük ustalarından biri olan Nazım Hikmet, *Yeşil Gece* romanı için “*Türk romanın en önemli yapıtı*” şeklinde bir değerlendirmede bulunmuştur (Cücenoglu, 2008: 5). Gericici zihniyete karşı Cumhuriyet'in ilkelerini koruyan roman, Tuncer Cücenoglu'nun kalemiyle tiyatroya uyarlanınca pek çok edebiyat eleştirmeni tarafından övgüler almıştır. Örneğin Üstün Akmen, Cücenoglu'nun oyunun biçimsel özelliklerini titizlikle işlediğini ve Türkçeyi kullanmadaki başarısını vurgulamış, ayrıca yazarın uyarlamadaki beceri ve ustalığı hakkında da değerlendirmelerde bulunmuştur. Yine Nihat Ateş, eserin kara güldürü şeklinde karşımıza çıkmasını “*yaratıcılık örneği*” olarak nitelendirmiştir. Nihat Ateş, aynı zamanda çalışmanın “*haklıdan ve ilerililikten yana tavrını sürdürüyor*” oluşunu ve oyunun “*hem*

tiyatronun, hem sanatçı tavrının nasıl olması gerektiğini çok iyi gösteriyor” oluşunu vurgulayarak Cücenoglu’ nu takdir etmiştir. (Cücenoglu, 2008: 101).

Toplumu bilinçlendirmeyi amaçlayan bu roman Ergin Orbey³³ tavsiyesiyle Tuncer Cücenoglu tarafından aynı adla 1974 yılında tiyatroya uyarlanarak yeni bir boyut kazanmıştır. . Eser, Tuncer Cücenoglu haricinde başka yazarlar tarafından da tiyatroya uyarlanmaya çalışılmıştır. Ancak bitmiş hâlini Tuncer Cücenoglu hayata geçirebilmiştir. Yine de çalışmasını sahneye koymak o günün Türkiye’inde Cücenoglu için de kolay olmamıştır. Yani eser romandan tiyatroya uyarlandıktan sonra sahnelenmeye hazır olsa da hemen seyirciyle buluşamamıştır. Bunun sebebi dönemsel koşullarla bağlantılıdır. Cücenoglu, bu süreç hakkında şu şekilde bir açıklamada bulunmuştur:

“Oyun, 1978 yılında Devlet Tiyatroları repertuarına alındı. 1979 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu’na sahnelenmek üzereyken yönetim değişikliği nedeniyle bu uygulama hayata geçirilemedi. Gene bundan on yıl kadar önce Trabzon Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenmek üzerine genel afişlerde duyuruldu, ancak dönemin koşulları gereği bu girişim de sonuçlanamadı. Oyunu günün koşulları içinde yeniden ele alarak müzikli bir oyuna dönüştürdüm (15 Haziran 2003).” (Cücenoglu, 2008: 5)

Görüldüğü gibi oyunun verdiği mesaj doğrultusunda sahnelenmesinde sakınca görülmemiştir. Bu nedenle Tuncer Cücenoglu laikliğin savunucusu olarak dönemin şartlarını göz önünde bulundurarak eserini yeniden düzenlemiş ve müzikal bir oyun hâline getirmiştir. Bu doğrultuda oyun Ankara DT Küçük Tiyatro’da 2004 yılında sahneye konulmuştur.³⁴ Yazarın uyarlama çalışmasını müzikal hâline getirmesi, eserin karanlık ve sıkıcı yönlerini geri plana atarak daha eğlenceli ve ilgi çekici bir hâle gelmesini sağlamıştır.

³³ Tiyatro yönetmeni, oyuncu, senarist.

³⁴ Tuncer Cücenoglu, *Yeşil Gece*, Mitos/Boyut Y., s. 5.

Romandan tiyatroya yapılan uyarlama esnasında oluşan farklılıklar *Yeşil Gece* adlı çalışmada da meydana gelmiştir. Romandan tiyatroya evrilişte uyarlama yapan kişi pek çok noktada zorlanır. Romandaki uzun anlatım tiyatroya uygun hâle getirildiğinde meydana gelen değişim bazı risklere yol açabilmektedir. Yaşanan değişiklikler oyunun seyirci üzerinde yarattığı tesiri azaltabilir, romanda verilen mesajın tam anlaşılmasına neden olabilir. Bu bağlamda Tuncer Cücenoglu'nun olay örgüsünde yaptığı yerinde sıkılaştırmalar ve konuşma diyaloglarındaki akıcılık, karakterlerin daha iyi anlaşılmasını sağlamak adına atılan önemli adımlardır.

Aynı zamanda karakterlere hitaben besteletilen şarkılar, riskleri ortadan kaldırmak amacıyla eklenmiştir. Bunun yanı sıra, yazarın kullandığı güzel Türkçe, eserin sahnelenmesini kolaylaştırmıştır. Bu sayede, tiyatro metnindeki canlılık sahnede de seyirciye ulaşabilecek ve olayların inandırıcılığı ile verilen mesajın dengeli bir şekilde izleyiciye iletilmesi sağlanacaktır.

Kısacası, Cücenoglu olay örgüsünün sıralanışında, olayların gelişiminde, diyalogların ilerleyişinde, karakterler ve mekân açısından bazı değişikliğe gitmiş olsa da bu değişiklikler romanın ana çizgisinden kopmasına yol açmamıştır. Yazar romandaki gereksiz tekrarlardan kurtulmuş, karakter tahlillerini çıkartmıştır. Yazarın yaptığı bu değişiklikler romanın tezini geri plana atmamış aksine bu tezin daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır. Yani yapılan değişiklikler ve akabinde oluşan farklılıklar romanın yapısını bozmamaktadır.

3.2.2 Yeşil Gece Romanının Tiyatroya Uyarlama Analizi

3.2.2.1 Olay Örgüsü Düzlemindeki Benzerlik ve Farklılıklar

Yeşil Gece romanında ve uyarlama metninde olay iptidai müdürü Basri Bey'in odasında idadi müdürü ile yaptıkları konuşmayla başlamaktadır. Görüşme esnasında Şahin Bey'in konuşmayı bölmesi iki türün de aynı şekilde başlamasını sağlamıştır. Bu odada yaşanan olaylar genel olarak iki türde de aynı olsa da Cücenoglu'nun romandaki bazı ayrıntılı diyalogları tiyatro metninden çıkardığı görülmektedir. Örneğin Şahin Efendi'nin müdür ile arasına geçen konuşmadan sonra kapıda duran muallimle Sarıova'da yapmayı amaçladığı değişimi anlatması tiyatro metninin girişinde yer almayan olaylar arasındadır.

Bununla birlikte Cücenoglu'nun romanda yer almayan bazı noktaları da tiyatro metnine eklediği görülmektedir. Mesela, Şahin Efendi'nin İstanbul'u neden istemediğini açıklaması tiyatro metninde daha ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. İstanbul'un pahalılığına değinilmesi, ulaşımının zor olması gibi sebepler romanın olay örgüsünde verilmemiştir. Yani Cücenoglu'nun burada seyirciye göstermek istediği, büyük bir şehirde yaşamının taşraya göre daha zorlayıcı yönlerinin olduğudur. Aslında yazar, romandaki bazı noktaları gerekçelendirmeyi amaçlamıştır. Böylece oyunun toplumsal konulara değinişi daha belirgin hâle getirilmiştir.

Romanın ikinci bölümünde geriye dönüş yapılarak Şahin Efendi'nin geçmişine ışık tutulmuştur. İstanbul'dan ayrılacağı için sabahın erken saatlerinde kalkan Şahin Efendi İstanbul'daki anılarını yad etmek adına sokaklarda dolaşmaya başlar. Böylece yazar, Şahin Efendi'nin Anadolu'dan sarıklı olarak gelip İstanbul'da geçirdiği günlerden sonra, İstanbul'dan ayrılırken kazandığı yeni kişiliği ve yaşadığı değişimi gözler önüne serer.

Bununla birlikte Güntekin, İstanbul'da geçirdiği fikir değişiminin daha iyi anlaşılması için burada yaşadığı pek çok olayı anlatmaya çalışmıştır. Şahin Efendi'nin İstanbul'daki eğitimi esnasında yaşadığı pek çok olayın ayrıntılarıyla anlatıldığını görüyoruz. Genç softalık günleri, fikirlerinin şekillenışı, değişimini, zamanla medreselerden soğuyuşunu kısacası, hayatı sorgulayışı ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Aynı zamanda Müderrisler, ulemalar hakkındaki fikirlerinin, Abdülhamit yönetimindeki bozuklukların, Otuz Bir Mart isyanının değinildiği bu olaylardaki düşüncelerini görüyoruz. Bu anlatımlar üçüncü bölümde de devam etmektedir. Üçüncü bölümde Şahin Efendi'nin Somuncuoğlu Medresesi'ndeki öğrencilik günleri, oradan ayrılıp darülmuallimine kaydolduğu, mektepteki yılları anlatılmaktadır.

Bütün bu yaşanan olaylar tiyatronun olay örgüsünde yer almamaktadır. Cücenoglu, tiyatro türünün yapısı gereği bu denli ayrıntılı anlatımlara yer veremeyeceği için II. ve III. bölümdeki olayları uyarlama metninin olay örgüsünden çıkarmıştır. Bu eksiltmeden sonra, Şahin Efendi'nin Sarıova'ya gidişiyle birlikte, romandaki olaylarla yeniden birleştirildiği görülmektedir.

Romanın dördüncü bölümünde Sarıova için yapılan dış mekân tasviri, uyarlama metninde aktörlerden biri tarafından seyirciye aktarılmıştır. Romandaki Sarıova tasviri bittikten sonra Şahin Efendi bir tesadüf üzerine belediye reisi Hacı Selim Paşa ile karşılaşır. Selim Paşa da başmuallimi daha iyi tanımak adına belediyeye verilen ziyafete davet eder. Bu yaşanan karşılaşma sonrası Şahin Efendi halkı tanımak adına davete gider. Bu dördüncü bölümde Sarıova beldesinin ileri gelenleri Şahin Efendi'yi tanırken Şahin Efendi'de karşıındaki kişileri değerlendirir. Uyarlama metninin olay örgüsünde bu bölüm yer alsa da olay örgüsünün sıralanışında birtakım değişiklikler meydana gelmiştir.

Tiyatro metninde Şahin Efendi tayinini Sarıova'ya istemesinin ardından romandaki Sarıova'ya dair mekân tasviri ile karşılaştığımızı söylemiştik. Bu tasvirden sonra Şahin Efendi romandaki gibi bir handa kalmaya değil doğrudan meslek arkadaşı ve aynı zamanda oda arkadaşı olan Rasim karakteriyle tanışmaya gider. Yani romanda Rasim karakteri ile olan tanışma belediyeye verilen ziyafetten sonra

gerçekleşmektedir. Ancak uyarlama metninde olay örgüsünün sıralanışında değişikliğe gidilerek bu vaka öne çekilmiş böylece Şahin Efendi, Rasim ve Necip karakteriyle bu ziyafetten önce tanışmış olur. Bu tanışmayla Şahin Efendi'nin mektep için düşündüğü ilk yenilik gün yüzüne çıkmaktadır. Cücenoglu'nun bu değişiklikteki maksadı seyircinin Şahin Efendi'nin Sarıova'da yapacağı ilk yeniliği daha erken görmesini sağlamaktır. Böylece Şahin Efendi'nin maksadı seyirci tarafından daha önce anlaşılacak ve romandaki monotonluk kırılacaktır.

Romana göre uyarlamada daha önce yaşanan bu olaylar kendi içinde de bazı farklılıklar göstermektedir. Romanda Şahin Efendi Rasim ile mektepte tanışmışlardır. Ancak uyarlama metnine Şahin Efendi Sarıova'ya gittiği ilk gün Emirdede İlkokulu'nda kalacağı oda arkadaşı Rasim olduğundan tanışmaları bir odada gerçekleşmiştir. İki tanışma da farklı olunca hâliyle yaşanan olaylarda da farklılık ortaya çıkmıştır. Mesela, uyarlamada iki meslektaş tanıştıktan sonra Necip ile birlikte tavra oynamaya giderler. Romanda ise böyle bir vaka ile karşılaşmayız. Romanda Şahin Efendi ile Rasim karakterinin zaman içerisinde yaşadıkları olaylar çerçevesiyle birbirini yakından tanımaya başladığını görüyoruz. Romanda yaşanan bu vakaların hepsi uyarlamaya aktarılamayacağı için Cücenoglu olay örgüsüne eklediği yeni olayları romandaki olaylarla birleştirmiş ve tek sahnede toplamıştır. Yazar uyarlama metnine böyle bir vaka ekleyerek olayları daha kolay bir şekilde birbirine bağlamayı amaçlamıştır.

Bununla birlikte romanda Şahin Efendi ile Necip karakterinin tanışması uyarlamada daha farklı şekilde gerçekleşmektedir. Romanda Şahin Efendi ile Necip'in yolları Şahin Efendi'nin mektebin oldukça eski oluşundan şikâyetçi olup yenilemek için adım atmasıyla kesişmektedir. Ancak uyarlama da Rasim aracılığı ile tanışırlar. Böyle olunca da hem olaylar farklı şekilde gelişim gösterir hem de olayların oluş sırasında farklılık meydana gelir.

Tiyatro uyarlamasına dâhil olan olaylardan biri de Şahin Efendi ile Necip arasında gerçekleşmiştir. Şahin Efendi'nin yeni bir ilkokul yaptırma fikrini Necip'e anlattığı görür. Necip ise bu fikrin sonuçlarının kötü olacağını Şahin Efendi'ye

anlatabilmek için daha önce öğretmenlerin yaptığı pek çok girişimin sonuçsuz kaldığını örneklerle anlatmaya başlar. Uyarlamada karşımıza çıkan bu nokta romanın olay örgüsünde yer almamaktadır. Cücennoğlu'nun uyarlamasının olay örgüsüne böyle bir vaka eklemesinin sebebi halkın yenilik karşısında nasıl bir zihniyete sahip olduğunu ortaya koymak istemesi olabilir. Aynı zamana romanda yeni bir ilkokul yaptırma fikri daha ilerleyen vakitte karşımıza çıkarken uyarlamada bu fikir daha öne çekilmiştir. Bu durum da olay örgüsünün sıralanışında farklılığın oluşmasına neden olmuştur.

Olay örgüsünde karşımıza çıkan bir diğer farklılık Şahin Efendi'nin medrese eğitimi görmesiyle ilgilidir. Romanda bu bilgi Şahin Efendi'nin katıldığı davette öğrenilirken uyarlama da Necip ile tanışmaları esnasında Necip tarafından söz arasında açıklanmaktadır. Yani olayların sıralanışında yine bir farklılıkla karşılaşmaktadır. Uyarlamadaki bu sahnede biz Şahin Efendi'nin din ve eğitim ile ilgili görüşlerini de öğreniriz. Romana göre uyarlamada, Şahin Efendi'nin bu noktadaki görüşleri farklı örneklerle açıklanmıştır. Bu farklılığın nedeni, Cücennoğlu'nun romandaki olayları kendi birikimiyle harmanlayarak yeniden yorumlamış olmasıdır.

Romanın dördüncü bölümünde verilen ziyafetle ilgili uyarlamada karşılaştığımız bir diğer farklılık Şahin Efendi'nin salona gelmeden önce davetliler arasında geçen konuşmalardır. Uyarlamada Şahin Efendi davete katılmadan Sarıova halkının önde gelen isimleri Hafız Eyüp, Zühtü Efendi, Belediye Başkanı, Ubeyt, Aziz, Cabir gibi kişiler arasında bir sohbet başlar. Romanda verilen davette de karakterler arasında bir sohbet yaşanmış olsa da sohbetin içeriğinde bir farklılaşma görüyoruz. Aynı zamanda uyarlamada bu sohbet esnasında Şahin Efendi'nin arkasından da konuşulmaktadır. Romanın olay örgüsünde ise böyle bir durumla karşılaşmayız. Romanda verilen ziyafet direkt Şahin Efendi'nin salona girmesiyle başlamaktadır. Böyle olunca da romanda Şahin Efendi'nin arkasından kimse konuşamaz. Yazarın olay örgüsünde böyle bir farklılığa gitmesinin nedeni, uyarlamada bu bölüme bir giriş yapma ihtiyacı hissetmesidir. Ziyafetteki olaylar, doğrudan Şahin Efendi'nin davete katılmasıyla başlamaz; başmuallim gelmeden önce bir giriş sahnesi eklenir. Bu giriş, seyircinin olaylara daha iyi hazırlanmasını ve konuyu anlamasını sağlar.

Yine romanda idadi müdürü ile Şahin Efendi'nin arasında birtakım konuşmalar geçmektedir. Şahin Efendi davetlileri tanımak adına çevresindeki kişileri idadi müdürüne sormasıyla olay gelişmeye başlar. Ancak uyarlamada idadi müdürü direkt Şahin Efendi'yi takdim ederek masadakileri tanıtmaya başlar. Böylece yazar olay örgüsünde kısaltmaya gider. Aynı zamanda Cücenoglu, romandaki diyalogları çoğaltmak adına uyarlamada bu ziyafetteki karakterlerle Şahin Efendi arasında pek çok yeni konuşma oluşturur. Bu karakterler arasında geçen diyaloglar seyircinin Şahin Efendi'yi tanınması için yerinde yapılan eklemelerdir.

Uyarlamada verilen bu ziyafetteki önemli değişikliklerden bir diğeri ise kalabalığa yapılan konuşmalarda Şahin Efendi'nin de söz almak istemesidir. Romanın olay örgüsünde Şahin Efendi topluluk içinde konuşmaya çalışmaz. Cücenoglu'nun uyarlamanın olay örgüsüne böyle bir ekleme yapmasındaki amacı, Şahin Efendi'nin yeni ilkokul yapımı hakkındaki görüşlerini seyirciye doğrudan iletilmesini sağlamaktır.

Bu sayede de yazar yeni bir sahne oluşumunu engellemiş olup, romandaki uzun anlatımları kısaltarak tiyatroya uygun hâle getirmiş olacaktır. Olaylar arasında yaptığı birleşmeyle birlikte romanın ilerleyen bölümlerinde karşımıza çıkacak olan bina yapımındaki proje meselesi daha önce karşımıza çıkar. Böyle olunca da iki türde olayların oluş sırasında da farklılıklar meydana gelir.

Romanın beşinci bölümünde Şahin Efendi'nin Sarıova'ya gelişiyile birlikte yaşanan değişimlerden, Rasim ile olan arkadaşlıklarından, birbirlerini zaman içerisinde tanımaya başladıklarından söz edilir. Bu bölüm uyarlama metninde böyle uzun anlatımlarla yer almamaktadır. Yazarımız tiyatro metninde olayları kısaltarak eklediği için romanın bu bölümündeki olaylar uyarlamaya söz arasında kısaca dâhil olmuş ya da olay örgüsüne hiç eklenmemiştir. Mesela, Şahin Efendi'nin anadil derslerini "Türkçe" olarak yazmasından kaynaklı mektepten atılmasına ramak kalmasıyla gelişen olay, uyarlamada aktör vesilesiyle seyirciye öz bir şekilde duyurulmaktadır.

Romanın altıncı bölümünde Şahin Efendi'nin öğrenciler için yeni bir bina yapımı adına verdiği mücadeleyi görüyoruz. Aynı zamanda bu bina yapımıyla ortaya çıkan plan meselesi için Necip karakteriyle yaptığı konuşmalar, hazırlanan planın kabul edilmeyip sorun çıkarılması her ayrıntısıyla anlatılmıştır. Cücenoglu romandaki bu ayrıntılı açıklamaları tiyatro metnine ekleyemeyeceği için bütün bu olayları tek bir sahnede toplamaya çalışmıştır. Böylelikle romandaki olaylar öz bir şekilde uyarlamaya aktarılmıştır.

Uyarlamada yazar diyalogları arttırmak için olay örgüsüne yeni konuşmalar eklemiştir. Mesela, okul projesi hakkında Şahin Efendi, Necip, Rasim arasında geçen konuşma uyarlamada daha geliştirilmiş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Aşağıda bu konuşmanın bir örneği verilmiştir.

Tablo: 7

TİYATRO
ŞAHİN: - Ya her şeye karşın onaylamazlarsa ne olacak?
NECİP: - Okul yapıldıktan sonra mı?
ŞAHİN: - Hayır! Projeyi yeni şekliyle onaylamazlarsa?
NECİP: - Kafamı kızdırmasınlar! Zaten bu okul ha yıkıldı, ha yıkılacak!
Bir gece kazma kürekle gelir, yerle bir ederim burayı! Sonra da, “Arkadaşları uyandırmak için kapıya vurdum, yıkıldı,” derim. Benimle uğraşmasınlar. Onlar kadar ben de bilirim hileyi hurdayı. (Cücenoglu, 2008: 40)

Uyarlamada geçen bu konuşma romanın olay örgüsünde yer almamaktadır. Yazar diyalogları arttırmak için uyarlamanın olay örgüsüne yeni konuşmalar eklemiştir. Uyarlamadaki bu sahneden sonra yazar yeni bir birleştirmeye gitmektedir. Romanın ilerleyen bölümlerinde karşımıza çıkan Kelami Baba Türbesi'ndeki yangın, uyarlamada daha öne çekilerek Şahin Efendi'nin hastaneye kaldırılmasından sonra gerçekleştirilmiştir.

Romanın yedinci ve sekizinci bölümünde hâlâ yeni okulun yapımı esnasında karşılaşılan problemler dile getirilmektedir. Bu problemlerden en büyüğü okulun yapılacağı arazide bulunan köhne bir medresenin varlığıdır. Okulun yapılabilmesi için öncelikle bu medresenin yıkılması gerekmektedir. Romandaki bu olay uyarlama metninde yer alsa da olayların oluş sırasında farklılık meydana gelmiştir. Romanda bu olay proje meselesinden sonra gerçekleşirken uyarlama metninde Şahin Efendi'yi işinden etmek için düzenlenen tuzaktan sonra gerçekleşmektedir.

Bununla birlikte medresenin yıkılması esnasında yaşanan olaylar romana göre farklılık göstermektedir. Yazar romandaki olayların yerlerini değiştirerek, bazı olayları eksilterek, yeni karakterler ekleyerek de değişikliğe gitmiştir. Mesela, romandaki medrese yıkımında öncelikle Müfit Bey ve Cabir Bey medresedeki softalara konuşmalar yaparak onları fikirlerinden vazgeçirmeye çalışırlar. Daha sonra kendi aralarında çözüm yolları ararlar. Cücenoglu, romandaki her ayrıntıyı veremeyeceğinden dolayı bu vakaları uyarlamanın olay örgüsüne dâhil etmemiştir. Yine softaların halkı kandırıp korkutmak için kendi aralarında yaptıkları plan uyarlama metninde yer almamaktadır.

Bununla birlikte romanda Necip'in medreseyi yıkmak için softaların tam öğle ezanının okunduğu saatte medresenin çürük duvarına kepçeyle vurdurmasıyla medresenin yıkıldığı görülür. Bu yıkım esnasında da kendini yaralanmış olarak göstererek binaya kimsenin alınmamasını sağlamıştır. Necip'in camide olan softalara yaptığı bu oyun uyarlamanın olay örgüsünde yer almamaktadır.

Uyarlamada ise olay, aktör yönlendirmesiyle başlamaktadır. Daha sonra olay Hafız Eyüp'ün softaları yönlendirmesiyle devam etmektedir. Hafız Eyüp medresenin yıkılmasını önlemek için gördüğü bir rüya ile softaları kandırmaya çalışmaktadır. Aslında burada Hafız Eyüp'ün gördüğü rüya romandaki yangının çıktığı bölümden hareketle uyarlamanın bu sahnesine aktarılmıştır. Yani yazar olayları birbirine entegre etmeye çalışmıştır. Aynı zamanda Hafız Eyüp ile medreseliler arasında yaşanan

konuşmalar romanın olay örgüsünde yer almamaktadır. Yazar diyalog eksikliğini fark ederek uyarlamaya romandaki olaylar doğrultusunda yeni konuşmalar eklemiştir.

Yine bu sahnede karşımıza çıkan Aziz ve Ubeyt karakterleri romandaki medrese yıkımı bölümünde yer almamaktadır. Ubeyt karakterinin medreselileri süngü zoruyla binadan çıkartmaya çalışması, bütün mesuliyeti üstüne alması uyarlamanın olay örgüsüne eklenen yeni bir vakadır. Romanda böyle bir durumla karşılaşmayız. Yazar, olay örgüsüne bu tür bir ekleme yaparak olayları daha dramatik hâle getirmeyi amaçlamıştır. Böylece seyircinin dikkatini çekebilecek, ilgiyi canlı tutacaktır. Aynı zamanda bu bölüm uyarlamanın son sahnesi olduğundan, yazar oyunu bitirmek için aktörler yardımıyla bir toparlama yapmıştır. Bu toparlamayı, romanın son bölümünde yer alan İzmir'in işgali olayıyla birleştirerek gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Romanın dokuzuncu bölümünde ise Hafız Eyüp'ün Şahin Efendi'den kurtulmak için yaptığı planlar ile karşılaşırız. Hafız Eyüp, Şahin Efendi'yi Sarıova'dan göndermek için torpil yoluyla mevkisini yükseltmeyi, evlendirmeyi, toprak sahibi olmasını sağlamaya çalışmıştır. Uyarlama metninde bu vakaya yer verilse de olayın oluş sırası yine romana göre bir farklılık göstermektedir. Romandaki bu olay medresenin yıkımından sonra gerçekleşirken uyarlamada Kelâmi Baba Türbesi'nin yanması üzerine Necip'in hapse atılmasından sonra gerçekleşmektedir. Necip'i kurtarmak için avukat arayıp bulan Şahin Efendi, yolda Hafız Eyüp'le karşılaşır ve aralarında zoraki bir konuşma başlar. Yazarın olay örgüsünde yaptığı bu değişiklikler, olayların azaltılmasından ve romanın olay örgüsünü yeniden kurgulamasından kaynaklanmaktadır.

Romanın onuncu bölümüne gelindiğinde Müderris Zühtü Efendi'nin "*Sarığa hürmet vecibesî*" adını taşıyan makalesinden yola çıkarak Şahin Efendi okulda yenilik peşinde koşmaya devam eder. Burada Şahin Efendi'nin çocukları sarık kullanmaktan kurtarmak için türlü yollara başvurduğu görülmektedir. Romanın bu bölümü tiyatro metni için ayrıntıya kaçacağından uyarlamanın olay örgüsüne dâhil edilmemiştir.

Romanın on ikinci bölümünde Şahin Efendi'nin bir hafız cemiyetine davet edilmesi ile pek çok olay gelişmiştir. Remzi adındaki bir gencin erken yaşta ölümü Şahin Efendi'yi derinden etkilemiştir. Romanda Remzi'nin ölümüyle birlikte onun boşalan yerini küçük kardeşi Bedri'nin doldurması beklenir. Bedri'nin okuldan alınmaya çalışılması Şahin Efendi'yi harekete geçirir ve babasını ikna etmek adına pek çok girişimde bulunur. Ancak Şahin Efendi'nin bu girişimi onu çok zor duruma sokar. Uzun zamandır başmuallimin bir açığını yakalamaya çalışan Eyüp Hoca, bu fırsatı değerlendirerek onun hakkında asılsız haberler yaydırmıştır. Farklı mektepteki hocalar başmuallime karşı iftiralarda bulunmaya başlamış, hile ve çeşitli kurnazlıklarla kötülerle yapılmıştır. Halk da bu karalamalardan dolayı çocuklarını Emir Dede mektebinden almaya başlamıştır.

Romanın on ikinci bölümünden on beşinci bölümüne kadar devam eden küçük Bedri'nin okuldan alınmasıyla gelişen hiçbir olay, tiyatro metninin olay örgüsüne dâhil edilmemiştir. Yazar romandaki her olayı tiyatroya uyarlayamayacağı için bu bölümü ele almamıştır. Romanda bu olayla ilgili verilen pek çok fikir uyarlamaya dâhil edilmemiş gibi görünse de Cücenoglu uyarlamaya eklediği yeni diyaloglar ve karakterlerin olaylara verdiği yoğun tepkilerle, uyarlamada oluşabilecek boşlukları kapamıştır.

Romanın on yedinci bölümünde, mektebe Şahin Efendi'yi görmek için sürekli olarak bir kadın gelmeye başlar. Bu durum, başmuallime karşı kurulan diğer tuzaklardan biridir. Cücenoglu, yine uyarlamanın olay örgüsüne bu bölümü eklememiştir. Yazarın bu vakayı olay örgüsüne eklememesinin sebeplerinden biri mekândan tasarruf etmek istemesidir. Kısacası, tiyatro türünün yapısından kaynaklı sınırlı mekân oluşumu yazarın olay örgüsünde yaptığı eksiltmelerin sebeplerinden biri olarak karşımıza çıkar.

Romanda başmuallimi zor durumda bırakmak amacıyla gece vakti mektebe tanınmayan bir kadının gelmesi ve sonrasında gelişen pek çok olay ise uyarlamada farklı bir şekilde ele alınmıştır. Bu süreçte, olayların gelişiminde de belirgin bir farklılık gözlemlenmektedir. Romanda bu olay, yangın vakasından önce

gerçekleşmektedir. Uyarlama metninde ise olay, Şahin Efendi'nin Necip için avukat bulmaya çalıştığı sırada yolda Hafız Eyüp'le yaptığı konuşmadan sonra gerçekleşmektedir. Yani, yangın olayından sonra gerçekleşmektedir.

Romanda gece vakti mektebe gelen kızı kimin gönderdiği belirsizdir. Ancak uyarlama metninde bu tuzağın Hafız Eyüp tarafından planlandığı açıkça gösterilmiştir. Bu şekilde Cücenoglu olayı yeniden yorumlayarak yeni bir boyut kazandırmıştır.

Cücenoglu'nun uyarlamaya dâhil ettiği olaylar arasında kasabada çıkan yangın, tiyatronun önemli olayları arasında yer almaktadır. İki türdeki olayları karşılaştırdığımızda yazarın bazı yenilikler eklediğini söyleyebiliriz.

Romanda bu Kelâmi Baba Türbesi'nin yanma olayı esnasında Şahin Efendi önemli bir kulak ameliyatı geçirdiği için hastanede kalmaktadır. Cücenoglu bu vakayı uyarlamaya aktaramayacağı için uyarlama metnine mektebin camına taş atılmasıyla birlikte bir yaralanma vakası eklemiştir. Bu yaralanma vakasıyla hastaneye götürülen Şahin Efendi bu sebeple yangına şahit olmamıştır. Ancak romanda hastanede olayı öğrenen başmuallimin olay yerine gittiği görülmektedir.

Yine uyarlamada türbenin yakılmasının bir kundak vakası olduğu ve suçu işleyenin Şahin Efendi ve arkadaşı Rasim'in olduğu ileri sürülmektedir. En sonunda suçlu Necip olarak gösterilir ve halk galeyana gelir. Romanın vakaları arasında böyle bir suçlamayla karşılaşmayız. Romanda kundakçı, Mehmet Nihat adında bir hesap muallimi olarak karşımıza çıkar. Reşat Nuri Güntekin, romana yeni bir karakter dâhil ettiği için, Cücenoglu tiyatro metnindeki karakter sayısını azaltmış ve Mehmet Nihat'ın suçunu Necip'e yüklemiştir. Bu da olayların Necip üzerinde kurgulanmasını sağlamıştır. Böylece yazar karakter azaltmasına gitse de seyircinin tanıdığı ve sevdiği bir karakteri daha aktif hâle getirerek izleyicide bir tesir uyandırmayı amaçlamıştır.

Cücenoglu, uyarlamanın olay örgüsüne Mehmet Nihat karakterini dâhil etmeyerek de pek çok ayrıntıdan kurtulmuş olur. Mesela, romanda bu karakteri tanıyamız için Güntekin pek çok açıklama da bulunmuştur. Devamında maarif

müdürünün kâtip ile olay hakkındaki konuşmaları, mektepte çıkan tartışma gibi pek çok ayrıntı uyarlamaya dâhil edilmemiştir.

Romanın önemli olayları arasında yer alan bu yangın meselesinde Şahin Efendi aktif bir şekilde karımıza çıkmaktadır. Yapılan haksız suçlamaya sessiz kalamayan başmuallim Mehmet Nihat'ı hapisanede ziyarete gider ve olayın aslını öğrenmeye çalışır. Nihat Efendi'nin suçsuzluğuna inanan Şahin Efendi arkadaşlarıyla durum değerlendirmesi yapıp onu kurtarmak için bir avukat bulmaya çalışır. Ancak bütün çabalara rağmen Nihat Efendi mahkeme tarafından suçlu bulunur.

Bu vakalar uyarlamanın olay örgüsüne daha farklı bir şekilde yansımıştır. Cücenoglu'nun kalemiyle yeniden şekillenen vakada mekân azaltmasına gidilmiş ve hapisaneye yapılan ziyaret, Şahin Efendi'nin Deli Necip'in evine gidip orada durumu değerlendirmesi, mahkemenin gerçekleşmesi gibi olaylar tiyatro metnine dâhil edilmemiştir. Uyarlamada direkt Necip karakteri hapse atılır ve Şahin Efendi onun için avukat arayışına başlar. Avukat bulma bahsinde karşılaştığımız vakalar romanla benzer olarak ilerlemektedir. Bununla birlikte romanda Hasan Talat adındaki avukatla Şahin Efendi arasında fazla diyalog yoktur. Cücenoglu bu eksikliği fark ederek uyarlamada ikili arasındaki konuşmayı çeşitlendirerek olayı geliştirmiştir.

Uyarlama metninde Şahin Efendi, Necip karakterini suçlamalardan kurtulduktan sonra okulda kaldığı odaya götürür. Odada konuşmaları esnasında Ubeyt Bey gelir ve Necip karakterine çizdiği projenin kabul olduğu haberini verir. Yazarın uyarlamaya eklediği bu yeni olay, romanın olay örgüsünde bulunmamaktadır. Bu tür değişiklikler, olayları daha anlaşılır kılmak ve olaylar arasındaki bağlantıyı güçlendirmek amacıyla yapılmıştır.

Yine yazarın uyarlamaya eklediği diğer yenilik Necip'in karısının ve çocuklarının olduğu bölümle ilgilidir. Necip'in Rasim ve Şahin Efendi'yi evde yemek yemeye davet etmesi, Ubeyt karakterinin Necip'in evine uğrayıp eşi ile görüşmesi gibi olaylar romanın olay örgüsünde yer almamaktadır.

İki olay örgüsünü karşılaştırdığımızda, romanda kadının öneminin vurgulandığı ve kadın karakterlerin ön plana çıkarıldığı, hatta kadınlardan yardım alınması gibi unsurların piyeste yer almadığını görebiliriz.

Örneğin romanda oğlunu kaybeden bir annenin yaşanan olumsuzluk karşısında sesini duyurmaya çalıştığını görüyoruz. Yine bu kadının Şahin Efendi'ye teşekkür ettiği sırada, ikilinin problemi çözmek için plan yapması ve planı başarıyla hayata geçiren kadının başarısı, kadının hayatımızda daha aktif bir rol oynaması gerektiğini gözler önüne serer.

Güntekin romanda bu noktanın altını çizerken Cücenoglu yeniden oluşturduğu kurguda bu vakaya yer vermemiştir. Yazarın olay örgüsünde yaptığı bu eksiltme türün kısıtlayıcı imkânlarından kaynaklıdır. Cücenoglu, bu vakayı uyarlamaya dâhil etseydi hem yeni karakterlere ihtiyaç artacak hem de yeni bir mekâna ihtiyaç duyulacaktı. Böylelikle yazarımız karakter ve mekândan tasarruf etmek adına olay örgüsünde azaltmaya gitmiştir.

Roman ile tiyatro metninin sonları ise birbirinden farklı bitirilmiştir. Romanda bütün olayların çözülmesiyle birlikte aradan beş yıl geçer. Bu beş yılın sonunda İzmir'in işgal edilmesiyle birlikte halk büyük bir üzüntü ile evlerini terk etmeye başlamıştır. Şahin Efendi'de kalabalığın arasına katılıp Sarıova'yı terk ederken pek çok şeyi zihninde düşünmeye başlar. Arkadaşı Rasim'in Sarıova'yı terk etmeyip düşmanın karşısında durması ve bir çocuğun ninesini düşünüp tekrardan Sarıova'ya dönmesi Şahin Efendi'ye gerçekleri gösterir ve mücadelesinin daha yeni başladığının farkına varmasını sağlar. Böylece tekrardan Sarıova'ya döner.

Romanda bu olaylarla birlikte Rumların yaptığı ayaklanma, sokaklarda çıkan kavgalar gibi pek çok kargaşa meydana gelmiştir. Millî mücadele sürecinde gizliden yaptığı yardımlarla halka yardım eden Şahin Efendi en sonunda Yunanlılar tarafından fark edilmiş ve Yunan adalarına sürgüne gönderilmiştir. Şahin Efendi ancak işgalin bittiği zaman Sarıova topraklarına ayak basabilir. Ancak kendisi büyük bir umutla gittiği Sarıova'da hiç beklemediği bir sonla karşılaşır. Maarif müdürlüğüne giden

Şahin Efendi, Sarıova'nın sarıklılarından olan Eyüp Hoca'yı orada görünce büyük bir korkuya kapılır. Eyüp Hoca, onun işgal sırasında sarık sarıp Yunanlılara hizmet ettiğini maarif müdürüne hatırlatınca Şahin Efendi oradan adeta kovulur. Zamanında Yunanlılardan korkup kaçmaya çalışan ve onlarla birlik olanlar bugün rahat bir şekilde Sarıova'da gezmektedirler. Bu olay karşısında oldukça üzülen Şahin Efendi'nin Sarıova'dan ayrılırken asıl gerçeği kavramasıyla da roman sona erer.

Şahin Efendi'nin ulaştığı gerçek, her ne kadar zor bir durumla karşı karşıya olsak da umudu yitirmeden mücadele etmeye devam etmenin önemidir. Çünkü bir yerlerde hâlâ gerici zihniyet etkisini sürdürüyor olabilir. Aynı zamanda bu sonla birlikte inkılap denilen şeyin bir günde gerçekleşmeyeceği gözler önüne konur. Bu yüzden de Şahin öğretmen gibi kişiler ülkeyi kalkındırmak, çağdaşlaştırmak için asla pes etmemeli, ilme, âlimlere, eğitime ve öğretime bağlılığını sürdürmelidir. Yani romanın sonu okuru bütün olumsuzluklara rağmen aydın bir gelecek için pes etmeden mücadele etmeyi öğretecek şekilde bitmiştir.

Uyarlamada işgal günleriyle ilgili vakalar olay örgüsünde yer almadığı için yazar, aktörler aracılığıyla sadece Rasim'in ve Necip'in akıbeti hakkında kısa açıklamalarda bulunmuştur. Onun haricinde yukarıda bahsi geçen hiçbir olayın uyarlama metnine dâhil edilmediğini söyleyebiliriz. Çünkü bu vakaları sahneye uyarlamak oldukça meşakkatli bir iştir. Yazar, bu anlatılanları sahneye uyarlamak için ek sahneler eklemeli ve olaya yeni karakterler dâhil etmelidir. Ancak, tiyatro türü yapısı gereği hem anlatım hem de sahnede canlandırılma açısından böyle bir gösterim için zorluklar barındırır.

Uyarlamanın bitişine bakacak olursak aktörler aracılığıyla verilen işgal günleri hakkındaki açıklamalardan sonra adeta oyunun başlangıcına dönmüştür. Aynı başlangıçta olduğu gibi Millî Eğitim Bakanlığında çalışan iki müdür görev sırasında işleriyle alakasız bir mevzu üzerinde tartışırlar. Görüşmeleri üzerine aynı Şahin öğretmene benzeyen biri konuşmalarını böler ve karakterin öne çıkmasıyla bütün oyuncular sahneye çıkıp şarkı söylemeye başlar. Uyarlamanın başlangıcı ile bitiş arasındaki tek fark artık Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle yaşanan yeniliklerdir.

Kısacası, iki türde de sonlar farklı olsa da Cücenoglu oluşturduğu kurgu sayesinde bu farkı kapayabilmiştir. Olay örgüsüne dâhil ettiği vakaları kendi yorumlamasıyla yeniden şekillendirerek uyarlamaya yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu yeni boyut aslında yazarın olay örgüsünde yaptığı değişikliklere rağmen romanın aslına bağlı kalmasıyla oluşmaktadır. Yazar, tiyatro uyarlamasında, romanın özünü kaybetmeden ana temaları ve önemli olayları vurgulamak için özetleme ve sadeleştirme tekniklerini kullanmıştır. Bu sayede Cücenoglu, romanda verilen mesajı uyarlamada korumayı başarmıştır.

Aynı zamanda Cücenoglu vakaların oluş sırasında da önemli değişiklikler yapmış, vakayı adeta yeniden düzenlemiştir. Aslında romandaki pek çok olayı uyarlamaya dâhil etmeyen yazar bu denli değişikliğe rağmen romanın ana eksenine bağlı kalmayı başarabilmiştir. Yazar, romanda yer alan yeni bir mektep yapımı ve Kelâmi Baba Türbesi'ndeki yangını iki ana olay olarak belirleyip uyarlamaya aktarmıştır. Bu olaylardaki anlatımlara romandaki diğer olaylarda verilen temel mesajı ekleyerek de anlatımda çeşitliliğe gitmiş, kendi yorumlarıyla da olayları zenginleştirmiştir. Böylelikle romanda verilen ana fikir uyarlamada da başarıyla verilmiştir. Cücenoglu uyarlamada yakaladığı başarısını romanı iyi analiz edip tekrardan yorumlayabilmesine borçludur.

3.2.2.2 Zaman ve Mekân Unsurundaki Değişim

Romanda karşılaştığımız zaman kavramı, olayın oluşumunu ve gelişimini anlamak ve yorumlamak açısından oldukça önemlidir. Yazarın romanda yarattığı dünya, bu kavram sayesinde anlam kazanır. Zaman, olayların sıralanışı ve karakterlerin gelişimi üzerinde belirleyici bir rol oynar. Yazarlar, olayları kronolojik sırayla anlatabileceği gibi zaman dilimlerini kesintili olarak veya iç içe geğmiş anlatılar şeklinde de sunabilirler. Bu yapı, okurun olayları nasıl algıladığını ve anlamlandırdığını etkiler.

Her romancı gibi Güntekin de romanını bu çerçevede oluşturarak kronolojik bir silsile ile ilerlemesini sağlamıştır. Bununla birlikte romanda geçmiş zamana olduğu kadar gelecek zamana da atıflarda bulunulmuştur.

Tuncer Cücenoglu tarafından tiyatroya aktarılan eser türün yapısı gereği bu kronolojik silsileyle devam edememiştir. Tiyatro türü sahnelenmek için kaleme alındığından burada geçen zaman olayın sahnede canlandırıldığı süre ile sınırlıdır. Bu sebeple de romandaki kronolojik yapı ister istemez uyarlamada bozulmuştur. Ancak Cücenoglu iki eser arasında kopukluk olmaması adına romandaki zamana bağlı kalmaya çalışmış ve diyaloglarla geçen zamanı az da olsa belirtmiştir.

Romanda, olayların geçtiği dönem Meşrutiyet İnkılâbı'nın yaşandığı 1908 yıllarından Cumhuriyet'in kabulüyle başlayan çağdaşlaşma sürecine kadar olan dönemi kapsamaktadır. Bu zamanı romanın içinde geçen zaman ifadelerinden anlamaktayız. Romanda geçen “*birkaç sene sonra meşrutiyet inkılabı, meşrutiyetin ikinci senesi*” gibi ifadeler bize yol göstermektedir. Dönemin başlarında sadece dini eğitim veren medreseler, yaşanan olaylar sonucunda etkisini yitirerek kapanmış ve Cumhuriyet'le birlikte yerlerine modern okullar açılmıştır. Romanda tam da bu zamanın olayları anlatılmaktadır.

Uyarlama metnine gelindiğinde ise buradaki zamanda 1914'lü yıllar ve sonrası şeklinde belirtilmiştir. Gelişen olaylar doğrultusunda romandaki zamanın dönemin tarihi gerçekleriyle uyumlu olduğunu söyleyebiliriz. Yani hem roman hem de tiyatrodaki dönemin olayları zaman açısından birbiriyle bağlantılı olarak ilerlemiştir. Ayrıca her iki türde de vurgulanan önemli zaman dilimlerinden biri olan 31 Mart olayına atıfta bulunulmuş ve sonuçları tartışılmıştır.

Romanın başlangıcında Şahin Efendi'nin geçmiş anıları anlatılmakta ve bu şekilde geçmiş zaman gözler önüne serilmektedir. Uyarlamada ise olaylar ağırlıklı olarak şimdiki zamanda geçmektedir. Ancak, çok nadir de olsa cümleler arasında geçmiş zamana dair bazı göndermelere yer verilmiştir.

Örneğin Şahin Efendi önceden medrese eğitimi gördüğünü, vaizlik yaptığı yılları, babasının inancını yani geçmiş anılarını Necip karakterine özetleyerek anlatmıştır. Romanın aksine bu geçmiş anılarına çok kısa değinilmiştir. Bununla birlikte, romanda Şahin Efendi'nin geçmişindeki düşünce yapısını anlayabilmemiz için Güntekin, karakterin geçmişi üzerinde kapsamlı bir şekilde durmuştur. Şahin Efendi'nin medrese eğitimi sırasında yaşadığı birçok olay ise geriye dönüş tekniğiyle anlatılmıştır. Ancak, tiyatro metninde bu döneme dair yaşanan olaylar anlatılmamış ve medrese dönemine yönelik herhangi bir geriye dönüş yapılmamıştır

Zaman her iki türde de benzer bir şekilde ilerlese de zamanla ilgili kullanılan kavramların sıklığı her iki türde farklılık göstermektedir. Romanda Şahin Efendi'nin İstanbul'da geçirdiği günler anlatılırken “*On yıl evvel, bir hafta evvel, üç gün evvel, yarım saat sonra, bir hafta sonra*” gibi bazı zaman kavramları kullanmıştır. Uyarlamada ise olay örgüsünden bu vaka çıkartıldığı için bu anlatımdaki zaman öğelerine vurgu yapılmamıştır.

Yine romanda aradan geçen zamanı belirtmek maksadıyla “*asırlardan beri, beş altı ay perde arakasından gizli gizli çalıştı, beşinci ayın sonunda çıkan bir vaka, sonbaharda bir gece, on dört ay, beş buçuk ay, beş seneden fazla bir zaman, bir mayıs zamanı*” gibi ifadeler yer verilmiştir. Uyarlamada ise bu tarz ifadeler oldukça az yer verilmiştir. Uyarlamada geçen zaman daha çok aktörler aracılığıyla seyirciyi bilgilendirmek için verilmiştir. Bunun haricinde diyaloglarda az da olsa “*dün, yarın, birkaç gün önce, iki gün önce*” gibi geçen süreyi belirtmek adına ifadeler kullanılmıştır.

Zaman bahsinde değinebileceğimiz bir diğer nokta ise romanın ikinci kısmını oluşturan İzmir'in işgali yılları üzerine yapılan anlatımdır. Bu bölümde geçen olaylar uyarlamanın olay örgüsünde yer almamaktadır. Sadece aktörler aracılığıyla romandan alınan kesitlerle çok kısa döneme dair bilgilendirmeler yapılmıştır ve olay sonuca bağlanmıştır. Yani uyarlamada sadece İzmir'in işgal edildiğini ve işgalden sonra Şahin Efendi'nin beklediği büyük devrimin gerçekleşmiş olduğu belirtilmiştir. Kısacası, romanın bu bölümündeki kronolojik anlatım tiyatro metninde karşımıza çıkmaz.

Zaman ögesi roman türünde önemli bir fonksiyona sahiptir. Romanın oluşumunda görev alan en temel öge arasında yer alır. Romanın geniş anlatım olanaklarından faydalanan romancı zaman unsurunda da bu geniş olanaklardan faydalanmaktadır. Ancak tiyatro türüne uyarlanan eser bu geniş imkânlardan faydalanamaz. Cücennoğlu bu sebeple romanda ele alınan zamanı daraltarak sahnede canlandırmaya uygun hâle getirmiştir. Uyarlamada olaylar arasında geçen zaman seyirciye kolaylıkla aktarılamayacağı için aktörler yardımıyla bu eksiklik kapatılmaya çalışılmıştır. Aktörler romanda zamana dair verilen açıklamalarla seyirciyi bilgilendirmiştir. Bununla birlikte yer yer diyalog aracılığıyla da yazar zaman geçişlerini vermeye çalışmıştır. Bunun haricinde iki türde de olayın geçtiği zaman birbiriyle örtüşmektedir.

Mekân, roman türünde olayın bir bütünlük içerisinde ilerleyebilmesi açısından işlevsel bir yapıya sahiptir. Okur, yapılan mekân tasvirleri sayesinde karakterlerin kültür düzeyini, bakış açısını, ruh hâlini yorumlar. Bundan dolayı da roman yazarı mekân tercihlerinin kurguladığı olayla uyum içerisinde olmasına önem vermelidir. Bu doğrultuda romanın oluşumu açısından önem arz eden olayın gerçekleşebilmesi için bir mekâna ihtiyaç duyulur. Bu ihtiyaç aynı şekilde tiyatro türünde de karşımıza çıkar. Tiyatro türünde de olayın gerçekleşeceği sahnenin oluşumu oldukça önemlidir. Sahne yapısı seyircinin ilgisini canlı tutabilecek yapıda olurken aynı zamanda da olayla da bağlantılı olmalıdır. Romandan tiyatroya yapılan uyarlamalarda ise romandaki mekân çizimini tiyatrodaki devam ettirebilmek oldukça zor bir iştir.

Mekânsal açıdan iki türü değerlendirdiğimizde ana mekânların yani İstanbul ve Sarıova'nın aynı olduğunu görüyoruz. Aynı zamanda Meşrutiyet Dönemi'nde karşılaştığımız Maarif Nezareti Tedrisat-ı İptidaiye Müdürü'nün odası, belediye dairesi, mektebin üst katındaki oda, eski Emir Dede mektebi, Kelâmi Baba Türbesi, Necip'in evi, hastane, hapishane iki türün ortak mekânları arasında yer almaktadır. Bu mekânlar iki türe de karımıza çıksa da romandaki kullanımıyla uyarlamadaki kullanımı arasında farklar vardır. Mesela, romanda karşılaştığımız hapishane, Şahin

Efendi'nin suçsuz yere atılan arkadaşı Mehmet Nihat Efendi'nin gönderildiği yerdir. Şahin Efendi çok samimi olmasa da haksızlığa uğrayan bu öğretmeni hapishanede ziyarete gider ve aralarında önemli konuşmalar geçer. Tiyatroda ise hapishane sadece söz arasında geçer, böyle bir ziyarette bulunulmaz. Aynı şekilde Şahin Efendi'nin önemli bir kulak ameliyatı için hastanede kalmasına romanda yer verilirken uyarlamada sadece Şahin Efendi'nin yaralanması üzerine hastaneye götürme fikri verilmiştir. Bu örneklerden yola çıkarak diyebiliriz ki uyarlamada bu mekânlar oluşturulmamış, sadece laf arasında bahsedilmiştir. Cücenoglu, mekân kavramını yalnızca diyaloglar aracılığıyla ele almış ve yeni bir sahne dekoru oluşturmak yerine bu yaklaşımı tercih etmiştir. Cücenoglu'nun mekân kavramını diyaloglar aracılığıyla ele alması, karakterlerin mekân hakkındaki algılarını ve bu mekânda yaşananları yansıtmak için etkili bir yöntem olabilir. Bu yaklaşım, mekânın fiziksel detaylarından ziyade karakterlerin mekânla kurduğu ilişkileri ve bu ilişkilerin etkilerini ön plana çıkarır.

Romanların ilk bölümlerinde yapılan mekân tasvirleri, okuru romandaki olaylara hazırlamaktadır. Bu tasvirler, okuyucunun olayın geçtiği ortamı ve karakterlerin etkileşimde bulunacağı mekânı görsel olarak zihninde canlandırmasını sağlar. *Yeşil Gece* romanında da çok olmasa da bu tarz tasvirlerle yer verilmiştir. Ancak bu mekânlar tiyatrodaki daha farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Romanda mekân tasvirleri ön plana çıkarken uyarlamada mekâna dair bir açıklamaya, betimlemeye rastlamayız. Sadece diyalog arasında mekânın adı verilmiştir. Cücenoglu'nun sahne düzenlemesi, mekân tasviri hakkında bir açıklamaya yer vermemesi tiyatronun sahnelenmesini güçleştirebilecek bir etken olarak karşımıza çıkabilir. Roman türünde olduğu gibi tiyatro türünde de mekân, olayın geçtiği çevreyi tanımak ve dönemin yapısını anlamak açısından oldukça önemli bir unsurdur. Seyirci, sahnede oluşturulan mekânın görünüşü aracılığıyla olayların içyüzünü daha iyi kavrar ve yansıyan çevreye göre bir değerlendirme yapar.

Bununla birlikte Cücenoglu romanın olay örgüsünde yaptığı eksiltmelere bağlantılı olarak bu olayların geçtiği mekânları da uyarlamaya dâhil etmemiştir. Yine yazarın sahnelenmeye uygun olmayan mekânları da tiyatroya dâhil etmediği

görülmektedir. Mesela, romanın başında Şahin Efendi'nin İstanbul'a bir nevi veda etmek adına gençliğinde gezdiği yerleri tekrardan dolaşması, anılarını yad etmesi tiyatronun olay örgüsüne dâhil edilmemiştir. Bu doğrultuda da romanda karşılaştığımız Nuruosmaniye'de bulunan Somuncuoğlu Medresesi uyarlamada yer almamaktadır. Yine İstanbul'da gittiği Mahmutpaşa, Galata rıhtımı, Beykoz gibi yerler uyarlamada sahnelenmeye de uygun olmadığı için tiyatrodaki yer almamaktadır. Aynı şekilde romanda olup uyarlamaya dâhil olmayan mekânlar arasında kahveler, muallim yurdu, imamın evi ve evinin önü, yerli zenginlerden birinin evi, Sarıova mezarlığı, cami, başmuallimin odası, Doktor Kani Bey'in evi, Mehmet Nihat Efendi'nin evi, Hükümet caddesi, sokak köşeleri gibi yerler bulunmaktadır.

İki tür de mekânsal açıdan değerlendirildiğinde romandaki mekâna dair anlatımların, tasvirlerin uyarlamada yer almadığını söyleyebiliriz. Yazarın uyarlamada mekâna dair bir bilgilendirmede bulunmaması piyesin sahnelenmesinde zorluklara sebep olacaktır. Tiyatrodaki bölüm geçişleri yapılırken sahne düzenlemeleri hakkında birtakım açıklamalara yer verilerek bu sorunun önüne geçilebilir.

3.2.2.3 Kişiler Bahsindeki Değişim ve Dönüşüm

Romandan tiyatroya yapılan uyarlamalarda yazarlar genellikle olayları sahnede canlandırmak için daha az sayıda karakter kullanır. Bunun nedeni, tiyatro sahnesinde sınırlı sayıda oyuncu ile çalışılmasıdır. Bu sebeple de oyun yazarı romandaki karakterleri en aza indirmeye çalışır. Bu azaltmayla birlikte de bazı karakterlere daha fazla görev verilerek ön plana çıkartılır. Biz *Yeşil Gece* adlı çalışmada bu duruma şahit oluyoruz.

Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* adlı romanı şahıs kadrosu açısından oldukça zengin bir yapıdadır. Aynı zamanda karakterleri tanımak adına da karakter çözümlemelerinde bulunulmuş, bireysel özellikler ön plana çıkartılmıştır. Bu sayede de bireylerin zihniyet yapısından dönemin toplumsal yapısı hakkında çıkarımda bulunmak daha kolay hâle gelmiş olur.

Güntekin'in romanını tiyatroya uyarlayan Cücenoglu, romandaki bu kalabalık kadroyu en aza indirgemeye çalışarak sahnelenmesini kolaylaştırmaya çalışmıştır. Cücenoglu sadece romanın kemik kadrosundan saydığı kişileri uyarlamaya dâhil etmiştir. İki türde de karşılaştığımız bu kadro arasında başta Şahin Efendi olmak üzere Rasim, Necip, Basri Bey (birinci müdür), idadi müdürü (ikinci müdür), Ubeyt, Hafız Eyüp, Sarıova Belediye Başkanı Hacı Selim Paşa, Zühtü Efendi, Aziz Bey, ihtiyar müderris (yeşil sarıklı), idadi müdürü, Tikveşli Cabir Bey, Kazım Efendi (Polis Kazım), Avukat Hasan Talat, Avukat Rüsuhi, Hasip Kemal, Mehmet Vehbi, Şekip Bey, Hayrettin Haydar, Ali Fadıl, Cemal Bey, İhsan Bey, Afif Hoca, Antikacı Albert Efendi, jandarma yer almaktadır.

Bu karakterlerin bazılarının uyarlamada görevlerinde, kişiliklerinde, isimlerinde ufak değişiklikler yaşanmıştır. Mesela, Ubeyt karakteri romanda medrese yıkımını desteklemeyen taraf arasında yer alır aynı zamanda Şahin Efendi ve arkadaşlarıyla bir yakınlık içerisinde de değildir. Uyarlamada ise bu durum daha farklı şekilde kurgulanmıştır. Uyarlamada Ubeyt karakteri medresenin yıkımı esnasında oldukça ön planda karşımıza çıkmaktadır. Yine Ubeyt karakteri uyarlamada belediyede verilen ziyafet esnasında da karşımıza çıkan, sohbete dâhil olan bir karakterdir. Ancak romanda Ubeyt karakteri bu davette karşımıza çıkmaz. Yani romanda daha pasif ve geri planda tutulmuştur. Bir başka farklılık ise romanda Necip karakteri Şahin Efendi'ye Doğan lakabıyla seslenirken uyarlamada Şahin olarak seslenmiştir. Böylece Cücenoglu romandaki ikililiği ortadan kaldırmıştır.

Romanda belediyede verilen davette karşımıza çıkan karakterlerin dış görünüşleri, vazifeleri hakkında okuru aydınlatacak bilgilere yer verilmiştir. Ancak uyarlamadaki anlatım yazarına böyle bir imkân vermez. Bu sebeple de karakterlerin dış görünüşleri, karakter yapıları hakkında romandaki gibi kolay çıkarımlar yapamayız. Cücenoglu bu eksikliği kapatmak için karakterlerin olaylara verdiği tepkilere dikkat çekmeye çalışmıştır.

Yine romandaki davette Cabir karakterinin hem dış görünüşü hem de olaylara bakış açısıyla karakter betimlemesi yapılmıştır. Ancak uyarlamada sadece parantez içinde romandan küçük bir kesit alınarak bir açıklamaya yer verilmiştir.

İki tür karşılaştırıldığında değinebileceğimiz bir diğer farklılık Kelâmi Baba Türbesi'ni yakmakla suçlanan kişi ile ilgilidir. Romanda bu kişi hesap muallimi Mehmet Nihat Efendi'dir. Romanda bu karakterin masumiyetini anlayabilmemiz için yazar Mehmet Nihat Efendi'nin hayatı hakkında pek çok bilgiye yer vermiştir. Uyarlamada ise bu karakterin yerini Necip almaktadır. Yazar, böyle bir değişim yaparak hem karakter açısından tasarrufa gitmiş hem de seyircinin aşına olacağı ve yakınlık kurabileceği Necip karakterini seçerek olayı daha etkili bir hâle getirmiştir. Aynı zamanda Necip karakterinin romanda ihtiyar annesi ve bir dul kız kardeşi vardır. Uyarlamada bu durum değişmiş ve anne ile dul kız kardeş yerine eşi ve çocukları geçmiştir. Bunun sebebi yazarın Necip karakterini Mehmet Nihat'ın yerine geçirmesidir. Böylece iki karakter arasında benzerlik sağlanmış olur.

Yine farklılık olarak bahsedebileceğimiz bir nokta romanda Şahin Efendi'nin mektep ile ilgili planları Rasim karakterine anlatmasıdır. Uyarlama metnine baktığımızda ise mektebin eskiliği, yenisinin yapılmasıyla ilgili görüşlerini Necip karakteri ile paylaştığı görülmektedir. Cücenoglu yaptığı bu değişiklikle Necip karakterini daha ön plana çıkarmaktadır.

Romanda yer alıp uyarlamada karşımıza çıkmayan oldukça fazla karakter vardır. Bunlar arasında Şahin Efendi'nin İstanbul'da eğitim aldığı zamanki hocaları, arkadaşları yer almaktadır. Mesela Hasan Cemal, Zeynel Hoca, Hacı Fettah Efendi (medrese hocası), Nedim Hoca, Hafız Remzi, Zeynel Hoca, Mecit Molla, Boyabatlı Halil Hoca, Fettah Efendi uyarlamanın şahıs kadrosunda yer almamaktadır. Bunlara ek olarak Sarıova'da tanıdığımız Müfit Bey, Örfi Dede, Şeyh Naki Efendi, Hacı Arif Efendi, Dolmacı Hoca, Hafız Rahim Efendi, Remzi, Bedri, Nazmiye Hanım, Hacı Emin Efendi, Belediye Doktoru Kani Bey, Hulusi Efendi (müfettiş), Resai Molla (muharrir), Mehmet Nihat Efendi, Sorgu Hakimi Aziz Bey gibi pek çok karakter uyarlamaya dâhil edilmemiştir.

Uyarlamada Şahin Efendi'yi kandırmak için gönderilen Esmâ isimli karakter ise romanda belli bir isme sahip değildir. Uyarlamada karşılaştığımız 1. Medreseli, 2. Medreseli, 1. Kadın, 2. Kadın gibi karakterler romanda genellikle halkın sesi olarak karşımıza çıkar.

Kısacası, romanda karşılaştığımız geniş şahıs kadrosu tiyatro metninde daha aza indirgenmiş ve sadece romana yön veren, olayların gelişiminde etkiye sahip olan karakterler ön plana çıkartılmıştır. Yapılan bu azaltma uyarlamada bazı karakterleri daha sık görmemize neden olmuştur. Yine bazı karakterlerin görevlerinde de ufak değişiklikler yapılmıştır. Ancak yazar bu değişikliklere, azaltmalara rağmen romanın kemik kadrosuna uyarlamada yer vererek romandaki atmosferi oluşturmayı başarmıştır. Bu atmosferi de karakterlerin olaylar karşısındaki duruşuyla, fikirleriyle sağlamıştır.

3.2.2.4 Dil ve Üslup Düzlemindeki Değişim ve Dönüşüm

Roman türünde olayı okura aktaran bir anlatıcı vardır. Bu anlatıcı, romana dışarıdan bakan farklı bir bakış olabileceği gibi roman karakterlerinden biri de olabilir. Bu anlatıcı seçimi ise roman yazarı tarafından oluşturulan olaya göre yapılır. Mehmet Tekin'e göre bir romancı, *“konu, kişi, çevre ve eşyayı hakkıyla anlatmak, tanıtmak için uygun bir bakış açısını seçer ve anlatımı, seçilen bu bakış açısının konum ve işlevine göre biçimlendirir”* (Tekin, 2016: 57). Bakış açısı dediğimiz bu yapıyla birlikte de anlatım olayı gerçekleşmiş olur.

Yeşil Gece romanında Güntekin, yazarına geniş anlatım olanağı sağlayan Tanrısal bakış açısını kullanmayı tercih etmiştir. Bu sayede yazar, anlatımıyla okurunu kolaylıkla yönlendirebilecektir. Roman tiyatroya uyarlanacağı zaman bu bakış açısı ortadan kalkar ve diyalog tekniğiyle roman oyunlaştırılır. Bu diyalog haricinde uyarlamada yer yer oyuncularını yönlendirmek adına parantez içi ifadelerle yer verilmiştir.

Romanda kullanılan dil ve üsluba bakıldığında, son derece sade ve anlaşılır bir yapı görülür. Eser, okurun kolaylıkla anlayabileceği bir Türkçe ile kaleme alınmış olmakla birlikte, aynı zamanda Arapça ve Farsça kullanımlarıyla da dikkat çekmektedir. Bu kullanım aslında romanda anlatılan olay ile bağlantılıdır. Romandaki olaylar Meşrutiyet Dönemi'nde geçtiği için o dönemde karşılaştığımız cümle yapılarıyla karşılaşırız. Romandaki bu yapı tiyatro metninde daha sadeleştirilmiş bir şekilde karşımıza çıkar. Kullanılan cümle yapıları günümüz Türkçesine uygun hâle getirilmiştir. Bu duruma örnek verecek olursak romanın elli ikinci sayfasında Sariova'ya gelen Şahin Efendi'nin "*bizim muharebe meydanı göründü*"³⁵ şeklindeki ifadesi tiyatronun on dördüncü sayfasında "*bizim savaş alanı göründü*"³⁶ şekliyle karşımıza çıkmaktadır. Bu gibi sadeleştirmelerle dil, tiyatro metninde daha akıcı hâle getirilmiştir.

Aynı zamanda tiyatrodaki üslup romana göre daha mizahi özellikler göstermektedir. Yazar, romandaki anlatımı uyarlamada ilgi çekici hâle getirmek için seyirciyi hem güldürüp hem de bu yolla düşündürmeye yönlendirmek adına mizahi yönünü ortaya çıkarmıştır. Bu da romanda olmayan yeni diyalogların uyarlamaya eklenmesine yol açmıştır. Mesela, iki türde de karşılaştığımız belediyede verilen davet esnasında geçen konuşma birbirinden farklı bir üslupla yazılmıştır. Aşağıda romanda yer almayan ancak uyarlamaya güldürü katması adına dâhil olan bir konuşma örneği verilmiştir.

TABLO: 8

TİYATRO
AZİZ- Başkan beyefendi hazretleri... Gücenmeyin ancak bu yemeğin eksik bir yanı var. Yanlış anlamayın. Yemeklerde bir kusur yok.
HAFİZ EYÜP- Yukarda Allah var.
BAŞKAN- Anlayamadım Mutasarrıf beyefendi hazretleri!

³⁵ Reşat Nuri Güntekin, a.g.e, s. 52.

³⁶ Tuncer Cücenoglu, a.g.e, s. 14.

AZİZ- Biliyorsunuz bendeniz karabibersiz yemek yiyemem de...

BELEDİYE BAŞKANI- Emredin. (Uzadır) Siz istemez miydiniz Eyüp Efendi?

HAFİZ EYÜP- Pek iyi değildir karabiberle aram.

CABİR- Neden o Hoca Efendi?

UBEYT- Basuru var efendim. Çok kötü bir iletir basur... Ne oturabilir ne de kalkabilirsin! Duyduğumuza göre Hoca Efendi'deki bu hastalık, genel savaşa katılma kararı verdiğinin hemen ertesi günü başlamış. Kuşkusuz cepheye de gidememiş bu nedenden.

CABİR- Allah kurtarsın!

AZİZ- Sıcak suya oturmayı denediniz mi hiç? Şöyle büyükçe bir leğene sıcak suyu boca edersiniz. Sonra da içine, usulüne uygun olarak...

UBEYT- Yemek yiyoruz beyefendi.

AZİZ- (Duymamıştır.) Ayrıca sarımsağı da ihmal etmemek gerek. Şöyle irice bir sarımsağı elinize alır, kabuklarını soyarsınız. Bıçakla ortadan ikiye ayırdıktan sonra, ıslak yeri illet bölgesine gelmek üzere...

UBEYT- (Sertçe) Yemeğiniz soğuyor! (Cücenoglu, 2008: 25-26)

Bu gibi konuşmalar tiyatro metninde yer yer karşımıza çıkarak monoton yapının da kırılmasını sağlamıştır. Kullanılan bu mizahi üslup seyirciyi güldürdüğü gibi yeri geldiğinde de düşündürmeye sevk etmiştir. Bu verilen örnek haricinde iki türde de içten bir üslubun kullanıldığını söyleyebiliriz.

Dil ve üslup açısından bir diğer önemli nokta, romandaki bazı konuşmaların uyarlamada daha uzun ve abartılı bir şekilde anlatılmasıdır. Bu uzun anlatımlar, tiyatroya genellikle uygun olmasa da yazar konuyu daha iyi açıklığa kavuşturmak amacıyla uzun konuşmalara az da olsa yer vermiştir. Ancak bu tür uzun diyaloglar, sahnede temponun yavaşlamasına ve izleyicinin dikkatinin dağılmasına da neden olabilir. Örnek verecek olursak idadi müdürünün belediyede verilen davette Şahin Efendi'ye çevredekileri tanıtmak adına yaptığı konuşma, yine Cabir karakterinin davetteki katılımcılara yaptığı konuşma romana göre oldukça uzun tutulmuş ve abartılı bir üslupla anlatılmıştır.

Bunlar haricine dil ve üslup açısından iki tür arasında önemli bir fark yoktur. İki türde de kullanılan dil son derece sade, açık ve anlaşılır bir Türkçe ile kaleme alınmıştır. Bu sayede de hem okur hem seyirci verilmek istenen mesajı doğru bir şekilde anlayabilecektir.

3.2.2.5 Biçimsel Açıdan Bir Çözümleme

Meşrutiyet İnkılabı'nın yaşandığı dönemden Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar olan süreci anlatan roman, 1928 yılında tamamlanmıştır. İki kısımdan oluşan roman bir “*Netice*” bölümü ile sona ermektedir. Romanın birinci kısmı yirmi beş bölümden oluşurken ikinci kısmı da beş bölümden oluşmaktadır. Aynı zamanda romandaki bölüm geçişleri Romen rakamlarıyla sağlanmıştır.

Tiyatro uyarlaması ise toplamda iki bölümden oluşmaktadır. Yazar, bölüm geçişlerinde sahne anlatımı ya da tablo açıklaması gibi detaylara yer vermemiştir. Bölümlemede yaşanan bu farklılık iki türün yapısal olarak birbirinden ayrı özellikler göstermesinden kaynaklıdır.

Aslında 1974 yılında oyunlaştırılan piyes 2004 yılında sahnelenebilmiştir. Bunun sebebi romanın barındırdığı mesajdır. Romanın bir tezi olduğu için uyarlama dönemin şartlarından sahnelenmeye uygun görülmemiştir. Bu yüzden de Cücenoglu romanın bünyesinde birtakım değişiklikler yaparak sahnelenmesi için uğraş vermiştir. Romanda biçimsel açıdan yaptığı en büyük değişiklik piyesi müzikal hâle getirmiş olmasıdır. Romanda verilen mesaj, şarkılı bir oyun şeklinde uyarlanarak daha hafif bir hâle getirilmiş ve böylece seyirciye daha etkili bir şekilde ulaşılmıştır.

Roman türü, genellikle uzun ve detaylı bir anlatım tarzına sahiptir. Ancak, bu uzun anlatım biçimi tiyatrodan uygulanamaz. Tiyatro sahnesinde zaman ve mekân sınırlamaları vardır. Bu nedenle Cücenoglu, romanın olay örgüsünde, karakter sayısında ve mekân betimlemelerinde kısıtlamalara gitmek zorunda kalmıştır. Bu kısıtlamalar, biçimsel açıdan roman ile tiyatro arasındaki uzunluk ve derinlik farklarını

ortaya koymuştur. Tiyatro uyarlamasında bu kısıtlamalar, anlatının yoğunluğunu ve detayları azaltarak, sahneye uygun hâle getirilmiştir.

Romanda bir silsile ile ilerleyen olaylar tiyatro metninde daha değişik bir sıra ile gelişim göstermektedir. Biçimsel açıdan yaşanan değişime sebep olan bir diğer nokta tiyatro metnine eklenen yeni diyaloglardır. Bu eklemeler roman ile tiyatro arasında olayların sıralanışında farklılığa neden olmuştur. Bunun haricinde biçimsel açıdan başka bir farklılık dikkat çekmemektedir.



3.3 Kaynak Metni Tiyatroya Uyarlayan Orhan Kemal

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'de sanayileşme hareketleri başlamıştır. Türkiye bu savaşa doğrudan katılmamış olsa da savaşın ekonomik etkileri ülkeyi olumsuz şekilde etkilemiştir. Savaşın ardından sanayileşmeye yönelik adımlar atılmıştır. Bu süreçte köylerden şehirlere göçler artmış ve bu göçler sonucunda ekonomik sıkıntılar ortaya çıkmıştır. Bu yaşanan sorunlar, Türk edebiyatında roman, hikâye ve tiyatro gibi türlerde sıkça işlenen konular arasında yer almaya başlamıştır. Bu doğrultuda işçi sınıfının yaşadığı problemler, köylülerin sıkıntılı yaşamını romanlarında işleyen yazarlardan biri de Orhan Kemal'dir.

Orhan Kemal de her yazar gibi edebiyat hayatına şiir ile başlamıştır. Lise yıllarında şiire ilgisi başlamış olsa da onun edebiyata ilk yönelişi ortaokul yıllarında gerçekleşmiştir. Ondaki bu ilk yaratma süreci sahne sanatıyla başlamaktadır. Kendisi bu alana yönelişini şu şekilde açıklamıştır:

“... ilk heyecan, ilk yaratma çabası bende piyesle başlar.. Şiirden çok önce.. O sıralar ortaokul birinci sınıfta öğrenciydim.. Adana'da Asri Sinemada Raşit Rıza grubunun oynadığı Otello'yu, sinema teşrifatçısı bir arkadaşın beni biletsiz içeri sokmasıyla kulis arasından seyrettim. Bana çok etki etti. Şehir Tiyatrosunu, Halkevi oyunlarını, daha başka tiyatroları izlemeğe başladım.. Hatta o yıllarda ve o yıllardan sonra tam dokuz oyun yazdım.” (Uğurlu, 2002: 328)

Ancak Orhan Kemal, asıl başarısını roman ve hikâye türlerinde yakalamıştır. Eserlerinde, dramatik olaylar ve karakterlerin mücadeleleri ön plandadır. Bu dramaların merkezinde, yaşam mücadelesi veren ve kendi çabalarıyla sosyal ve ekonomik zorlukların üstesinden gelmeye çalışan yoksul kesim yer alır.

Bu kesim, Orhan Kemal'in bizzat kendi yakın çevresini oluşturur. Bu nedenle, romanlarında realizmin izlerini görmek mümkündür. Eserlerinde, kendi gözlemleri ve

deneyimlerinden yola çıkarak, gerçek yaşam koşullarını ve toplumsal sorunları gerçekçi bir biçimde yansıtır. Orhan Kemal, eserlerindeki gerçeklik meselesine şu şekilde açıklık getirmeye çalışmıştır:

“Hikâye ve romanlarım için bazen şöyle sorarlar: Bu anlattıklarınız gerçekten oldu mu? Cevap veririm: Okuduğunuz şeyler, gerçekten olabilir mi, olamaz mı? Olabilir, olup duruyor... Şu halde, önemli olan, gerçekten olmuş olması değil, olabilir olmamasıdır!” (Bezirci, 1984: 53)

Kendisine sorulan “Gerçekleri işlerken değiştirir misiniz? Ayıklar, düzeltir, seçer misiniz? Yoksa olduğu gibi mi yansıtırsınız?” sorusuna verdiği yanıt aşağıdaki gibidir:

-Elbette ayıklar, düzeltir, seçerim. Bunun dışında, yani fotoğraf makinası objektifi sadakati, mümkün değildir. Gerçekler karşısında yüzde yüz objektif kaldığını ısrarla ileri sürenler bile aslında konusunu ayıklar, düzeltir, seçer yani değiştirirler. Olduğu gibi yansıtmak, doz meselesidir ve her yiğitin yoğurt yeyişine bağlıdır. (Bezirci, 1984: 53)

Tahir Alangu’nun ifadesiyle Orhan Kemal “öncü gerçekçiler kuşağı arasında” yerini almaktadır. Onun bu romanlarını Alangu üç gruba ayırmıştır: “1. Biyografya romanları sırası, 2. Adana’da toprak ve fabrika işçilerinin dünyası, 3. İstanbul’da küçük adamların mahrum hayatları.” Tahir Alangu birinci grupta Orhan Kemal’in “...hayatının çetin koşullar altında geçen çocukluk ve ilk gençlik yıllarının dramını *Babaevi* (1943), *Âvâre Yıllar* (1950) adındaki romanlarında...” açıkladığını ifade etmiştir. Yani Orhan Kemal, kendi hayatında yaşadıklarından yola çıkarak da romanlar yazmıştır. Alangu, ikinci grup romanlarda ise onun dönemlik işçilerin tarlalarda, fabrikalarda zor şartlar altında geçimlerini sağlamaya çalışmalarını işlediğini ve onları bu yolla anlamaya çalıştığını ifade etmek istemiştir. Aynı zamanda Alangu bu romanların “... sert ve kesin, deyimler ve küfürlerle dolu, kısa tasvirli, hızlı

ve başarılı bir anlatıma...” sahip olduğunu ifade etmiştir. Son olarak üçüncü grup için de Alangu, “İstanbul kenar mahalleleri, fabrika çevreleri, gecekondu darduran, Anadolu ve Rumeli’den kopup gelmiş, katlarını yitirmiş insanların yaşama savaşlarını, bu yoldaki kavgalarını anlatıyordu.” şeklinde bir açıklamada bulunmuştur. (Alangu, 1970: 1)

Orhan Kemal ilk romanlarında yakın çevresini gözlemleyerek toplumun yaşadığı problemleri, sıkıntıları ortaya koymayı amaç edinmiştir. Aynı zamanda kendi yaşamında verdiği mücadelenin onun romanlarını şekillendirdiğini söyleyebiliriz. Romanlarında yoksulların, köylülerin, işçi kesimin yaşamını işlemektedir. Bu sebeple onun romanlarında sıklıkla pamuk toplamaya giden yoksul insanlar, fabrikada zor şartlarda çalışan işçi kesiminin hayat hikâyeleriyle karşılaşırız.

Orhan Kemal’in romanlarında toplumsal evrimin yansımalarını görüyoruz. Bu toplumsal evrimle birlikte Orhan Kemal, yalnızca haksızlığa ve zorbalığa uğrayan bireyleri değil, aynı zamanda Anadolu’da büyük şehirlere göç eden insanların yaşadığı sorunları da eserlerinde işlemiştir. Büyük şehirde karşılaştıkları zorluklar ve uyum problemleri de detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Bu bağlamda, Orhan Kemal, hangi konuları tercih ettiğini ve bu konuları nasıl ele aldığını şu şekilde açıklamıştır:

“Gerçekten de, konularımın genel kaynağı ne? Bunu sizin sorunuzdan sonra ciddi ciddi düşündüm. Halk diyeceğim, ama bu tam bir karşılık olmayacak. Zaman zaman halkla hiç ilintisi olmayan konuları belki fantezi olarak işlemişimdir. O halde konularımın kaynağı ne? Bunu şöyle mi belirtsem acaba? Sanatçı olarak, herkes gibi yaşadım, herkes gibi, herkes kadar düşündüm yurdumu, evreni. Herkes gibi bazı genellemelere vardım... Bir açım oldu. Bu açıdan çevreme baktım, konularımı seçtim...”

Sanatçı her önüne çıkan konuyu alıp işlemez, bir seçme yapar. Bu konuyu neden aldım? Niçin işleyeceğim? İşlemekten amacım ne? Daha açık bir deyimle, yurttaşlarımla insanlığa ne

demek istiyorum? Ne demek isteyeceğim? diye sorar... Yani sanatçı, konusunu ister halktan ister fantezilerden alsın, insanlara güldürü ya da düşündürü yoluyla bir şey ya da bir şeyler söylemek amacıyla hareket eder. Yukarıdakiler gözönünde tutulmak şartıyla diyebilirim ki, konularımın genel kaynağı İNSAN'dır.” (Bezirci, 1984: 50-51)

Roman ve hikâye yazarı olan Orhan Kemal'in bu eserleri aynı zamanda tiyatroya uyarlanmaya yatkındır. Roman ve hikâyeleri hem kendisi hem de başka yazarlar tarafından sahneye uyarlanmıştır. Eserlerinin tiyatroya uyarlanabilir olmasının arkasında, Orhan Kemal'in romanlarında tercih ettiği insan gerçekliğinden yararlanması yatmaktadır. Seçtiği konular, halkın geniş kesimlerine hitap ederek, toplumsal gerçekleri ve insan deneyimlerini etkili bir şekilde yansıtmaktadır. Aynı zamanda romanlarında karakterler arasında fazlaca diyalog kurması eserlerinin tiyatroya uyarlanmasını kolaylaştırmıştır. Kendisi diyalog kurmada son derece başarılı bir yazardır.

Sosyal gerçekçi bir anlayış benimseyen yazarımız sanatının amacını şu sözleriyle açıklamıştır:

“Sanatımın amacı... Şöyle özetlemekte bir sakınca var mı acaba? Halkımızın, genel olarak da insan soyunun müsbet bilimler doğrultusundaki en bağımsız koşullar içinde, en mutlu olmasını isteme çabası. Ünlü Lincoln'ün demokrasi tarifi gibi: Halkın, halk için, halk tarafından yönetimi der o. Biz de neden şöyle demeyelim? İnsanlığın, insanlık tarafından, insanlık için yönetilme çabası adına sanat.” (Kemal, 1974: 116-117)

Kısacası, Orhan Kemal için sanatın amacı, insanı derinlemesine anlamak ve bu anlayışla onlara daha yaşanabilir bir hayat sunmak için çalışmaktır. Kendisi eserlerinde toplumsal yapının, ekonomik zorlukların ve sosyal haksızlıkların nedenleri ayrıntılı olarak inceler ve böylece okuyucuya gerçekçi bir toplumsal portre sunar.

Orhan Kemal'in romanlarındaki canlılık, tiyatro uyarlamalarında da aynı şekilde görülür. Bu canlılığı, kullandığı dil ve üslupla yaratır. Romanlarında son derece samimi ve içten bir dil kullanan yazar, ağız özelliklerinden sıkça yararlanır. Yazar, roman kahramanlarının mahalli özelliklerine uygun şive taklitleri yaparak içtenlik ve samimiyet oluşturur. Romanlarında kullanılan dil, anlam açısından basit olabilir, ancak okuyucu, karakterler aracılığıyla ve samimi üslupla verilen mesajı kolaylıkla anlayabilir.

Toparlayacak olursak sosyal gerçekçi bir edebiyat anlayışına sahip olan Orhan Kemal, yazı hayatına şiir türü ile başlamış olsa da asıl başarısını öykü ve romanlarıyla yakalamıştır. Bununla birlikte onun edebiyata asıl yönelişi ortaokul zamanlarında izlediği bir piyesle başlar. Romanlarında sıklıkla diyalog tekniğinden yararlanan yazarın bu sebeple eserleri kolaylıkla tiyatroya uyarlanabilmektedir. Bazı eserleri kendisi tarafından tiyatroya uyarlanırken bazıları da başka yazar ve yönetmenler tarafından sahneye uyarlanmıştır.

3.3.1 Roman ve Tiyatro Olarak *Eskici ve Oğulları*

Orhan Kemal, 1950-1960 yılları arasında ülkenin yaşadığı ekonomik sıkıntı ve toplumsal alanda yaşanan değişimlere kayıtsız kalamayan romancılardan birisidir. Hayatın gerçeklerini son derece içten ve samimi bir şekilde anlatması romanlarının sahneye uyarlanmasına da vesile olmuştur. Onun bu sevilen romanlarından biri de *Eskici ve Oğulları*'dır.

Eskici ve Oğulları, Orhan Kemal tarafından ilk önce 1958 senesinde *Dünya* gazetesinde bölümler hâlinde yayımlanmış daha sonra ilk baskısı Ak Kitapevi tarafından 1962 yılında yapılmıştır.³⁷

³⁷ Orhan Kemal, *Eskici ve Oğulları*, Everest Y.

Yazarımız çoğu romanında olduğu gibi bu romanında da toplumsal değişmeyle birlikte alt tabakaya ait olan bir ailenin yoksulluk karşısında gösterdiği çabayı gözler önüne sermeye çalışmıştır.

Romanda, Adana'nın Çukurova ilçesinde yaşayan halkın yaşadığı zorluklar, ailevi bir perspektiften ele alınmıştır. Eserde, şehir hayatına uyum sağlamakta zorlanan bir ailenin yaşadığı trajik olaylar ve bu olaylara karşı verdikleri mücadele detaylı bir şekilde anlatılmaktadır.

İkinci Dünya Harbi'yle birlikte tüm dünyada görülen siyasal, ekonomik ve teknolojik alanlarda yaşanan değişim Türkiye'de de cereyan etmiş ve toplumu derinden etkilemiştir. Bu etkiler insanların yaşam standartlarında ve psikolojilerinde ciddi hasarlara yol açmıştır. Geleneksel ile modernleşme ikileminde kalan aileler ekonomik krizle birlikte sancılı bir sürece adım atmışlardır. Yaşanan değişimin hem kentsel hem de kırsal kesim üzerinde göz ardı edilemeyecek bir tesiri vardır. Biz romanda da bu değişime ayak uyduramayan emekçi bir ailenin dramına şahit oluyoruz. ağın değişimine ayak uyduramayan baba, ananelere olan bağlılığı ile modernleşmeyle başlayan yeni döneme adeta yabancılaşır. Bu yabancılaşma da ailedeki fertler arasında anlaşmazlığa, geimsizliğe yol açar.

Orhan Kemal'in bu aile üzerinden vermek istediği mesaj, modernleşmeye rağmen geleneksel değerlere sıkı sıkıya bağlı kalanların karşılaşabileceği felaketlere işaret etmektedir. Yazar, Topal Eskici ve ailesinin yaşadığı dramın tekrar yaşanmaması için toplumun çağın getirdiği değişikliklere uyum sağlaması gerektiğini vurgulamak istemektedir. Romandan çıkarılması gereken mesaj, geleneğe olan bağımızı koparmamak ve kültürümüze yüz çevirmemek şartıyla yeni ve modern olanı benimseyip uyum sağlayabilmemizdir. Gerçek yaşama olan yakınlığı ve benzerliğiyle dikkat çeken bu roman, büyük bir kitleye hitap etmiştir. Halka bu denli hitap etmesi sayesinde aynı zamanda tiyatro ve sinema gibi türlere de uyarlanmıştır.

Yazarın romanında verdiği mesaj tiyatro uyarlamasında da geçerliliğini korumaktadır. Biz romandaki gibi tiyatro metninde de Topal Eskici'nin geçmişe olan bağlılığını, bu noktadaki inadını ve bu inadın nelere sebebiyet verdiğine şahit oluruz.

Eskici ve Oğulları romanı altı yıllık bir aradan sonra yine Orhan Kemal tarafından sahneye uyarlanmıştır. Ancak bu sefer romanın adında bir değişikliğe gidilmiş ve *Eskici Dükkanı* adıyla 1968 yılının ekim ayında Ankara Sanat Tiyatrosunda sahnelenmiştir.³⁸ Orhan Kemal tarafından tiyatroya uyarlanan bu eserin yönetmenliğini Güner Sümer³⁹ üstlenmiştir. Sahne dekorunu ise Osman Şengezer⁴⁰ yapmıştır. *Eskici Dükkanı*, Ankara Sanat Tiyatrosunda sahnelendikten sonra Şehir Tiyatrolarında seyircilerle buluşmuştur.

Roman toplamda yirmi beş bölümden oluşurken tiyatroya uyarlanan eserin iki bölüm olarak ele alındığı görülmektedir. Tiyatro metninde asıl bölüme geçiş yapılmadan önce yönetmen hakkında, karakterler hakkında ve eser hakkında kısaca bilgilendirmeler yapılmıştır:

“Bu oyun 1946-1948 yıllarında Adana’da geçtiği farz olunmuştur. Kişiler gerçekten yaşamış, ya da yaşamakta olmayabilirler. Ama, oyunun tamamı bir bütün olarak Adana ortamının her bakımdan yerel renklerini taşır.” (Kemal, 1985: 82)

Buradan anlıyoruz ki Orhan Kemal, yaşayış tarzına son derece hâkim olduğu Adana ilinin mahalli özelliklerini iki eserde de yansıtmaktadır. Eserdeki karakterlerin ise gerçekte var olup olmadığı konusunda bir belirsizlik olduğu bilinmektedir. Bu belirsizliğin arkasında, Orhan Kemal'in kurguyu kendi gözlemlerine ve yaşam deneyimlerine dayanarak oluşturmasından kaynaklanan gerçekçi bir yansıma

³⁸ Orhan Kemal, *Orhan Kemal Bütün Oyunları 2*, Tekin Y., s. 82.

³⁹ Türk tiyatro ve sinema oyuncusu, oyun yazarıdır. Yazar, Adalet Ağaoğlu'nun kardeşidir.

⁴⁰ Sinema, tiyatro kategorilerinde eser yazmış bir yazar. 1960 yılında, Ankara Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nde dekor ve kostüm çalışmalarında bulunmuştur.

yatmaktadır. Yazar, bu gerçekçilikle okura olayları ve karakterleri derinlemesine hissettirmeyi amaçlar.

Romanın kurgu olup aynı zamanda bu kadar gerçekçi olması okurun ve tiyatroya uyarlandıktan sonra da seyircinin kafasını karıştıran bir etmen olabilir. Zaten Orhan Kemal eserlerini gözlemlerine dayanarak kaleme aldığını kendisi de açıklamıştır: “*Ben çok iyi bildiğimi yazmak isterim... yazmak için görmeliyim, yaşamalıyım(...)*” (Nurer Uğurlu’dan akt. Moran, 2011: 100)

Toparlayacak olursak, Orhan Kemal’in romanlarında işlediği konular, kendi yaşam deneyimlerinden, yaşanmışlıklarından ve yakın çevresinde şahit olduğu olaylardan beslenmektedir. Toplumu yakından ilgilendiren meseleler ve yazarın bu konuları son derece samimi ve gerçekçi bir şekilde ele alması, eserlerinin okuyucular tarafından büyük beğeniyle karşılanmasını sağlamıştır.

Yazarın romanlarında sıklıkla diyalog tekniğini kullanması ve sahne sanatına olan ilgisi, bazı romanlarının tiyatroya uyarlanmasına neden olmuştur. Romanlarının tiyatroya uyarlanabilirliğinin arkasında, eserlerin bu tür bir uyarlamaya uygun olarak yapılandırılmış olması yatmaktadır.

Eskici ve Oğulları romanında, geçim sıkıntısı çeken ve kent hayatına uyum sağlayamayan ailenin kütlü toplamaya gitmesiyle yaşadığı dram ele alınmaktadır. Orhan Kemal, bu dramı tiyatroya iki bölüm hâlinde uyarlamıştır. İki tür arasındaki farklılık nedeniyle, yazarın romanda işlediği tüm olayları ve karakterleri tiyatrodaki genişlikte ele alması mümkün olmamıştır. Yine zaman, mekân, dil, üslup ve bakış açısı gibi unsurlarda bazı değişiklikler görülebilir. Yapılan eksiltmeler ve gerektiği durumda tiyatro uyarlamasına dâhil edilen eklemeler iki tür arasında bir ayrıma yol açar.

3.3.2 Eskici ve Oğulları Romanının Tiyatroya Uyarlama Analizi

3.3.2.1 Olay Örgüsü Düzlemindeki Benzerlik ve Farklılıklar

Orhan Kemal her ne kadar romancılığı ve öykücülüğüyle ön plana çıkmış olsa da oyun yazarı olarak da adından söz ettirmiştir. Türk romanının toplumcu gerçekçi yazarlarından biri olan Orhan Kemal'in *Eskici ve Oğulları* romanı okur tarafından beğeniyle karşılanmış, güncel içeriğiyle dönemine adını yazdırmayı başarmıştır.

Romandaki olay, Çukurova'nın zamanla geçirdiği değişimi anlayabilmemiz için çevre tasviri ve caddelerdeki dükkanlar hakkında bilgi verilerek, eskicinin dükkanının bahsedilmesiyle başlamaktadır. Aslında burada yapılan tasvirle romana bir girizgâh yapılır. Daha sonra olay, ana karakterimiz olan Topal Eskici'nin iş yerinde geçen bir gününün anlatımıyla başlar. Bu bölümde Topal Eskici'nin zamanında işlerinin ne kadar iyi olduğunu ancak değişen zamanla birlikte işlerinin bozulmasını, mahalledeki esnafla Topal Eskici arasında geçen çekişmeyi, şakalaşmayı görüyoruz.

Uyarlanan metnin birinci bölümde de bir mekân tasvirinin yapıldığı görülmektedir. Ancak burada olay, Topal Eskici'nin evinde babanın öksürük krizi geçirmesiyle başlamaktadır. Bu öksürük adeta ailenin arasında soğuk rüzgarlar estirir. Anlaşılabileceği üzere romanın başlangıcıyla tiyatronun başlangıcı aynı olayla başlamamaktadır.

Öncelikle, bu ev sahnesinde romanda daha sonra karşılaşacağımız aile bireyleri arasındaki tartışmalar yer almaktadır. Yazar, uyarlamada bu tartışmaları geniş bir zamana yayamayacağı için, olayları tek bir sahnede toplamayı tercih etmiştir.

Yazarın bu sahneyi uyarlamanın başında vermesinin nedeni, Topal Eskici ve ailesinin seyirci tarafından daha kolay tanınması ve anlaşılabilmesini sağlamaktır.

Yine uyarlamanın birinci bölümünün girişinde romanda da sıklıkla karşılaştığımız Topal Eskici ve küçük oğlu Ali arasında geçen tartışmaya şahit

oluyoruz. Bu tartışmayla birlikte Ali'nin babasını yakın zamanda onlardan kurtulacaklarına dair bilgilendirdiğini görüyoruz. Biz bu vakayı romanın ilerleyen bölümlerinde görmekteyiz. Yani romandaki vaka öne çekilmiştir. Böylelikle olay örgüsünün sıralanışında birtakım değişiklikler meydana gelmiştir.

Bir diğer farklılık ise romanda Topal Eskici'nin büyük oğlu Mehmet ve eşinin ayrı bir evde kiracı olarak yaşarken, uyarlama metninde tüm ailenin aynı evde yaşamasıyla ilgilidir. Bu durum romanda yer almayan sahneler ve romandaki bazı olayların uyarlamada daha erken yaşanmasına sebep olmuştur. Mesela, gelin kaynana arasında geçen tartışmalar, anlaşmazlıklar, Topal Eskici'nin gelinini kötülemesi, kızları Zeliha'nın gelini korumaya çalışması gibi olaylar romanda daha ilerleyen bölümlerde karşımıza çıkarken uyarlamada daha ilk sahnelerde yaşanmaktadır. Yine bu ev sahnesinde kızları Zeliha'nın görüştüğü erkek arkadaşının camdan eve kadar girdiği ve bazı yakınlaşmaların gerçekleştiği görülmektedir. Romanın olay örgüsünde ev içinde ikili arasında böylesi bir münasebet yoktur. Romana göre, olaylar daha dar bir çerçeveye alınarak öne çekilmiş ve sahneler birleştirilmiştir.

Uyarlama metninde ev sahnesinden sonra Topal Eskici'nin namaza durmasıyla birlikte sahne kararır ve yeni bir sahneye giriş yapılır. Yeni sahnedeki olay eskici dükkanında kardeşler ve ırgatbaşı arasında gerçekleşmektedir. Bununla birlikte yazar sahneye bir giriş yapılması adına mahallenin esnafından olan berber ile kasap arasında geçen bir diyalog eklemiştir. Bu ikili arasındaki konuşma romanın olay örgüsünde yer almamaktadır. Yazarın uyarlamaya böyle bir diyalog eklemesindeki maksat, kuşkusuz sahneler arası geçişlerde kopukluk oluşmasını engellemektir.

Konuşmanın devamında aynı romandaki gibi mahalledeki esnaf, Topal Eskici'nin gelişini duyurur ve herkes eskicinin dükkanına toplanır. Dükkana toplanan esnaf, Topal Eskici'yi sinir etmek adına bir tartışma başlatır. Romanın geneline baktığımızda bu esnaf ile Topal Eskici arasındaki çekişme sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Yani bu esnaf ile Topal Eskici arasındaki zıtlasma ve şakalaşma eğilimleri romanın vakasında genel bir yayılım göstermektedir. Uyarlama metninde ise bu zıtlasma ve çekişme belirli sahnelerde karşımıza çıkarak sınırlandırılmıştır.

Esnaflar kışkırtmalarına daha fazla dayanamayan Topal Eskici dükkanından ana caddeye çıkar ve onunla dalga geçenleri kovalamaya başlar. Romanda böyle bir kovalama durumuyla karşılaşmıyoruz. Yazar, uyarlama metnini daha dinamik ve dikkat çekici hâle getirmek amacıyla bu sahneyi eklemiş olabilir.

Romanda esnaf ile Topal Eskici arasında yaşanan tartışma vakası, Topal Eskici'nin işlerini bitirip dükkandan ayrılması esnasında gerçekleşirken uyarlamada dükkâna yeni geldiği sırada gerçekleşmektedir. Bu doğrultuda yine olayın oluş sırasında bir değişim karşımıza çıkmaktadır.

Esnaf yaşanan tartışmadan sonra dükkanlarına çekildiği sırada Topal Eskici'nin dükkanına Ünal karakteri gelir. Topal Eskici yaşadığı olay üzerine Ünal ile birlikte rakı eşliğinde dertleşir. Bu vaka, romanın olay örgüsünde daha ilerleyen bölümlerde, ailecek kütlü toplamaya gittikleri zaman gerçekleşir. Bu doğrultuda uyarlamada kütlü toplamaya gitme olayı yer almadığı için, yazar bu vakayı öne çekmiş olabilir.

Yine uyarlamanın yüz altıncı sayfasında Genç Doktor olay örgüsüne dâhil olur. Topal Eskici'nin sağlığının yerinde olup olmadığı hakkında konuşmaya başlarlar. Genç doktor gittiği zamansa babası büyük oğlu Mehmet'e okuyup bir iş sahibi olamadığı için sitem eder. Romanın olay örgüsünde böyle bir vaka yaşanmamaktadır. Romanda daha çok Topal Eskici'nin karısı, sevmediği komşusunun doktor oğlundan söz arasında bahseder. Yazarın olay örgüsüne böyle bir vaka eklemesindeki maksat romanda karısının söz ettiği doktoru uyarlamaya dâhil edebilmektir. Böylece yazar olaylar arasında hem bir bağ kurmuş olur hem de gereksiz sahnelerden, mekân tasarımıyla kurtulmuş olur.

Romanın ikinci bölümünde yazar Topal Eskici'nin gençlik yıllarını daha iyi anlayabilmemiz için geriye dönüş tekniğini kullanarak karakterin geçmişine dair detaylı bir anlatımda bulunur. Bu bölümde bir nevi Topal Eskici'nin yükseliş ve çöküş döneminden oluşan hayat hikâyesine yer verilmiştir. Bu geriye dönüş bize aynı

zamanda dönemdeki radikal değişimleri de göstermektedir. İşçi sınıfının fabrikalaşmayla, makineleşmeyle karşı karşıya olduğunu, ülkenin bolluk içinde yaşayışını, Topal Eskici'nin yaşanan değişimden sonra ailesinin desteğiyle meslek edinmesi için eğitilmesini, daha sonra Trablus Harbine katılışını, bacasını kaybediş hikâyesini ve insanların ona acıyarak bakmasından dolayı karakterinin değişip aksi bir insan oluşunu, köyden kente yapılan göçü, şehirde dükkan açtığını ve zamanla işlerinin bozulduğunu öğreniyoruz. Çocukluğunu bereket içinde geçiren Topal Eskici'nin geçmişe dair anılarına, uyarlamada bu kadar ayrıntılı yer verilmediği görülür.

Bununla birlikte romanda bir silsile hâlinde ilerleyen olaylar, uyarlama metninde bu sırayla anlatılmamıştır. Romanda geçmişe yapılan yolculuk tiyatro türünün yapısı gereği sahnelenemeye uygun değildir. Ancak romanın ikinci bölümündeki olaylar her ne kadar uyarlama metninde yer almıyor gibi gözükse de uyarlamanın bazı yerlerinde Topal Eskici'nin gençliğinde yaşadığı zenginliğe değinilmiştir. Mesela, şaraphane sahnesinde Topal Eskici'nin geçmişine dair konuştuğu görülmektedir.

Romanın üçüncü bölümünde ise Topal Eskici ve oğullarının dükkanda geçirdikleri bir gün anlatılmaktadır. Burada Topal Eskici'nin, küçük oğlu Ali'ye abisi Mehmet'in başka bir iş bulması için bir konuşma yaptığını görüyoruz. Yani bu bölümde Topal Eskici'nin büyük oğlunu yanında istememesi ve bunun üzerine küçük oğlu arasında geçen tartışmaya şahit oluyoruz. Uyarlama metninin olay örgüsüne bakıldığında ise dükkanda küçük oğul ve babası arasında böyle bir konuşmaya yer verilmemiştir.

Yine, romanda Mehmet'in fabrikadan kadro dışı edildiğini öğreniyoruz. Ancak romanın olay örgüsünde fabrikadan atılması üzerine yeni bir iş bulamamasının sebebi gösterilmezken, uyarlamada sabıkalı olduğu için yeni bir iş bulamadığına değinilmektedir. Yani yazar, uyarlamada Topal Eskici'nin büyük oğlu Mehmet'in iş bulamama nedenini bir sebebe bağlayarak romandaki açıklığı kapatmıştır. Yazarın uyarlamaya böyle bir detay eklemesinin arkasında, seyircinin durumu daha iyi kavrayabilmesini sağlama amacı vardır.

Romanın beşinci bölümünde Topal Eskici'nin dertlenip bir şaraphaneye gittiğini görüyoruz. Burada garsonla ve diğer sarhoş olan insanlarla sohbeti üzerine durulmaktadır. Topal Eskici sarhoş olmanın etkisiyle efkarlanmış ve o gün küçük oğlu Ali arasında geçen tartışmadan dolayı vicdanını rahat ettirmek adına çevresindeki kişilerle konuşmaya başlamıştır. Topal Eskici'nin torunlarından hasretle bahsederken, kendi dedesinin ona sunduğu imkânları göz önüne getirerek torunlarına hiçbir şey verememenin üzüntüsünü yaşadığını görmekteyiz. Bu olaylara ek olarak hesap ödeme vakti geldiğinde bir tartışma ortaya çıkar. Topal Eskici borcunu ödedikten sonra sokakta bir üzümciyle karşılaşır ve torunları için üzüm almak ister.

Uyarlamaya gelindiğinde olay örgüsünde şaraphane sahnesinin olduğu görülse de buradaki olayların ilerleyişinin romanla uyuşmadığı görülmektedir. Öncelikle dikkat çeken ilk farklılık olay örgüsünün sıralanışında meydana gelmektedir. Uyarlamada Topal Eskici oğullarının kütlü toplamaya gideceklerini öğrendikten sonra şaraphaneye giderken romanda oğullarıyla arasında geçen tartışmadan sonra gider. Romanda Topal Eskici, oğullarının kütlü toplamaya gideceklerini şaraphane bölümünden sonra öğrenecektir.

Bu bölümü olaylar bahsinde değerlendirecek olursak romanın aksine uyarlamada, şaraphane sahibinin Topal Eskici'yi ücret konusunda kandırması üzerine çıkan tartışma, Topal Eskici'nin mekândan ayrıldıktan sonra torunlarına üzüm alması gibi ayrıntılar yer almamaktadır.

Romanın altıncı bölümüne gelindiğinde ise Ali ile Mehmet arasında geçen konuşma ile karşılaşırız. İki kardeş dükkanda çalışırken küçük oğul Ali, abisine onlara birlikte kütlü toplamaya gideceğini söyler. Abisi bu durumu itiraz etse de kardeşine söz geçiremez. Ali babaları dükkana geldiğinde aralarında çıkan bir münakaşa esnasında kütlü toplamaya gideceklerini de söylemiştir. Fark edildiği üzere kardeşlerin kütlü toplamaya gitme olayı romanın olay örgüsünde bir silsile hâlinde ilerler. Önce Topal Eskici büyük oğlu yüzünden geçim sıkıntısı yaşadıklarını düşünür ve dükkanda onu fazlalık olarak görür. Daha sonra Topal Eskici, Ali'yi abisi Mehmet

ile konuşmaya zorlar. Bu zorlama sonucu Ali ve Topal Eskici arasında tartışma meydana gelir. Topal Eskici üzüntüden şaraphane gider ve büyük oğluna karşı pişmanlık hisseder. Ardından Ali, abisi Mehmet'e babasının onu iş yerinde istemediğini söyler ve bunun üzerine Mehmet kütlü toplamaya gitmeyi planlar. Uyarlama metninde ise doğrudan kütlü toplamaya gidecekleri söylenmektedir. Yani romanda birbirini takip eden olay silsilesi uyarlama metninde yoktur.

Olay örgüsü düzleminde karşımıza çıkan bir diğer farklılık romanın sekizinci bölümünde Topal Eskici'nin evinde yaşanan kavga bahsindedir. Evde yaşanan büyük tartışmaya mahalleli şahit olmaktadır. Bununla birlikte romanda bu büyük kavganın ayrıntılarını küçük oğul Ali'nin ağzından abisi Mehmet'e anlatırken öğrenmekteyiz. Uyarlamanın olay örgüsüne bakıldığında ise bu olaya ne mahalleli şahit olmaktadır ne de kardeşler arasında böyle bir konuşmaya yer verilmektedir. Yazar bu tartışmayı uyarlamaya dâhil etmeyerek sahne azaltmasına gitmiştir.

Yine romanın bu bölümünde elçinin yani ırgatbaşının Mehmet'in evine avans vermek için geldiği görülmektedir. Elçi, avansı Ali'ye de verir çünkü Ali evde babasıyla yaşadığı büyük tartışma üzerine son kararını vermiş ve kütlü toplamaya abisiyle gideceğini açıklamıştır. Uyarlama metninde ise elçi romanda olduğundan daha önce gelip sadece Mehmet'e avans vermektedir. Bu gibi ufak değişikliklerin yaşanması türsel farklılığın bir getirisidir.

Romanın olay örgüsünde ev içinde yaşanan büyük kavga, uyarlama metnine dâhil edilmediği için romanın dokuzuncu bölümünde yer alan Topal Eskici'nin küçük oğlunun eve gelmemesi üzerine onun için endişelenmesi, bu mevzu üzerine eşi ile yaptığı konuşma, kızı Zeliha'nın gönlünü almaya çalışması, Ali'yi merak edip eşini Mehmet'in evine göndermesi, orada kaynana ile gelinin arasında yaşanan gerilim ve iki kardeş arasında geçen konuşmalar uyarlamanın olay örgüsünde yer almamaktadır.

Uyarlamanın olay örgüsünde yer almayan bir diğer mesele, Mehmet'in annesini ve küçük kardeşi Ali'yi ailecek kütlü toplamak için ikna etmesidir. Yine, Topal Eskici'nin büyük oğlu Mehmet'in evine gidip hep birlikte kütlü toplamaya

gideceklerini açıklaması, bunun üzerine ailenin birbiriyle barışıp hayâllere dalması gibi ayrıntılar uyarlamada yer almamaktadır. Aynı zamanda ailenin hep birlikte çiğköfte yapmak için baba evinde toplanması, birlikte iş yapmaları, ailecek keyifli vakit geçirmeleri gibi ayrıntılara da uyarlamada verilmemiştir.

Uyarlamanın birinci bölümünün sonuna gelindiğinde ise romanda sıklıkla karşımıza çıkan kavgalardan biriyle karşılaşmaktayız. Ancak bu kavganın kurgulanışı romandan farklıdır. Yazarımız uyarlamaya yeni bir sahne eklemiştir. Aynı zamanda bölümdeki monotonluğu kırmak adına olaylar abartılı bir şekilde anlatılmıştır. Bu doğrultuda Topal Eskici'nin eve sarhoş bir şekilde gelmesi, sokakta bağırıp çağırması, oğullarını evden kovması gibi olaylar romanın olay örgüsünde yer almamaktadır. Bununla birlikte uyarlamanın bu sahnesinde Topal Eskici'nin Mehmet'in yüzüne yumruk atması dikkat çekici bir detaydır. Çünkü bu sahnenin bir benzeri romanın olay örgüsünde de karşımıza çıkmaktadır. Romanda Topal Eskici kütlü toplamak için yabana gittiğinde çıkan bir tartışmada büyük oğlu Mehmet'e tokat atmıştır. Romanda geçen her olay tiyatro sahnesinde gösterilemeyeceği için yazar mekân kısıtlamasına gitmiş ve bu yumruk evde çıkan tartışmada atılmıştır.

Uyarlama da birinci bölümün sona ermesiyle birlikte romanla uyarlamadaki vakaların oluş şekli açısından büyük bir farklılıkla karşılaşırız. Romanda on dördüncü bölümle birlikte bütün ailenin kütlü toplamaya gitmek için yola çıktıkları görülmektedir. Ancak uyarlama metnine bakıldığında Topal Eskici'nin oğullarını evden kovmasıyla birlikte ailecek kütlü toplama hayâlleri suya düşer. Uyarlamada sadece oğulları tarlaya çalışmaya gitmiştir. Baba, anne, kız kardeş evde kalmıştır. Böylelikle iki türde de olayların oluş şekli arasında bir ayrım yaşanmıştır. Yazarın olay örgüsünde bu tür bir değişikliğe gitmesinin nedeni, romanın on dördüncü bölümünden sonra mekânsal açıdan sahnelenmenin zor olmasıdır.

Romanda on dördüncü bölümden itibaren olaylar, Ünal karakterini tanıma, tarlaya yerleşme ve çevreyi keşfetme şeklinde gelişirken; uyarlama metninde, oğulların evden kovulmasının ardından geride kalan Topal Eskici, karısı, kızı ve kızıyla birlikte kalan Ünal karakterinin etrafında şekillenmeye başlar.

Hatta ikinci bölümün ilk sahnesinde Ünal ve Zeliha'nın uygunsuz yakınlaşmalarının sonuçlarıyla karşılaşırız. Yazarın uyarlama metnine böyle bir sahne eklemesinin ardında kuşkusuz romanla bağlantılı gitmeye çalışması vardır. Romanda Zeliha ile Ünal kütlü toplama esnasında tanışır ve daha ilerleyen zamanlarda yakınlaşmaya başlarlar. Uyarlama metninde ise en başından beri Ünal karakteri gizli gizi eve girip çıkmaktadır.

Uyarlama ile romanın olay örgüsü arasındaki bu farklılıktan sonra, olaylar her iki türde de ayrı şekilde gelişir. Uyarlama metninde Topal Eskici'nin oğulları gittiği için artık dükkanın işlerine Ünal bakar ve olaylar onun etrafında gelişmeye başlar. Mesela, Topal Eskici'nin dükkanına göçmen karakterinin çok ucuz bir meblağ ile talip olması, bunun üzerine Ünal'ın daha çok para teklif eden ecnebi kökenli insanlarla anlaşmaya çalışması, Topal Eskici'nin göçmen ile yaptığı görüşme, yabancıların dükkan için Topal Eskici'yle anlaşmaya gelmesi, Topal Eskici'nin Zeliha ve Ünal'ı evinde uygunsuz bir şekilde yakalaması, esnafın bütün olanlardan haberdar olup Ünal ve Zeliha'nın arkasından konuşması yazarın uyarlama metninin olay örgüsüne eklediği yeni sahnelerdendir.

Romanın on beşinci bölümünden itibaren ise Topal Eskici ve ailesinin zor bir süreçten geçtiğini görüyoruz. Ailecek yaşadıkları zorluklar uyarlama metninin olay örgüsüyle yer yer benzerlik gösterirken bazı olaylara değinilmediği görülmektedir. Uyarlama metninin olay örgüsünde yer almayan vakalara örnek verecek olursak, Ünal karakteri ile Zeliha arasında başlayan yakınlaşma, yengesinin Zeliha'yı rüyasında görmesi ve onu hendeğe giderken yakalaması, Mehmet'in kızı Ayşe'nin aynı halası gibi Ünal'dan hoşlanması, ailecek hastalığa tutulmaları, annesinin Zeliha'yı erkek arkadaşıyla buluşurken yakalaması, aile arasında yaşanan büyük tartışma üzerine Topal Eskici'nin şehre geri dönmesi, oğullarının geride kalıp kütlü toplamaya devam etmesi, Ali'nin Zeynep adında bir kızı tutulması gibi olaylar gösterilebilir. Bu sıralanan olayların bazıları uyarlama metninde farklı bir kurguyla karşımıza çıkmaktadır. Bunun en büyük örneği Ünal karakteri ile Zeliha arasında yaşananlardır. Romanda bu ikili arasında yaşanan olaylar kütlü toplamaya gittikleri sırada

gerçekleşmektedir. Ancak uyarlama metninde Ünal karakteri en başından beri olayların içinde olup eve gizlice girip çıkan birisi olarak karşımıza çıkar. Yazarın kurguda bu şekilde bir değişikliğe gitmesinin nedeni oğullarının kütlü toplamaya gitmesiyle birlikte oluşacak olay açıklığını kapatmak istemesidir.

Değineceğimiz bir diğer farklılık romanda babası kendi isteğiyle kızını Ünal'a vermek isterken uyarlamada kızı Ünal'a kaçar. Böylece olay romana göre daha dramatik bir hâle getirilir.

İki türün de sonuna yaklaştıkça vakalar düzleminde dikkat çeken bir diğer değişim, Topal Eskici'nin kütlü toplama bahsinde oğullarıyla yaşadığı tartışmadan sonraki karşılaşmaları üzerinedir. Uyarlama metninin sonuna doğru Topal Eskici'nin büyük oğlu Mehmet ve küçük oğlu Ali hasta bir şekilde çarşıda yığılı kaldıkları sırada esnaf tarafından bulunur ve hemen Topal Eskici'nin evine gidip haber verilir. Romanda ise Topal Eskici'nin küçük oğlu Ali, babasının dükkanına kadar gelir ve abisi için yardım isterken yere yığılır ve babası oğlunu kucaklayıp büyük oğlunu bulmaya gider. Görüldüğü gibi yazar olayların gelişiminde ufak farklılığa gitse de genel itibarıyla benzer şekilde bir bağlam oluşturulmaya çalışılmıştır.

Karşımıza çıkan bir diğer farklılık, romanın sonunda tüm karakterler iyileşip sağlığına kavuşurken, uyarlama metninde hiç sevmedikleri gelinin ölmesidir. Yazar, bu değişiklik ile uyarlama metnine ek bir dram katmış ve olaylara trajik bir boyut kazandırmıştır.

Son olarak romanın olay örgüsünde Topal Eskici'nin oğullarını iyileştirmek adına esnaftan borç aldığı ve alacaklıların kapıya dayandığı görülür. Topal Eskici, borçları kapatmak için dükkanını satar, geçimini sağlayabilmek için örsünü, çekicini alır ve şehrin en işlek yerini seçip çalışmaya başlar. Uyarlamanın sonuna gelindiğinde ise ana hatlarıyla işlenmiş bir sonla karşılaşırız. Burada olay, Topal Eskici'nin oğullarını iyileştirmek adına göçmenden dükkanın parasını istemesiyle başlarken damadı Ünal'ın yüklü bir miktar karşılığında ecnebilere dükkanı satmaya çalışmasıyla son bulur. Romanda Topal Eskici'nin dükkanını sattığı kişi tam belli değildir. Ama

uyarlamaya baktığımızda Topal Eskici'nin çok az bir ücret karşılığı dükkânını Göçmen'e sattığı görülmektedir.

Toparlayacak olursak, yazarın romandaki bazı olayları atlaması uyarlama metninde kopukluk oluşturabileceğinden tiyatroya ekstra vakaların eklenmesine yol açmıştır. İki türün olay örgüsünü karşılaştırdığımızda, yazarın romanı tiyatroya uyarlarken eserin aslına bağlı kaldığı görülmektedir. Yapılan değişiklik ve farklılıklar yine romanın ana çerçevesi doğrultusunda yapılmıştır. Her iki türde de aile bireyleri arasında yaşanan huzursuzluk, telafisi olmayacak yaralara sebebiyet vermiştir. Yaşanan olaylar ekseninde roman ve tiyatro arasındaki karşılaştırmayı incelediğimizde, ailesini yeniden toparlamak için inatçılığından vazgeçip yeni dönemin getirilerine uyum sağlamaya başladığını görüyoruz.

3.3.2.2 Zaman ve Mekân Unsurundaki Değişmeler

Eskici ve Oğulları romanı, kurmaca bir eser olmasına rağmen, 1950'li yılların Türkiye'sindeki ekonomik ve teknolojik değişimlerin yaşandığı sancılı bir dönemde geçmektedir. Uyarlamada da yazarımız bu zamana bağlı kalmıştır. Romanda gördüğümüz toplumsal değişim sürecini romanın geneline yayıp anlatan yazarımız uyarlamada bu süreci daraltarak küçük bir ana sığdırmaya çalışmıştır. İki türde de zaman unsuru aslında çok önemlidir. Çünkü yazarımızın her iki türde de vermek istediği mesaj II. Dünya Savaşı'nın toplum üzerindeki etkilerinin görüldüğü 1950'li yılların Türkiye'sinde yaşanan insan hayatı ile ilgilidir. Aslında yazarımız, bu zamanın getirilerini karakterleri üzerinde göstermeyi amaç edinmiştir.

Eskici ve Oğulları romanında geniş anlatım imkânlarından yararlanarak olayları uzun bir zaman dilimi içinde kapsamlı bir şekilde ele almıştır. Ayrıca geriye dönüş tekniğini kullanarak geçmişe gidip zaman çizgisini genişletmiş ve karakterlerin geçmiş yaşantılarına dair derinlemesine bir bakış oluşturmuştur.

Romanda başkarakterimiz olan Topal Eskici'nin 1945 yıllarına kadar işlerinin gayet iyi gittiği görülürken bu yıldan sonra iyice bozulmaya başladığı ifade edilmektedir. Romanda yaşanan olaylar ve karakterlerin geçirdiği zor zamanları da göz önünde bulundurarak buradaki zamanı 1950'li yıllar olarak belirtebiliriz. Yazarımız tiyatro uyarlamasında da bu yıla sadık kalmış ve karakterlerini o dönem insanının özellikleriyle şekillendirmiştir. Karakterler bir dönemin yaşayışını yansıttığı için burada önemi bir unsur olarak çıkmaktadır. Bu yüzden yazar, dönem şartlarını çok iyi bilmeli ve bu bilgi çerçevesinde zaman kavramının insan yaşamı üzerindeki etkisini karakter üzerinde yansıtabilmelidir. Bu doğrultuda iki türde de karşılaştığımız karakterler o zamanın şartlarını yansıtan özelliklere sahiptir. Romandaki kişiler zamana uygun olarak son derece umutsuz, yaşanan ekonomik sıkıntıdan dolayı gergin, yaşamdan zevk alamayan tiplerdir.

Yazar, romanda Topal Eskici üzerinden sıklıkla zamansal sıçramalar yapmaktadır. Topal Eskici'nin çocukluk, gençlik, askerlik yıllarının nasıl geçtiğinin okur tarafından anlaşılması önemlidir. Çünkü Topal Eskici'nin karakter yapısı bu zaman aralıklarında yaşadığı olaylar sonucunda değişmiştir. Yani zaman içinde yaşadığı olaylar onun karakterini değiştirmiştir. Okur, yazarımızın yaptığı zaman sıçramaları sayesinde de bu değişimin sebebinin anlayabilmiştir. Mesela, Topal Eskici'nin hayatını değiştiren önemli olaylardan biri bacağını kaybetmesidir. Yazar, bu anın daha gerçekçi bir şekilde anlaşılması için okurunu o güne götürmek istemiştir. Bu zaman sıçrayışını anlamak adına aşağıya romandan bir kesit konulmuştur.

“Yıllar, kırık plaklarda kalmış çok eski türküler gibi geldi geçti. 1911-12 Trablus Harbi. Güneş Çukurova'nınkinden de beter Libya'nın kızgın kumları, çöller, Derne, Trablus, Bingazi... Topal Eskici nereden, nasıl geldiğini anlayamadığı bir kurşunun sol bacağına saplanmasıyla yüzükoyun kapandığı kızgın kumlarda kalakalmıştı. Gözlerini açtığı zaman geceydi.” (Kemal, 2015:16-17)

Yazar yine bir bölümde Topal Eskici'nin 1945 yılı öncesindeki durumunu geriye dönüş tekniğiyle anlatarak, o dönemde geçim sıkıntısı çekmeden bolluk ve bereket içinde bir yaşam sürdüğünü göstermiştir. Bu şekilde, aradan geçen zamanla birlikte yaşanan değişimleri okuyucuya etkili bir biçimde sunmayı amaçlamıştır.

Geçmişinde yaşanan bu iyi zamanlar gün geçtikçe ülkenin yaşadığı ekonomik buhran, toplumsal çalkalanma sonucu kötüleşmeye başlamıştır. Romanda bu tür zamansal olaylar oldukça sık karşımıza çıkmakta ve uzun betimlemelerle detaylı bir şekilde ele alınmaktadır. Bu betimlemeye bir örnek daha verecek olursak Topal Eskici'nin çalışma hayatı anlatılırken hem zamansal bir sıçrama yapılmış hem de yıl verilerek bu zaman belirgin hâle getirilmiştir.

“İşler yıllar yılı iyi gitti. Güzel, temiz lokantalarda rakısını içti, eşine dostuna ısmarladı. Bir zaman geldi ki, kunduracılık üzerine işler tavsadı. 1936, 37, 38, 939'da Alman dünyayı önüne katınca, askerden boynu bükük, zavallı, mazlum bir el kızıyla gelip anasını kıskançlıktan deliye döndüren büyü oğlunu, şehirdeki sabun fabrikalarından birinde vardiya usta yardımcısı bırakıp Çukurova'nın zengin köylerinden birine göçtü... Yürü ya kulum! Diyen Allah'ın emri 1945'lere kadar sürdü galiba, 946, 947, 948'lerde işler bozuldukça bozuldu...” (Kemal, 2015: 21-22)

Tiyatro uyarlamasında net tarihler belirtilmemekte ve geriye dönüşler oldukça sınırlı bir şekilde kullanılmaktadır. Ancak yazar, karakterler arasındaki diyaloglar yoluyla geçmişteki refah seviyelerini, savaş sırasında bacağına kaybedişini ve başkarakterin genel yaşam öyküsünü kısaca ve etkili bir şekilde aktarmaya çalışmıştır.

“Topal Eskici - : ... Denim kendi kendime, sen, güm güm gümöleyen bir dede konağında gözlerini açtın. Atın ne dorusu kalmadı binmedik, ne bakla kır. Nerde içki, güzel avrat var dediler sen orda. Yedin, içtin, çaldın, çığırdın, vurdun, vuruldun... gak dedin, deden bir yandan, baban, anan, hısım akradan öte yandan et

verdiler, guk dedin su. Yediğini yedin, yemediğini ardına attın; giydiğini giydin, giymediğini fakir fıkara, eşe dosta dağıttın. Buzlu rakı ziyafetleri çektin ite köpeğe. Kral gibi yaşadın. Derken Allah dedeni elinden aldı. Mal, mülk bölündü, güm güm gümüliyen konak veresinin elinde darma duman. Oradan aldılar askere. Düğüne gider gibi gittin. Bacağını en son, Büyük Taarruz'da İzmir kapılarında bıraktın, gık demedin...” (Kemal, 1985: 115-116)

Zamansal açıdan değinebileceğimiz bir diğer nokta ise Topal Eskici ve ailesinin kütlü toplamaya gidecekleri zamandır. Gerçek yaşamdan yola çıkacak olursak işçilerin Çukurova’da pamuk toplamaya ağustos ayının başında gitmeye başladıklarını söyleyebiliriz. Buradan hareketle romanımızda da ailenin ağustos sonu gibi kütlü toplamaya gittiklerini söyleyebiliriz. Romanda bu zaman aralığıyla ilgili yazar anlatıcı tarafından şöyle bir anlatımla karşılaşırız:

“Ağustosun yarısı yaz, yarısı güzdir. Güzün başlangıcı sayılan ağustosun ikinci yarısıyla birlikte Çukurova’nın duru mavi göklerinde atılmış pamuk yığınlarını hatırlatan bulutlar belirir (...) Günler geçer. Atılmış pamuk yığınlarını hatırlatan sütbeyaz bulutlar esmerleşmeye hatta morarmaya başlar. Uzak, çok uzaklarda şimşekler çakar, gök gürültüleri... Şimşekler ve gök gürültüleri yaklaştıkça, kütlü toplama mevsimi de yaklaşıyor demektir.” (Kemal, 2015: 206)

Romanda bu zaman içerisinde aile arasında pek çok olay yaşanmıştır. Romanda Topal Eskici’nin bütün ailesi bu zaman zarfında kütlü toplamaya gitmişken tiyatro uyarlamasında ailecek kütlü toplamaya gidilmemiştir. Bundan dolayı da uyarlamada bu zaman üzerinde durulmamıştır.

Romanımızdaki mekân unsurunu değerlendirecek olursak yazarımız ayrıntılı mekân tasvirleri yaparak okurunun zihninde bir yaşam alanı oluşturmuştur. Romanda dış mekân olarak söyleyebileceğimiz asıl mekân Adana’dır. Bu dış mekân daha sonra

olaylar geliştikçe Çukurova'nın köylerine, pamuk tarlalarına kadar genişleyecektir. Ancak romanın tiyatroya uyarlamış hâline bakıldığında kütlü toplamaya yazıya, yabana gitme bahsi çıkartılmıştır. Sadece ailenin erkek çocukları gitti olarak gösterilmiş oradaki mekânsal çerçeve hakkında bir bilgiye yer verilmemiştir. Böylece gerek olay örgüsünde yaşanan değişim gerekse tiyatro türünün yapısı gereği yapılması gereken eksiltmeler nedeniyle iki tür arasında mekânsal farklılıklar oluşmuştur.

Yazarımız romanına bir mekân tasviri yaparak başlamıştır. Çukurova'nın sokaklarının, caddelerinin, caddelerin kalabalıklığının, dükkanlarının betimlendiği görülmektedir. Tiyatro uyarlamasında da asıl mekâna bağlı kalınmış, olaylar Adana ve çevresinde gerçekleşmiştir. Ancak uyarlama metninde yapılan mekân tasvirleri daha çok iç mekâna yöneliktir. Sokak ve caddelerden ziyade ev ve dükkan ile sınırlı kalmıştır. Uyarlama iki bölümden oluştuğu için yazarımız sadece bu iki bölümde “sahne” adı altında mekân tasvirine yer vermiştir. Bunun haricinde mekânın değiştiğinin anlaşılması için sahne bitimine “ışıklar kararır, şaraphane aydınlanır” gibi yahut “Arasta’da yâni dükkânların bulunduğu çarşıda, çarşının ara ve arka sokaklarında...” gibi mekâna dair küçük açıklamalarda bulunulmuştur (Kemal, 1985: 101-115).

Romanda Topal Eskici gençliğinde yaptığı askerlik vesilesiyle pek çok yerde bulunmuştur. Adana, Antep, Maraş, Antalya, Bursa, İzmir bu yerler arasındadır. Ancak bu mekânlar tiyatro uyarlamasında açık bir şekilde ifade edilmemekte birlikte sadece Topal Eskici'nin Büyük Taarruz'a katılıp İzmir'de bacağına kaybettiğine değinilmiştir.

Romanda karşımıza çıkan iç mekânlara değinecek olursak eskici dükkanı, Topal Eskici'nin evi, büyük oğlu Mehmet'in evi, cami, meyhane gibi yerler sayılabilir. Bu mekânlar arasında büyük oğlu Mehmet'in evi uyarlama metninde yer almamaktadır. Uyarlama metninde yazarımız mekân eksiltmesine giderek Mehmet, eşi ve çocuklarını da Topal Eskici'nin evinde yaşıyor olarak göstermiştir. Böylece iki tane ev sahnesi yerine tek bir ev sahnesi oluşturarak romandaki mekânlar tiyatroya uygun hâle getirilmiştir. Yapılan değişiklikten dolayı da roman ve tiyatro arasında bazı

farklılıklar meydana gelmiştir. Mesela, romanda ırgatbaşı yani elçi Hurşit, Mehmet'in evine uğrarken uyarlama metninde dükkana uğrayıp işçilerine avans vermiştir.

Mehmet'in kafa dağıtmak için gittiği çaycı Nadir'in dükkânı romanda yer alan bir diğer mekândır. Bu dükkânı yazarımız, "*Döküm, tamir atölyelerinin arasında sıkışmış yüksek bir konağın altında, tabanı beton, ufacık bir dükkândı Nadir'in çaycı dükkânı.*" şeklinde betimlemiştir (Kemal, 2015: 143). Yine Mehmet'in bu çaycıdan ayrıldıktan sonra yaptığı mekân tasviri şu şekildedir: "*Mestan Hamamı'nı soluna aldı, eski adıyla Tarsus Kapısı'ndan, küçük saatin yanından Çakmak Caddesi'ne geçti.*" (Kemal, 2015: 148)

Yapılan bu tasvirlerin uyarlama metninde bir karşılığı yoktur. Çünkü romandaki bu mekân tasvirleri uyarlama metninde farklı sahnelere ve dekorların oluşumuna neden olacağı için yazarımız mekân eksiltmesini gerekli görmüştür. Yazar uyarlamada, romandaki asıl ana mekânlara yer verip daha geri planda kalan mekânları eksiltmiştir.

Romanda Adana merkezde başlayan olayların daha sonra kütlü toplama zamanı geldiğinde köylere kadar geliştiğini söylemiştik. Çukurova'nın köylerine giden Topal Eskici ve ailesi burada da pek çok olay yaşamaktadır. Bu olaylar sırasında aile dışarda alaçık denilen küçük barınaklarda kalmaktadır. Yine Topal Eskici'nin kızı ve Ünal karakterinin ailelerinden gizli bir şekilde buluştukları mekân olarak hendek karşımıza çıkar. Bu bahsedilen yerler uyarlama metninde yer almamaktadır. Bunun sebebi yazarımızın bazı olayları uyarlama metnine dâhil etmemesinden kaynaklıdır.

Bu örnekler gibi romanda yer alıp uyarlama metninde bulunmayan pek çok yer karşımıza çıkmaktadır. Mesela, Demirköprü, Seyhan Nehri, Gâvurköyü, Taşköprü, Memleket Hastanesi gibi yerlerin adı romanda anılırken uyarlamada bu yerlere dair bir bilgiye yer verilmemiştir. Bu farklılık ve değişiklikler haricinde asıl mekânların birbiriyle uyuştuğunu söyleyebiliriz. Bunlar Topal Eskici'nin evi, dükkânı, meyhane, mahalle, çarşı gibi yerlerdir. Bahsedilen bu mekânlar iki türde de ortaktır.

Toparlayacak olursak yazarımız roman türüyle tiyatro türü arasındaki farklardan dolayı hem zaman hem de mekân unsuru açısından uyarlamada bazı değişikliklere ve farklılıklara gitmiştir. Ancak bu değişiklik ve farklılıklar romanın kurgusunun dışına çıkmamıştır. Orhan Kemal, tiyatro uyarlamasında zaman ve mekân açısından romanın asıl çerçevesine sadık kalmış, ancak zaman diliminde bazı daraltmalar yapmış ve mekân açısından sahnede canlandırmaya uygun bir düzenleme yapmaya özen göstermiştir.

3.3.2.3 Kişiler Bahsindeki Değişim ve Dönüşüm

Romanın kurmaca dünyasının bir parçası olan şahıs kadrosu, olayın oluşumu için vazgeçilmez bir unsurdur. Kurmaca olarak karşımıza çıkan bu kişilerden bazıları sadece bir fikri, düşünceyi temsilen yardımcı karakter olarak karşımıza çıktığı gibi bazen de bütün kadro aktif bir şekilde olaylarda yer alır. *Eskici ve Oğulları* romanında şahıs kadrosu her iki şekilde de karşımıza çıkmaktadır. Romandan tiyatroya uyarlanış sürecine baktığımızda yazarımız romanın şahıs kadrosundaki asıl karakterlere yer verip ana karakterin gerisinde kalan yardımcı karakterleri azaltmaya çalışmıştır.

Eskici ve Oğulları romanı oldukça geniş bir şahıs kadrosuna sahiptir. Romanda aile fertleri, esnaf, mahalleli, çalışan işçiler gibi pek çok kişi karşımıza çıkmaktadır. Yazarımız romandaki bu kişileri tiyatroya aktarırken romanda verilmesi gereken mesajı en açık şekilde ifade edebilen ve izleyicinin ilgisini, merakını diri tutabilecek kişileri uyarlamaya almaya özen göstermiştir.

Romanın kemik kadrosunda yer alıp tiyatrodaki da karşımıza çıkan en önemli kişi Topal Eskici'dir. Herkese karşı gösterdiği sert mizacı ve kaba hareketleri tiyatrodaki da başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Yazarımız uyarlamaya eklediği diyaloglarla onun nasıl bir karaktere sahip olduğunu seyirciye açık bir şekilde göstermiştir.

Topal Eskici'nin karısı, romanda olduğu gibi tiyatro uyarlamasında da aile içindeki baba ve çocuklar arasındaki tartışmalarda uzlaşma sağlayan taraf olarak

karşımıza çıkar. Bu durum onun ailenin dengeleyici unsuru olduğunu ve ailevi ilişkilerin iyileştirilmesine katkıda bulunduğunu gösterir. Annenin bu rolü roman ve tiyatro uyarlamasında aile içi dinamiklerin işleyişine dair önemli bir ipucu sunmaktadır. Anne karakteri, aile içindeki çatışmaların çözümünde arabulucu konumundadır.

Topal Eskici'nin çocukları Mehmet, Ali, Zeliha uyarlamada karşımıza çıkan diğer ana karakterlerdendir. Bu karakterlerinde romandaki asıl kişiliklerini korumuş olduğu görülmektedir.

Bu karakterlere ek olarak büyük oğlun karısı (gelin), çocukları Ayşe, Cavit ve küçük bebek, Ünal, elçi, esnaf, doktorun annesi, altmış altı Ziya, şarapçı, garson, Ali'nin sevdiği Zeynep iki türde de ortak olan karakterler arasındadır. Bu karakterler arasında Ünal karakteriyle romanın ilerleyen bölümlerinde kütlü toplamaya gidileceği sırada tanışırız. Uyarlama metninde ise bu karakter olayların en başından itibaren Topal Eskici'nin dükkanına, evine giren birisi olarak karşımıza çıkar. Hâl böyle olunca da uyarlama metninde sıklıkla Ünal karakteriyle karşı karşıya kalırız. Bu doğrultuda yazar senaryoya Ünal ile yaşanan yeni diyaloglar eklemiştir. Bu farklılık ve değişiklik haricinde bu karakterin iki türde de mizacının aynı olduğunu görüyoruz. İki türde de son derece uyanık, becerikli ve kendi çıkarlarını düşünen bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Farklılık olarak değinebileceğimiz bir diğer nokta Ayşe karakterinin bir nevi eniştesi olan Ünal'a olan hisleridir. Romanda karşımıza çıkan bu hisler uyarlama metninde yer almamaktadır. Tiyatro uyarlamasında biz Ünal ve Ayşe arasında bir konuşmaya şahit olmuyoruz. Ayşe karakteri ile ilgili değinebileceğimiz bir diğer nokta ise uyarlama metninde romana nazaran daha pasif bir şekilde karşımıza çıktığıdır. Tiyatro uyarlamasında yazar bu karaktere çok az yer vermiştir. Uyarlamada yalnızca Ayşe ve küçük kardeşi Cavit arasında yaşanan kıskançlığa şahit oluyoruz. Aynı durum kardeşi Cavit için de geçerlidir. Romanda kütlü toplamaya gittikleri zaman her konuşmaya dâhil olan Cavit uyarlama metninde daha geri planda yer almaktadır.

Yazarımızın tiyatro uyarlamasında bu karakterlere çok fazla söz vermemesinin arkasında ise romanın olay örgüsünde yaptığı eksiltmeler yer almaktadır.

Yine doktorun annesinin romanda mahalleli ile olan konuşmalarına ayrıntılı bir şekilde yer verilmiştir. Aynı zamanda karşımıza komşu olarak çıkan bu karakteri uyarlamada çok az görürüz. Yani yazar romandaki bazı yan karakterlere değinmiş olsa bile onları uyarlamada aktif bir şekilde olaya dâhil etmemiştir.

Romanda karşımıza çıkan esnafın çoğunluğu ise uyarlamada yer almaktadır. Bu karakterler uyarlamada isimleriyle birlikte meslekleriyle de anılmaktadır. Göçmen, kasap, manav, kahveci, berber kalfası Bahri, duvarcı Hasbi, garson esnaftaki kişilere örnek olarak verilebilir. Aynı zamanda bazı kişilerin isimlerinin de değiştiği görülür. Mesela, romanda duvarcı Hasbi olarak karşımıza çıkan karakter, uyarlama metninde duvarcı Celâl olarak karşımıza çıkar. Bunun haricinde romanda esnafı daha çok Topal Eskici ile uğraşırken görüyoruz. Bu uğraş uyarlamada da devam etmektedir. Esnafın Topal Eskici'yle olan tartışmaları, şakalaşmaları, zor durumda birbirlerine yardımda bulunmaları uyarlama metninde de yer almaktadır.

Bu benzerliklerle birlikte romandaki kalabalık şahıs kadrosu uyarlamaya aktarılırken olay örgüsünde yapılan eksiltmeler karakter açısından azalmaya yol açmıştır. Yani romanın olay örgüsünü tiyatroya uyarlamak adına yapılan eksiltmeler karakter azalmasına da sebep olmuştur. Romanda yer alıp tiyatro uyarlamasında bulunmayan kişilerden biri, Zeliha'nın odasının camdan bakiştıkları Erdal karakteridir.

Yine Mehmet'in çevresinden olan çaycı Nadir, makinist Selahattin, Ünal'ın tanıdığı olan kahveci Cabbar, Boncuk Ali, Kâtip Bey, mahallenin dokuma, sabun, çırçır fabrikalarında çalışan komşuları, gelinin komşusu Şerife, İbo İbrahim ve oğlu Cemil, üzümçü romanda yer alıp uyarlama metninde kurgudan çıkartılan karakterlerdendir.

Bununla birlikte yazarımız romanda az yer alan ve sadece ismen yer alan karakterleri uyarlama metnine dâhil etmemiştir. Mesela, Resul Ağa, Hasan Ağa, Dikran Usta, Remzi Dayı, Haydar Usta, Fatma Hala, Cavit'in küçük arkadaşı Deli Musa gibi kişilerin romanda arka planda olduğu için uyarlamaya dâhil edilmediği görülmektedir. Bütün bu yapılan karakter eksiltmeleri tiyatro türünün kısıtlayıcı imkânlarından kaynaklanmaktadır. Sahnede belirli sayıda oyuncu oynayabileceğinden romandaki karakterler olabildiğince azaltılmıştır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki yazarımız romandan tiyatroya uyarlama yaparken romanın kemik kadrosuna sadık kalmış sadece romanda daha geri planda duran, varlığıyla okurda etki bırakmayan, olaylarda yalnızca adı geçen kişileri uyarlama metnine dâhil etmemiştir. Yazarın uyarlama metninde tercih ettiği karakterler seyircinin de ilgisini çekebilecek, dikkatlerini canlı tutacak, sahnede verilmek istenen mesajı kolaylıkla aktarabilecek niteliktedir. Aynı zamanda romanın başkarakterlerinin sahip olduğu mizaç, kişilik özellikleri gibi karakteri yansıtan unsurlar tiyatro uyarlamasında da aynen korunmuştur. Seçilen karakterler o dönem insanının geçirdiği zorlukları yansıtabilmek için fabrikalarda çalışan, esnaflıkla, eskicilikle geçimini sağlayan gariban insanlardan seçilmiştir. Yazarımız uyarlama sürecinde de bu noktaya dikkat etmiştir.

3.3.2.4 Dil ve Üslup Düzlemindeki Değişim ve Dönüşüm

Bir romanın tiyatroya uyarlanabilirliğini kolaylaştıran faktörlerden biri romanın diyalog açısından zengin olmasıdır. Orhan Kemal'in karakterlerini konuşturmadaki başarısı, romanın tiyatroya uyarlanış sürecini kolaylaştırmıştır. Bu doğrultuda yazarımız uyarlama sürecinde dil ve üslup açısından romanına bağlı kalmış olup son derece akıcı ve anlaşılır bir dili kullanmayı tercih etmiştir. Yine yazarımız romanda yer alan diyalogların çoğunu tiyatro uyarlamasında aynen tekrar etmiş ve romanın aslına bağlı kalmıştır. Tüm bu benzerlikle birlikte romanın anlatma esasına, tiyatronun ise gösterme esasına dayalı bir tür oluşundan kaynaklı diyalog açısından

bazı değişiklikler meydana gelmiştir. Yine yazarın uyarlamaya eklediği bazı karakterlerden dolayı yeni diyaloglarında eklendiği görölmektedir.

Öncelikle romanda birden çok anlatıcının yer aldığını söyleyebiliriz. Romanın geneline baktığımızda yazar anlatıcının varlığını görüyoruz. Bu sayede okur, Topal Eskici ve ailesi hakkında bilinmesi gereken her şeye vakıf olur. Bununla birlikte, karakterlerin konuşmalarında birinci tekil kişi bakış açısının hâkim olduğunu görüyoruz.

Tiyatro uyarlamasında bazı durumlarda diyalog harici bazı açıklamalara yer verilmiştir. Yani, uyarlamada yazarın parantez içinde yaptığı açıklamalar görülebilir. Orhan Kemal, bu yöntemi tercih etmiştir çünkü oyunu sahneleyecek oyuncular, sadece diyaloglardan karakterlerin hareketlerini ve davranışlarını doğru bir şekilde tahmin etmekte zorlanabilirler. Bu açıklamalar, oyuncuların karakterleri daha iyi anlamalarına yardımcı olmayı amaçlar. Yazarımız karşılıklı konuşma yoluyla anlaşılamayacak bazı hareketleri parantez içinde vererek okurunu aydınlatır. Aşağıda, *Eskici Dükkanı* adlı uyarlamada bu noktaya bir örnek verilmiştir:

“BERBER– Dikkaaaaaat.. sola bak!

KÜÇÜK OĞUL– (Babasının gelmekte olduğunu anlamıştır. Çayını bırakıp dükkândan tüymeden önce) Helâya gidiyorum ben!

BÜYÜK OĞUL– Çayını içeydin be..

KÜÇÜK OĞUL– (Tek lâf etmeden çıkar gider).

GARSON– Babasıynan sular heç akıyor ha..

BÜYÜK OĞUL– Baba, evlât cilvesi.. Olur...

TOPAL ESKİCİ– (Öfkelidir. Dükkânlarının önünde esas vaziyette selâma durmuş esnafa aldırış etmeden tahta bacağıyla tok tok gelir. Garson çekilmiştir.)

BÜYÜK OĞUL– (Saygıyla ayağa kalkar).

TOPAL ESKİCİ– (Büyük oğlunun saygılı hâlini görmezlikten gelerek, makinesinin başındaki minderli iskemleye kendini bırakır).”

(Kemal, 1985: 98)

İki türü diyalog açısından değerlendirecek olursak genele baktığımızda roman ve tiyatronun paralel olarak ilerlediğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda olay örgüsünde yapılan eksiltmelerden dolayı bazı diyalogların olmadığı görülür. Mesela, tiyatro metninde Ünal karakterinin Topal Eskici'nin dükkanını satması için ayarladığı ecnebi kişilerle arasında geçen diyaloglar romanda karşımıza çıkmamaktadır. Yine uyarlama metninde Topal Eskici ile Genç Doktor arasında geçen konuşmalar, Göçmen'e dükkanı devretme mevzusu üzerine yapılan konuşmalar romanda yoktur.

Yazar, romandaki bazı eksiklikleri uyarlama metnine eklediği diyaloglarla gidermeye çalışmıştır. Romanda Topal Eskici'nin dükkanını düşük bir fiyata sattığı belirtilirken, tiyatro uyarlamasında bu durum Göçmen ile arasında geçen olaylarla birleştirilip yeniden düzenlenmiştir.

Bununla birlikte tiyatro uyarlamasına yeni diyaloglar eklendiği kadar romanın olay örgüsünden çıkartılan bazı olaylar dâhilinde uyarlama metninde diyalog eksiltmesine de gidilmiştir. Örneğin Topal'ın karısının mahalleli ile olan konuşmaları, Ünal ile Ayşe ve Cavit karakterlerinin konuşması, Ünal'ın Boncuk Ali ile olan konuşmaları tiyatrodaki yer almamaktadır.

Yazarımızın romanında ve tiyatro uyarlamasında kullandığı üslup özelliklerine değinecek olursak son derece samimi, akıcı ve doğal olduğunu söyleyebiliriz. İki türde de Adana yöresine has ağız özellikleri yansıtılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda bu yerel ağız özellikleriyle birlikte anlatıma bir hareketlilik ve canlılık katılmıştır. Ancak tiyatro metninde romana göre daha az şive özellikleriyle karşı karşıya kalırız. Bu durumun nedeni, oyuncuların şive taklidi yaparken zorlanabilme ihtimali ve seyircinin fazla şive nedeniyle dikkatinin dağılma olasılığıdır. Bu nokta hakkında tiyatro metninde “*şive üzerindeyse çok az durulmuştur*” şeklinde kısa bir dipnot eklenmiştir (Kemal, 1985:82).

Dil ve üslup açısından dikkate değer bir fark, romandaki dile kıyasla uyarlamada kullanılan dilin daha hareketli, canlı ve argolu olmasıdır. Romanda her ne kadar deyimlerden yararlanılmış olsa da daha sade bir anlatım tercih edilirken

uyarlama metninde hem monotonluğu kırmak hem de sokak ağzını daha iyi yansıtabilmek adına hareketli bir dil tercih edilmiştir. Tiyatroda, hareketli ve canlı bir dil, sahnedeki enerjiyi artırır ve performansın akışını iyileştirebilir. Bu, seyircinin ilgisini diri tutmaya yardımcı olur. Aynı zamanda kullanılan argolu ve hareketli dil, karakterlerin kişiliklerinin belirgin bir hâle gelmesini sağlar. Bu, karakterlerin davranışlarının arka planını daha iyi anlamaya yardımcı olabilir. Aşağıda uyarlamadaki bu hareketliliği anlamak adına aynı olaylar üzerinden karşılaştırmalı bir örnek verilmiştir:

TABLO: 9

ROMAN	TİYATRO
“ ‘Trablus Harbi’ni mi açtı gene?’ Altmış Altı Ziya gülerek başını salladı. Bir başkası: ‘Allah yardımcın olsun oğlum Altmış Altı,’ dedi. ‘Dinle gayrı.’ ‘Dinleye dinleye bütün memleket ezberledi, hafız oldu bre herif.’ ‘Sıra dedesinin çiftliğine, tarlalarına da gelecek daha...’ ‘Allahın emri o!’ ‘Resul Ağa’nın toprakları ha?’ ‘Aynen.’ ‘Altmış Altı oğlum, hâlin mi iyi, dirliğin mi?’ Altmış Altı Ziya bıyık altından gülüyordu. Kargaya benzeyen biri, ‘Şarap beleş olduktan sonra Ziya mahşere kadar dinler,’ dedi.” (Kemal, 2015: 50)	“MANAV– Dedesinin güm güm gümüleyen konağına sıra geldi mi? TOPAL ESKİCİ– (Sertçe bakar). Matraklar kahkahalarla gülerler. 66.ZİYA– Geldi, gelmedi. Size ne ulan ibneler? Kahkahalar BERBER–Allah yardımcın olsun. Birkaç bardak şaraba... Hı? MANAV– Dinlenmez.. GARSON–Dinlenmez ki dinlenmez. BERBER–Hoooş, altmışaltı Ziya’nın vazifesi ne? MANAV–İsmarla şarafi.. GARSON–Beleş yuttursun.. BERBER–Mahşere kadar dinler anam avradım olsun! 66.ZİYA– Çatlayın ulan, patlayın.. ...

	TOPAL ESKİCİ– (Berberi falan işaret eder) Bunlar, bunlar yok mu? Analarından çıkarken, birer avuç da cam kırığı atıp çıkmışlar! BERBER–Ooooooşt! GARSON–Yörööööööüü!!” (Kemal, 1985: 118-119)
--	---

Buradaki örnek öncelikle romandaki şaraphane sahnesinin genişletilmiş hâlidir. Her iki türün de olay örgüsünde bu bölüm mevcut olmasına rağmen, tiyatro uyarlamasında diyalog açısından yeni konuşmalar eklenmiştir. Romandaki dilin aksine, uyarlamada argolu kelimeler ve sokak ağzıyla konuşmalar daha belirgin bir şekilde yer almaktadır.

Bütün bu özellikler Orhan Kemal’in iki eserinde de içten bir üslup kullandığını göstermektedir. Yazarımız iki türde de karakterlerini kültür düzeylerine göre konuşturmaya özen göstermiştir.

Orhan Kemal, *Eskici ve Oğulları* romanında daha çok toplumun kültürel yapısını yansıtmaya çalıştığı için gündelik bir dil kullanmaya özen göstermiştir. Romanında gördüğümüz samimi ve içten üslup sayesinde okur romandaki konuşmaların arkasında yatan mesajı kolaylıkla anlar. Adana-Çukurova çevresinde yaşayan halkın yerel konuşma ağzını romanında vermeye çalışan yazarımız tiyatro uyarlamasında da bu halk dilini kullanmaya özen göstermiştir. Üslup açısından gördüğümüz bu paralellik diyalog açısından da devam etmiştir. Yazarımız uyarlama sürecinde her ne kadar romanına bağlı kalmış olsa da gerek romanın olay örgüsünde yaşanan eksiltmelerden gerekse tiyatro metninde oluşan boşlukları doldurmak adına yapılan eklemelerden kaynaklı bazı farklılıklar, değişiklikler meydana gelmiştir. Ancak yaşanan bu değişim romanın sahip olduğu yerel konuşma düzeyinin dışına çıkmasına sebep olacak bir yapıda değildir.

3.3.2.5 Biçimsel Açıdan Bir Çözümleme

Bir romanı tiyatroya uyarlarken biçimsel açıdan bakıldığında da bazı değişiklikler söz konusu olur. Yazarlar romanını bölümlere ayırarak ilerlerken uyarlama sürecinde de sahneler ayırmaktadır. Uyarlama sürecinde olay örgüsü, zaman, mekân düzleminde olaya eklenen yeni unsurlar ve yapılan bazı eksiltmeler biçimsel noktada da farklılıklara neden olur.

Eskici ve Oğulları romanı yirmi beş bölümden oluşmaktadır. Bölümler sayılar ile birbirinden ayrılır ve bölüme dair herhangi bir başlık bulunmaz. Romandan tiyatroya uyarlanan *Eskici Dükkânı* adlı oyun ise toplam iki bölümden oluşmaktadır. Uyarlamada sadece iki sahnenin açıklaması ayrıntılı bir şekilde yapılmıştır. Yazarın, uyarlamada tablo açıklamalarına yer vermediği görülür. Buna ek olarak Orhan Kemal, sahne geçişlerini birbirine bağlarken de aralara girer ve bazı açıklamalarda bulunur. Aşağıya bu bağlamın anlaşılabilmesi için uyarlamadan bir kesit verilmiştir.

“TOPAL ESKİCİ düşünceli düşünceli yeniden namaza dururken, üst katın ışıkları kararır.

Altındaki Eskici Dükkânının ışıkları güçlenir. Çarşı, tek tük açılan dükkânlarıyla yavaş yavaş canlanmakta.. Fonda cırlak sesiyle eski bir gramofon bayat bir şarkıyı çevreye yaymaya çalışır.” (Kemal, 1985: 92)

Tiyatro uyarlamasında bununla birlikte toplam on sahne daha tespit edilmiştir. Yazarımız bu sahnelerin bazılarını “*Dükkân kararır. Ev aydınlanır.*”, “*Işıklar kararır, şaraphane aydınlanır*” şeklinde açıklayıp bölümler arası geçişi sağlamıştır (Kemal, 1985: 112-115).

Romandaki yirmi beş bölümün tiyatro uyarlamasında sadece iki bölüme tekabül etmesi romandaki bölümlerin büyük oranda azaltıldığının ve olaylar bağlamında eksiltmeye gidildiğinin bir göstergesidir. Yazarımız böylesi bir azaltmaya

gitse de romanın asıl çerçevesinden ayrılmamış olup gerek diyalog açısından gerekse olayların meydana geliş şekilleri doğrultusunda romanına bağlı kalmayı tercih etmiştir.

Biçimsel açıdan farklılık olarak değinebileceğimiz bir nokta da olayların oluş sırasında yaşanan değişimdir. Yazarımızın uyarlama sürecinde romandaki olay örgüsüne müdahale etmesi sonucu bazı olayların oluş sırasının değiştiğini söyleyebiliriz. Mesela, romanda Ünal karakteriyle yaşanan pek çok olay ailenin kütlü toplamaya gitmeleriyle birlikte yaşanmaya başlar. Tiyatro metnine baktığımızda ise olay örgüsü düzleminde yaşanan değişim sayesinde Ünal karakteriyle metnin başında karşılaşmaktayız. Böylece Topal Eskici'nin kızı ile aralarında yaşanan ilişkiye de romana göre daha erken şahit olmuş oluruz. Yine tiyatro metninde Mehmet ve Ali'nin dükkanda otururken ırgatbaşının yani elçinin avans vermek için dükkana geldiği görülmektedir. Ancak romanda bu sahne Topal Eskici'nin evinde çıkan büyük tartışmadan sonra Ali'nin evi terk etmesi üzerine abisine gittiği zaman gerçekleşmektedir. Bunun gibi bazı olayların oluş sırasının değiştiği görülmektedir. Bu değişimin arkasında ise romandan bazı bölümlerin çıkartılması vardır. Bu nedenle uyarlamada olayların daha erken yaşanmasına ya da uyarlamanın olay örgüsüne eklenen yeni olaylarla birlikte bazı olayların romana göre daha geç gerçekleşmesine sebep olmuştur. Bu da biçimsel açıdan farklılık oluşturmuştur.

Romandan tiyatroya uyarlanış sürecinde uyarlamaya yapılan eklemeler ve çıkartmalar iki tür arasında biçimsel açısından farklılıklara neden olmaktadır. Genel olarak romanın geniş anlatım imkânından faydalanan yazarlar romanlarını bölümlere ayırarak aradaki geçişleri sağlamaktadır. Romanın yapısı gereği karşımıza çıkan bu bölümler tiyatroya uyarlanınca azalıp minimal bir hâle getirilmektedir. Bu doğrultuda iki türe baktığımızda bölüm sayısı açısından dikkate değer bir azaltmaya gidildiğini söyleyebiliriz. Yine tiyatro metninde yazarımız sadece iki bölümün sahnesini açıklamakla yetinmiştir. Uyarlamada diğer sahne geçişlerini yapmak adına bir tablo oluşturulmamış sadece parantez içi kısa açıklamalarla geçişler yapılmıştır.

3.4 Roman ve Tiyatro Olarak Murtaza

Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan roman türü yazıldığı günden beri herkesin ilgi odağı olmuş ve beğenilen romanlar zamanla filmlere, tiyatrolara uyarlanmıştır. Sevilen bir roman olarak karşımıza çıkan ve daha sonra tiyatroya uyarlanan bu eserlerden biri de Orhan Kemal'in *Murtaza* adlı romanıdır. Romanlarında toplumsal sınıf mücadelelerini, yoksul ailelerin, gençlerin hayat karşısında yaşadığı adaletsizliği, patron-işçi ilişkilerini mizah aracılığıyla okuruyla buluşturan yazarımızın bu romanı edebiyatımızın unutulmazları arasında yer almaktadır.

Murtaza romanı 1952 yılında *Vatan* gazetesinde tefrika hâlinde yayımlanmıştır. O dönemler tefrika romancılığıyla ilgilenmeyen yazar, çalışmasının yayımlanış sürecindeki şaşkınlığını şu açıklamasıyla dile getirir:

“Yaşar Kemal bu ‘Murtaza’ dan Tunç Yalman’a öyle övgüyle söz açmış ki, Tunç Yalman ilgilendi, müsveddelerini rica etti benden!.. Verdim.. Ama yayınlamağa başlayacağı aklıma bile gelmiyordu. Nasıl gelsin.. Yıllar yılı ancak yirmi, otuz sayfa yazabilmiştim.. Tefrikaya başlansa dört günlük yazı bu.. Bir gün yayınlanmaya başlanmış görmiyeyim mi?.. Her yanı buz kesildi.. Eyvah dedim, rezil olacağım.. Bunun gerisini nasıl getireceğim?.. (...) Bir tek yol vardı benim için, oturup devam etmek.. Ecel terleri döke döke devam ettim. Ve tuhaf değil mi?.. Bitti.. Ama bu, uzun yıllara dayanan, olgunlaşmış bir konunun kâğıda dökülmesinden ibaretti..” (Uğurlu, 2002: 200)

Yazar, kitabı tamamlamak adına yoğun bir uğraş ve emek ile çalışmıştır. Orhan Kemal'in tefrika ettiği ilk roman olan *Murtaza*, gazetede yayımlanıp kitap olarak çıktıktan sonra yoğun bir ilgiyle karşılanır. İlk olarak yüz seksen sayfalık olan romanımız daha sonra yazar tarafından genişletilerek üç yüz otuz beş sayfa olarak güncelleştirilmiştir. Ancak o dönemin eleştirmenleri bu güncellemeyi onaylamamış ve

romanın genişletilmesine karşı çıkmışlardır. Bunun nedeni, romanın okur üzerindeki samimiyetinin bozulma ihtimali ve romanın özgün güzelliğinin geri plana itilebileceğidir. Orhan Kemal romanında bu noktaya değinerek “*Murtaza Üzerine*” yazısıyla olaya açıklık getirmeye çalışır:

“Yakın dostlarım, Murtaza’ yı bu yeni hâline getirmememi istediler. Hem de ısrarla. ‘Biz onu öyle bulduk, öyle okuduk, öyle sevdik. Ne diye değiştireceksin?’ dediler. Hatta içlerinde çok önem verdiğim kimselerin de bulunduğu bu görüş üzerinde uzun uzun durdum. Kitabın üzerinde ‘Roman’ yazıyordu, ama o hâliyle Murtaza bir ‘Roman’ değil, olsa olsa ‘Büyük’ bir hikâye’ydi. Kitabın yüz seksen sayfalık hacminden dolayı söylemiyorum bunu. Salt, romanı roman yapan şeylerin eksikliğinden. Murtaza’ yı roman hâline getirmek için üzerinde çok çalıştım. Birinci ve üçüncü bölümler yeninden yazıldı. Elimde hâlâ yığınla malzeme var. Bu malzemeyle bir ‘Murtaza II’ yapar mıyım? Henüz bilmiyorum, ama Murtaza galiba istiyor bunu. Dürtüp duruyor. Neden olmasın?”
(Kemal, 2003: 5)

Açıklamadan da anlaşılacağı üzere çalışmasında romanı roman yapan unsurların eksikliğinden mahrum olduğunu gören yazar, tekrardan bir düzenleme sürecine gider. Bu sayede Orhan Kemal, romanın daha güçlü ve etkileyici bir hâle gelmesini sağlamıştır. Eserin 1957 yılında *Varlık* Yayınları tarafından ikinci baskısı, 1964 yılında ise *Cem* Yayınları tarafından üçüncü baskısı yapılmıştır. Yukarıdaki alıntıda yazarın bahsettiği birinci ve üçüncü bölümlerin genişletilmiş hâliyle yaşanan güncelleme sonrası yapılan dördüncü baskı ise *Cem* Yayınları tarafından 1969 yılında yapılmıştır.⁴¹

⁴¹ Ülkü Eliuz, “Orhan Kemal’in Murtaza Romanında Yapı”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 3/4 Summer 2008, s.906.

Romanın okur tarafından büyük ilgi görmesi ve dönemin tiyatro repertuarında yaşanan eksiklikler nedeniyle, Orhan Asena tarafından tiyatroya uyarlanması teklif edilmiştir. Nurer Uğurlu, Orhan Kemal'in "*İkbal Kahvesi*" adlı çalışmasında, Orhan Asena'nın bu fikri Orhan Kemal'e mektup aracılığıyla ilettiğini ve Orhan Kemal'in bu konudaki görüşlerini şu şekilde açıklamıştır:

“Asena, ‘Murtaza’yı oyunlaştırıp, Devlet Tiyatrosu’na vereceğini, bu sezon sahneye konulacağını bildiriyor ve Orhan Kemal’den izin istiyordu. Romanın iki, üç bölümünü oyunlaştırdığını, eğer bir fikir edinmek isterlerse oyunu hemen gönderebileceğini, beğenilmiyen, hoş gitmiyen yerlerin oyundan çıkarılabileceğini bildiriyordu. (...) Mektup Orhan Kemal’i çok sevindirmişti. Çok hoşuna gitmişti ‘Murtaza’nın oyunlaştırılması.”
(Uğurlu, 2002: 329)

Roman, *Murtaza* adıyla Eylül 1969’da Ulvi Uraz Tiyatrosu’nda sahnede oynanmıştır. *Murtaza* karakterini Müşfik Kenter’in canlandıracağı kararına varılmıştır. Oyunu sahneye koyan Ulvi Uraz olup dekor ile ilgilenen kişi ise Zeki Alasya’dır.⁴²

Romana adını veren *Murtaza* karakteri, Türk romanının beğenilen roman karakterlerinden biri olarak karşımıza çıkar. *Murtaza* gerek abartılı tepkileriyle gerekse mizacıyla okurun ve seyircinin yoğun beğenisiyle karşılaşmış bir karakterdir. *Murtaza* iki türde de sahip olduğu değerlerin dışına çıkmayan, kendi değerlerinden ödün vermeyen bir karakterdir. Romanın konusu bu karakter etrafında şekillenir.

Toplumsal düzlemdeki aksamalara, dönemin siyasi çalkalanmalarına kayıtsız kalmayan yazarımızın bu meseleleri romanlarına konu edindiğini biliyoruz. *Murtaza* romanı yine toplumsal karışıklıkların baş gösterdiği bir dönemi yansıtmaktadır. Romanda aslında otoriter bir rejimin varlığından söz edebiliriz. Romandaki olay, Adana’da geçim sıkıntısı yaşayan, yoksul bir işçi mahallesinde geçmektedir. Eserde

⁴² Orhan Kemal, *Orhan Kemal Bütün Oyunları 2*, Tekin Yayınevi, s.6.

kendi doğrularından, gerçeklerinden asla ödün vermeyen, bu doğruları için savaşılan ancak çabaladıkça işin içinden çıkamayan Murtaza'nın trajikomik hayatı anlatılmaktadır. Murtaza karakteri için görev bilincinden daha önemli bir şey yoktur. Katı kurallarıyla birlikte insanı bezdiren, usandıran, onlara zulmeden bir mizaca sahiptir. Yazarımız yarattığı bu karakter hakkında şöyle bir yorumda bulunur:

“Murtaza, komik bir tip olmakla birlikte, Örneğin bir soytarı mıdır? Kendi kendimi hemen yanıtlamışumdır: Hayır! Peki, nedir Murtaza? Murtaza bence, elleri üzerinde yürümeyi olağan saymağa başlamış bir toplum, belki de bir dünyada, ayakları üzerinde yürüyen, bakışlarını da böyle yürümeğe zorlayan, kendi kendine inanmış bir kişidir.. İçinde yaşadığı toplumla her an zıtlaşan, bitmez tükenmez çelişmelere düşen bir adam için toplum kalın bir çizgiyle kabaca ikiye ayrılmıştır; varlıklılar, yoksullar.” (Uğurlu, 2002: 200)

Aynı zamanda yazarımız bu karakterle birlikte toplumun sosyal ve bireysel anlamda yaşadığı çöküşü gözler önüne sermek ister. Murtaza adeta bu çöküşün bir simgesidir.

Romanda, koyduğu kurallarla aşırıya kaçan ve katı disiplinleri sayesinde insanı bezdiren Murtaza'nın yaşadığı pek çok sıkıntı ile karşılaşyoruz. Bir fabrika çevresinde gelişen olaylar işçi sınıfı ve yönetenler arasında yaşanan çatışmayı gözler önüne serer. Murtaza'nın aşamadığı katı kuralları onu sürekli bir çıkmaza sokmaktadır. Onun bu trajikomik hayatı tiyatro uyarlamasında da aynen karşımıza çıkmaktadır. Burada da aynı romanda olduğu gibi kendi oluşturduğu dünyanın sınırları içerisine girmeye zorladığı insanlarla arasında geçen çatışmaya şahit oluyoruz. İki türde de ele alınan sorunlar toplumsal problemler üzerinedir. Yazarımız bu sorunları sonuçlarıyla birlikte vererek hem okuruna hem seyircisine toplumsal hayattaki disiplinsizliğin ne gibi sıkıntılara yol açacağını, otoriter bir yönetimin oluşturduğu problemlerin ise insan üzerindeki olumsuz etkisini göstermek istemiştir.

Okur ve seyircinin çıkarması gereken mesaj, otoritenin ve aşırıya kaçan disiplinin toplum ve birey üzerinde oluşturabileceğı hasardır. İki türde de bu mesaj açık bir şekilde verilmiştir. Bu doğrultuda diyebiliriz ki yazarımız bozuk düzen karşısında sessiz kalmamış, *Murtaza* adlı çalışmasıyla da okurunu bu düzen karşısında uyarmak istemiştir. Kendisini eserlerinde verdiği mesajlar doğrultusunda “*Topluma İletilecek Bildiri*” adlı yazısında şu şekilde açıklamıştır:

Ben, hikâye, roman, tiyatro oyunlarımla bozuk düzenimizin nedenlerini insanlarımıza göstermek, onları uyarmak, gösterip uyarmakla da kalmayıp bu bozuk düzeni düzeltmeğe çaba göstermelerini, bu çabayı elbirliğiyle göstermemiz gerekliliğini yanıtlarım; yanıtlamağa çalışırım. (Kemal, 1974: 117)

3.4.1 Murtaza Romanının Tiyatroya Uyarlama Analizi

3.4.1.1 Olay Örgüsü Düzlemindeki Benzerlik ve Farklılıklar

Orhan Kemal, romanlarında ele aldığı konuları rastgele seçen bir yazar değildir. Toplumsal ve yönetsel alanlarda gözlemlediği boşlukları doldurur ve eksik gördüğü noktaları birleştirerek, romanlarının temel olay örgüsünü ve çerçevesini oluşturur. Romanlarında değindiği konular, oluşturduğu olaylar çerçevesinde halkın sesi olmuş ve onlara yol göstermiştir. Bu sebeple de romanları başka türlere uyarlanmıştır.

Romandan tiyatroya uyarlanan *Murtaza*, 1969 yılında genişletilmesiyle birlikte olay örgüsü açısından bir büyüme yaşamıştır. Bu genişlemedeki maksat eseri romana uygun hâle getirmektir.

Murtaza romanının bir ideolojisi vardır. Romanda Adana’da çalışan fabrika işçilerinin yaşadığı türlü zorluklar, işçilerin gösterdiği laubalilik, disiplinsizliğin neden olduğu problemler, sorunları ortadan kaldırmak adına uygulanan otoriter yaklaşım bütün gerçekliğiyle ele alınıp işlenir. Toplumsal aksaklıktan kaynaklı ortaya çıkan bu sosyal yapı romanımızın vaka bütünlüğünü oluşturarak olay örgüsünü şekillendirmektedir. Yazarımız romanını tiyatroya uyarlarken bu vakaların bazılarını yer vermiş bazılarını da olay örgüsüne dâhil etmemiştir. İki türü genel olarak incelediğimizde, yazarın romandaki birçok olayı uyarlamaya dâhil edemediği görülmektedir. Bunun nedeni, romandaki bazı olayların sahnelenmeye uygun olmamasıdır.

Romanın başlangıcındaki bazı olaylar uyarlama metninde benzer şekilde yer almıştır. Örneğin Murtaza ile sarhoş karakter arasındaki kovalamaca, gecenin ilerleyen saatlerinde köhne bir gecekonuda ışıklarını söndürmemiş bir aile ile Murtaza arasında yaşananlar, bir kılıksızın gece vakti mahallede dolaşması üzerine çıkan olay, çalışma arkadaşlarının Murtaza’dan duyduğu rahatsızlık sebebiyle mahalleliyi kışkırtması, mahallelinin komiserle Murtaza’yı şikâyet etmesi ve Murtaza’nın ailesiyle geçirdiği birkaç konuşma ufak farklılıklar gösterse de uyarlamada aynen tekrar edilmiştir.

Ancak romanın birinci bölümündeki bu olaylar haricinde yaşanan diğer olaylar uyarlama metnine dâhil edilmemiştir.

Romanın ilk bölümünün girişinde olay, Bekçi Murtaza'nın akşam saati görevdeyken sokakta gürültü yapan bir sarhoşla yaşadığı münakaşa ile başlamaktadır. Bu problemi hemen çözen Murtaza mahallede yeni bir sorun bulur. Gecenin o saatinde ışığı yanan bir ev ilgisini çektiği için o evdeki insanları sorguya çeker. Onun kuralları o kadar sıkı ve katıdır ki evinde belli bir saatten sonra ışık yakanları dâhi sorgulayabilecek niteliktedir. Kanun ve disiplinin peşinde koşan Murtaza, olur olmadık her şeye müdâhil olur. Gece vakti kendi evinde işlerini yetiştirmek için çabalayan yoksul bir aileyi kimseyi rahatsız etmemelerine rağmen azarlayıp dediğini yaptırmaya zorlar. Romanın bu ilk girişi uyarlama metniyle birebir aynı şekilde gelişmektedir. Sadece yazarımız romanı tiyatro metnine aktarırken diyalogları arttırarak tiyatro türüne uygun hâle getirmiştir.

Romanın on dördüncü sayfasından yirmi ikinci sayfasına kadar olan bölümde Murtaza karakterinin geçmiş hayatı anlatılmaktadır. Bu bölüm Murtaza'nın aile içindeki iletişimi, annesinin ölümü ve kardeşi ile arasındaki anlaşmazlık, Kolağası Hasan Bey'e olan takıntılığı, iş bulma macerası, evliliği gibi olaylarla şekillenmektedir. Murtaza'nın geçmişte yaşadığı olaylar uyarlama metnin olay örgüsünde ayrıntılarıyla yer almamaktadır. Bunun arkasındaki ana etken geriye dönüş tekniğinin tiyatro metninde sık tercih edilmeyiş olmasıdır. Romandaki gibi geniş anlatım olanaklarına sahip olmayan tiyatro türünde aynı zamanda seyirciyi böyle bilgilerle sıkmak olay örgüsünün akıcılığını bozabilir.

Olay örgüsü düzleminde farklılık olarak değinebileceğimiz ilk nokta Murtaza'nın mahallede dikkatini çeken kılıksız adam ile yaşadıkları olay ile başlamaktadır. Öncelikle Murtaza'nın bu kılıksız adamdan şüphelenip onu sorguya çekmesi uyarlama metninde yer almaktadır. Ancak romanda bu sorgulama esnasında diğer bekçiler ile yaşanan tartışma, bekçilerin Murtaza'ya tahammül edememeleri Murtaza'yı mahalleliye kışkırtmalarına sebep olmuştur. Böylece kızgın mahalleli karakola giderek Murtaza'yı şikâyet etmişlerdir. Bu olaylar uyarlama metnin olay

örgüsünden çıkartılmıştır. Roman, sahneye uyarlanacağı için bu kadar kalabalık bir topluluğun yer aldığı olayı sahnede canlandırmak zor olacağından yazar, vaka düzleminde bir azaltmaya gitmiştir.

Romanın devamında mahallelinin Murtaza'dan rahatsız olması gün geçtikçe artarak adeta bir isyana dönüşmüştür. Mahalle kahvelerinde birbirini gaza getiren halkın Murtaza'dan kurtulmak adına yaptıkları tartışmalar uyarlamanın olay örgüsünde yer almaz.

Bu olayın devamında yazar, romandaki monotonluğu kırmak adına Murtaza ile kediler arasında geçen bir mücadeleye yer vermiştir. Kedileri bile canından bezdiren Murtaza, onlar tarafından da istenmeyen adam olmuştur. Kediler yaşadıkları haksızlığa tahammül edemedikleri için aralarında bir toplantı düzenlemişlerdir. Yazar, uyarlamada kedilerin Murtaza üzerindeki planını sahneye taşımaya çalışmıştır. Bu bölümün sahnelenmesi oldukça zor olsa da tiyatro metninin olay örgüsüne dâhil edilmiştir. Aşağıda uyarlamanın olay örgüsünde yer alan bu vakaya yer verilmiştir.

“Kediler birer birer sağlı sollu ayrılarak gelirler. Murtaza'yı çevirirler. Korkar.

MURTAZA- *Abe ne toplastınız gene?*

Yaklaşırlar.

MURTAZA- *Aa.. ne için toplastığınızı sorarım size be yahu!*

Yaklaşırlar.

MURTAZA- *Abe ne gülersiniz innekler gibi?*

Yaklaşırlar, tıslarlar.

MURTAZA- *Abe tanımazsınız beni? Derler bana Mürteza!*

Kediler atılırlar üzerine. Boğuşma. Zengin apartmanından kadının kahkahası. Fabrika düdüğü. Kediler ürkerler. Fabrika düdüğü ikinci sefer uzun uzun ötmeye başlayınca, kediler kaçarlar...” (Kemal, 1985: 31)

Uyarlamanın olay örgüsünde bu olaya yer verilmesi romanın olay örgüsüne bağlı kalmaya çalışıldığının bir göstergesidir.

Romanda kedilerin yaptığı toplantı bölümünden sonra yine mahalle kahvesine dönülerek gariban halkın Murtaza'dan kurtulmak adına yaptığı planlara şahit oluyoruz. Murtaza'nın arkasından yapılan konuşmaları, istifa etsin diye seçimde aday olmaya ikna etmeye çalışmaları, garsonun bu duruma karşı Murtaza'yı uyarması ve tekrar onu topluca şikâyet etmeye gitmeleri gibi olaylar yine uyarlamanın olay örgüsünden çıkartılmıştır.

Romandaki bu bölümden sonra yazar, Murtaza'nın ailesinin yaşadığı hayata yönelmektedir. Bu bölümlerde Murtaza'nın küçük kızı Zehra'nın arkadaşı tenekececinin oğlu ile arasında geçen konuşmalar, bu çocuk ile Zehra arasında yaşanan anlaşmazlık, ablasının olaya müdâhil olması, Murtaza'nın küçük oğluna karşı düşkünlüğü, büyük oğlu Hasan'ın babasıyla arasının bozuk oluşu, çocuklar ile anneleri arasında yaşanan konuşmalar gibi aile içinde yaşanan pek çok olay uzun uzadıya anlatılmıştır. Yazarın romandaki bu kadar ayrıntıyı uyarlama metninin olay örgüsüne dâhil etmesi mümkün olmadığından sadece bazı noktalara değindiği görülür. Örneğin uyarlamaya romanla benzerlik sağlamak amacıyla, kızların evin önünde çamaşır yıkadıkları bir sahne ekler. Bu sahne romanla benzer gibi görünse de olayların ilerleyişi açısından farklı bir ilerleyiş göstermektedir.

Öncelikle bu sahne uyarlamada Murtaza'nın Fen Müdürü ile yaptığı konuşmalardan, fabrikayı gezmesinden sonra gerçekleşmektedir. Ancak romanda ailenin tanıtıldığı bu sahnelerde Murtaza daha işini bile değiştirmemiştir. Yani olayların oluş sırasında bir değişim söz konusu olup uyarlamada olay öne çekilmiştir.

Uyarlamanın olay örgüsünde bekçinin Murtaza'yı komisere şikâyet etmesiyle birlikte olay doğrudan Fen Müdürü ile tanışmasına bağlanmıştır. Yani, uyarlamada önceki olaylar atlanmış ve doğrudan Fen Müdürü'nün Murtaza'yı istemesiyle başlayan olayla birleştirilmiştir.

Bir diğerk fark ise romanda Murtaza'nın eşı hayattayken uyarlamada bir hastalık nedeniyle ölmüş olarak gösterilmesidir. Bu değışiklik nedeniyle, romandaki anne ile aile arasında yaşanan olaylar ve tartışmalar uyarlamanın olay örgüsünden çıkartılmıştır.

Romanın birinci bölümünde yer alan Murtaza'nın kızının erkek arkadaşıyla gizliden buluşması, büyük oğlu Hasan ile kahveci Şopar arasında yaşanan tartışma, Murtaza'nın kahvede oğlunu yakalayıp ona hesap sorması ve aralarında yaşanan kovalamaca, kahvedeki bir emekli ile Murtaza arasında yaşanan laf dalaşı, kahvedekilerin Murtaza ile dalga geçmeleri gibi olaylar uyarlamanın olay örgüsünden çıkartılmıştır.

Yine romanda mahallelinin ikinci kez toplanıp Murtaza'yı emniyet müdürüne şikâyet etmeye gitmesi, emniyet müdürüne fabrikasındaki sorunları anlatmaya gelen Fen Müdürü'nün yaşadığı olaylar, mahalle karakoluna yapılan ziyaret, haksızlığa uğradığını düşünen mahallelinin Murtaza'nın yaptıklarını anlatması, Murtaza'nın istifası, kabzımal kâtibinin Murtaza'yı alaya alması, Murtaza'nın bütün kahveyi hizaya sokması, Murtaza'nın yoldan geçen simitçiyle arasında yaşanan münakaşa, avukat katibiyle tanışıp sokakta halka yaptığı konuşma gibi pek çok olay tiyatro uyarlamasında yer almamaktadır. Yani yazar romanın birinci bölümündeki pek çok olayı uyarlamanın olay örgüsünden çıkartmıştır. Sadece romanın girişinde gecenin bir vakti ışık yakan aileyle Murtaza arasında yaşananlar, sokaktaki kılıksız biri yüzünden Murtaza ve bekçiler arasında çıkan gerilim, Murtaza'nın komisere şikâyet edilmesi gibi olaylar tiyatro metnine aktarılmıştır.

Romanın ikinci bölümüne geçilmesiyle birlikte tiyatro uyarlamasında da ikinci perdeye geçilir. Romandaki bu bölümle beraber Murtaza fabrikada çalışmaya başlar. İkinci bölümün girişinde Fen Müdürü'nün Murtaza'ya iş yerindeki görevlerini anlattığı görülür. Murtaza'nın Kontrol Nuh ile tanışması, Fen Müdürü'nün Kontrol Nuh ile birlikte Murtaza'nın arkasından konuşması gibi olaylar uyarlamada da aynen karşımıza çıkar.

Romanda bu olaylardan sonra Murtaza'nın işçi çayhanesine gittiği görülmektedir. Murtaza'nın burada fabrikanın en azılı çalışanlarıyla yaptığı sohbetin sonu yine kötü bitmektedir. Uyarlamada bu bölümdeki olaylar sanki daha önceden yaşanmış gibi gösterilip Kontrol Nuh'a anlatılarak verilmiştir. Bu sayede yazarımız çayhanede bu olayı canlandırmaktan kurtulmuştur.

Romanın ikinci bölümünde Murtaza ve ailesini daha yakından tanımaya başlarız. Anne ile küçük kızı Zehra arasında yaşanan tartışma, Murtaza'nın Zehra'yı kurtarıp kızıyla ilgilenmesi, ailecek yenen yemek uyarlamasının olay örgüsünde yer almamaktadır.

Romandaki bu aile sahnesinden sonra Murtaza'nın Nuh ile birlikte fabrikayı ayrıntılı bir şekilde gezdiğini görüyoruz. Bu gezi sırasında Murtaza bazı olaylara müdâhil olur. Mesela, çalışma esnasında pamuklarla oynayan çocukları kovalamak gibi pamuk balyacılarının vazife sırasında türkü söylemelerine karşı çıkması gibi olaylar yaşanmıştır. Tiyatro metninde ise bu olaylar Murtaza'nın Fen Müdürü'ne fabrika hakkındaki düşüncelerini anlattığı sırada söz arasında geçirilerek karşımıza çıkar. Yazar böylece romandaki bu vakanın sahnede canlandırılmasının önüne geçerek sahne azaltmasına gitmiştir.

Uyarlama metninde ise Fabrika Müdürü'nün Murtaza'ya iş yeri hakkında bilgileri verdikten sonra bir sahne değişikliği olur ve Murtaza'nın ailesiyle yaşadığı olaylar anlatılmaya başlanır. Bu sahnede kızı Cemile ve Firdevs arasında yaşananlar, Murtaza'nın küçük oğluyla vakit geçirmesi, Âkile Halanın olaylara müdâhil olması gibi olaylarla karşılaşırız. Romandan alınan bu bölüm Murtaza'nın işini değiştirmeden önce gerçekleşmektedir. Ancak uyarlamada, Murtaza'nın işini değiştirdikten sonra ailesini tanıma fırsatı yakalarız. Yazarın uyarlamada sadece belirli vakaları olay örgüsüne dâhil etmesinden kaynaklı olay örgüsünün sıralanışında bir farklılık oluşmuştur.

Yine, bu sahne ile roman arasında ufak farklılıklar vardır. Mesela, uyarlamada Firdevs'in erkek arkadaşıyla olan buluşmasına yer verilmemiş sadece

buluşmaya gidildiğine dair söz arasında açıklama yapılmıştır. Aynı zamanda romanda Firdevs yerine Cemil'e ablasının erkek arkadaşıyla konuşmaya gider. Konuşma bittikten sonra da Cemile mahalle bakkalına gider oradaki insanlarla arasında bazı konuşmalar geçer. Bu olaylar yazar tarafından ayrıntı olarak görüldüğü için uyarlamaya dâhil edilmemiştir.

Son olarak uyarlamada Firdevs'in hastalığına dair bazı açıklamalar yer almaktadır. Firdevs'in öksürüğüne dair bir bilgi romanın olay örgüsünde yer almaz. Aynı zamanda uyarlamada kahvehane sahnesinde Kontrol Nuh fabrikadaki işçilerle Murtaza'nın arkasından konuşmaktadır. Daha sonra sahneye kızlarıyla birlikte Murtaza'da dâhil olur. Bu sahnede kahvehanedekiler Murtaza ile sürekli dalga geçmektedirler. Uyarlamadaki bu sahne romandaki Murtaza'nın işe girmeden önce mahalle kahvesinde yaşadıklarıyla benzerlik göstermektedir. Yazar, romanda mahalle kahvesindeki olaylardan yola çıkarak uyarlamada Murtaza ile fabrika işçileri arasında geçen yeni bir sahne oluşturmuştur.

Romanın ilerleyen bölümlerinde karşımıza çıkan bir diğer olay, Fen Müdürü'nün gece vakti fabrikaya uğramasıyla başlamaktadır. Fabrika kapıcısı Ferhat, müdürün geldiği sırada işinin başında olmadığı için büyük bir korku içerisinde. Bu olaya dâhil olan Murtaza ise yaşanan olayı Fen Müdürüne anlatır. Böylece Ferhat, müdürden ceza alır. Romanda yer alan bu vaka tiyatronun olay örgüsünden çıkartılmıştır.

Yine, romanda bu vakadan sonra çalışma saatleri arasında yaşanan pek çok laubali hareket Murtaza'nın başına dert olmuştur. Mesela, Genç Hasan ve sevgilisi Fatma arasında yaşananlara, çocukların iş saati içinde koşuşturmalarına, şahit olan Murtaza'nın duruma el koymaya çalışmasıyla bir kaos ortamı oluşur. Uyarlama metninde romandaki her olaya yer veremeyen yazar bu olayları da tiyatronun olay örgüsünden çıkartmıştır.

Romanın önemli olayları arasında yer alan fabrika işçilerinin abdesthane aralığında yaptıkları sohbet, hela bekçisi Azgın Ağanın uyuya kalması üzerine çıkan

kavga, dokuma şefi ile yaşanan tartışma, Murtaza'nın lokantada çalışanlara bulaşması, işçilerin yaşanan kaostan kendilerine eğlence çıkarmaları uyarlama metninde ayrıntılarıyla yer almamaktadır. Bazı olaylardan hiç bahsedilmemişken bazıları söz arasında geçmektedir. Yazar, bu sahneleri temsil etmesi adına tiyatronun olay örgüsüne bir vaka eklemiştir. Kahvecide Kontrol Nuh ile Murtaza arasında geçen büyük kavga, Azgın Ağa ile Murtaza arasındaki kavgaya benzer. Yazar, mekân sayısını azaltıp olayları birleştirerek tek bir sahnede toplamıştır.

Bununla birlikte romanın olayları arasında yer alan işçilerin Murtaza'yı şikâyet etmek için Fen Müdürü'nün odasına gelmesi, Murtaza'nın suçüstü bazı işçileri yakalayıp Fen Müdürüne teslim etmesi, Fen Müdürü'nün bütün fabrikayı birbirine kattığı için Murtaza'ya çıkışması, Murtaza'nın işçilerin suçlarını anlatması, Murtaza'nın fabrikanın spor mükellefleri komutanlığına görevlendirilmesi gibi olaylar tiyatronun olay örgüsünde yer almamaktadır.

Bu eksiltmelerle birlikte bazı vakaların romana göre uyarlamada farklı bir şekilde gerçekleştiği görülmektedir. Örneğin romanda Murtaza'nın kızları iş esnasında uyuya kalır. Bunun üzerine işçiler Murtaza'ya sinir oldukları için kızlarını ispiyonlamışlardır. Bu olay sonucunda Topal Eskici'nin Firdevs'i dövdüğü görülür. Babasından dayak yiyen kız büyük hasar alarak Cemile yardımıyla eve gider ve orada fenalaşır. Daha sonra annesi, büyük ablaları Emine, Akile hala olaya dâhil olur. Uyarlama metninde ise Murtaza'nın kızını dövme sahnesi oyundan çıkartılmıştır. Olay, Cemile'nin eve kaçıp halasından yardım istemesi, Murtaza'nın Firdevs'i sürükleyerek eve getirmesi şeklinde gelişmektedir. Yani Murtaza'nın kızını fabrikada dövmesi önceden yaşanmış olay gibi gösterilmiştir.

Yine uyarlama da kızını babasına şikâyet eden garson karakterinin kızlarına türlü iftiralar atması romanın olay örgüsünde yoktur. Yazar, olay örgüsünde böyle bir değişikliğe giderek olaylara abartı katmış olur.

Romanda Murtaza'nın kızları ile arasında yaşanan olaydan sonra Murtaza kapıcı Ferhat ile dertleşmek ister. Tam o sırada ufak bir adam gelir ve fabrikanın

soyulduğunu haber verir. Ardından Murtaza'nın hırsızları kovalaması, onları yakalaması, komisere teslim etmesi, Fen Müdürü'ne olanları anlatmak için gece vakti evine gitmesi, içeri alınmayan Murtaza'nın bahçıvan ve hizmetçi ile arasında yaşananlar, Murtaza'nın mahkemeye gitmesi şeklinde olaylar bir silsile içerisinde gerçekleşir. Olay örgüsünde yer alan bu vakanın tiyatroya uyarlanması çok daha kısadır. Olay sadece bir anlık koşuşturmacadan ve söz arasında geçen bir konuşmadan ibarettir.

Romanda Murtaza'nın kızını doktora götürebilmek için şirketten avans alması, kızını doktora götürmesi, kızına ilaç yetiştirmesi gibi olaylar uyarlamanın olay örgüsünde daha farklı işlenmiştir. Uyarlamada Murtaza kızını doktora götürmez. Ona sorulmadan Nuh ve iş arkadaşları götürür. Yine avans alma bahsi sadece söz arasında geçer. Kısacası uyarlamada olaylar oldukça minimalize edilmiştir.

Romanda, Murtaza'nın iş sırasında yorgunluktan dolayı uyuyakalması gibi önemli bir olay, uyarlama metninde yer almamıştır. Bu çıkartmalar, romanın vermek istediği bazı önemli mesajların geri planda kalmasına yol açmıştır.

Romanda, Murtaza'nın görev sırasında uyuyakalması, bu durumun her ne kadar doğru olmasa da insanlık hâli olduğu ve böyle bir şeyin herkesin başına gelebileceği vurgulanır. Ayrıca bir kişinin işinde ne kadar disiplinli ve dikkatli olursa olsun, bazı aksaklıkların ve hataların yaşanabileceğini gösterir. Ancak, uyarlamada bu tür bir çıkarımı yapmak mümkün olmamıştır.

Romanın ikinci bölümünün son kısmında Firdevs'in ölümüne yer verilmiştir. Burada elinde ilaçlarla eve gelen Murtaza'nın ve diğer aile fertlerinin üzüntüsüne şahit oluyoruz. Tiyatro uyarlamasında ise Murtaza'nın duyduğu pişmanlığı çok fazla göremeyiz.

Yine romanda kızının öldüğü bölüm uyarlamanın son sahnesidir. Böyle olunca da romanın üçüncü bölümünün büyük bir kısmının tiyatroya dâhil edilmediğini görüyoruz.

Romanın son bölümü olan üçüncü bölümde ise 1946-1947 yıllarında demokrasi adı altında yaşanan değişim üzerinde durulmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte demokrasi adı altında yaşanan değişim rüzgârı Türkiye'de de cereyan etmeye başlamıştır. Yazar bu değişim rüzgarını fabrika çalışanları üzerinden göstermiştir. Yaşanan değişimi desteklemeyen Murtaza'nın otoriter tutumu fabrika çalışanlarını usandırmıştır. Fabrikada başlayan parti olayları, Murtaza ile işçiler arasında büyük bir gerilim yaratmıştır. İşçilerin bu olaylardan galeyana gelip Murtaza'nın üstüne gelmeleri, istifa ettirmeye çalışmaları, Fen Müdürü'nün Murtaza'yı koruması, Nuh'un işten atılması üzerine çıkan kargaşa, Nuh'un demokrasi yandaşlarına yaptığı konuşma gibi pek çok olay yaşanmıştır. Bu olayların hiçbirisi tiyatrodan sahnelemeye uygun olmadığı için olay örgüsüne dâhil edilmemiştir.

Romanın sonuna geldiğimizde olayların en başından beri Murtaza'nın hassas noktası olan Kolağası Hasan Bey gibi bir evlat yetiştirmek adına verdiği çabanın sonuçsuz kaldığını görüyoruz. Tek ümidi en küçük oğlunda olan baba, küçük çocuğunun yaptığı hırsızlıkla birlikte yıkılmaktadır. Romanda küçük çocuğu ekmek çalarken yakalanır ve kaçmaya çalışırken araba çarpar. Bu vaka uyarlamaya dâhil edilmemiştir. Aslında romanın bu bölümü uyarlamada yer alsaydı yazarın en başından beri Murtaza karakteriyle göstermeye çalıştığı kontrolsüz otoritenin nelere sebep olacağı bahsi seyirci tarafından daha anlaşılır hâle gelebilirdi.

Kısacası, bu son olayla birlikte iki türün de sonunun farklı bir şekilde bittiğini görüyoruz. Romanın sonu Murtaza'nın mahkemede oğlunun aleyhine ifade vermesiyle biterken uyarlamada kızının ölümüyle sonlanır. Ancak iki sonda da olayların trajik bir şekilde bitmesi yazarın benzerlik yakalamaya çalışmasının bir göstergesidir.

Kısacası Orhan Kemal olay örgüsü düzleminde romandaki vakalar arasında oldukça fazla eksiltmeye gitmiştir. Romandan sadece önemli gördüğü birkaç olayı tiyatroya uyarlayarak olay örgüsünü oluşturmuştur. Böylece uyarlama, romanın sadece bir kesiti hâline gelmiş, romanın tamamını yansıtmamıştır.

Romandan aldığı olaylar arasında, Murtaza'nın mahallede huzuru sağlamak adına yaptığı bekçilik sırasında sarhoşlar ile yaşadıkları, gecekonduya yaşayan insanlarla ve şüpheli gördüğü bir suçluyla arasında geçen çekişme, komiser ve Fen Müdürü'nün Murtaza ile dalga geçerek eğlenmesi, Fen Müdürü'nün Murtaza'yı fabrikasında gece kontrolünde çalışması için istemesi, Murtaza'nın fabrikada çalışmaya başlaması ve fabrika çalışanlarıyla yaşadığı sorunlar, kızlarının iş sırasında uyuya kalması ve Murtaza'nın kızını dövmesi, kızının beyin kanaması geçirip ölmesi gibi olaylar yer almaktadır. Bunun haricinde romandaki bazı önemli görülen olaylar ya söz arasında geçmiş ya da olay örgüsüne hiç dâhil olmamıştır. Tiyatro metnine uyarlanan vakalar her ne kadar az gibi gözüke de romanla bağlılık göstermektedir. Bu bağlılık sayesinde de roman ve tiyatro arasında paralellik yakalanmıştır.

3.4.1.2 Zaman ve Mekân Unsurundaki Değişim

Roman türü yapısı gereği olayları geniş bir zaman dilimine yayarak anlatma imkânına sahiptir. Yazar istediği zaman diliminde olayları okuruna aktarabilir. İsterse geriye dönüş tekniğiyle geçmişe gider isterse şimdiki zamanı anlatır. Romandan tiyatroya yapılan uyarlama eserlerde ise olaylar sınırlı bir zaman içinde anlatılmaktadır. Çünkü tiyatro türü doğası gereği kısıtlı bir zaman çizelgesine sahiptir. Yazar buradaki zamanı ancak sahne geçişlerini yaparken verebilmektedir.

Orhan Kemal, romanlarında zaman kavramını genellikle ana karakterin geçmişi ve şimdiki zamanı üzerinden işlerken, aynı zamanda sosyal zamanı da ele almıştır. Yazar ana karakterlerinin yaşamları ve psikolojik durumları üzerinden bireysel zamanı değerlendirmektedir. Karakterlerin geçmiş yaşantıları, onların şu anki durumlarını ve kararlarını oluşturur. Bu geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki bağ, karakterlerin gelişimini ve değişimini anlamak için önemli oldukça önemlidir.

Aynı zamanda Orhan Kemal'in romanlarında zamanın döngüsel bir yapıya sahip olduğu görülebilir. Karakterlerin yaşadığı sıkıntılar, toplumdaki adaletsizlikler ve şahsi mücadeleler sürekli bir tekrar içindedir. Buradaki döngüsel zaman anlayışı, toplumdaki yapısal sorunların çözülmeden devam ettiğini gösterir.

Romanda karşılaştığımız ilk zaman ifadesi Murtaza'nın geçmişine yöneliktir. Yunanistan'ın küçük bir kasabasından mübadele sonucu ailesiyle birlikte 1925 yılında Türkiye'ye geldiğine değinilmiştir. Murtaza yirmi yaşındayken Türkiye'ye gelmiştir. Bu süre zarfında onun kardeşiyle arasının açık olmasını, eş seçimini, çocuk sahibi oluşunu, bekçilikte göreve başlamasını kronolojik bir ilerleyişle görüyoruz. Romanda geçmiş zamana dair yapılan bu açıklama uyarlama metniyle de örtüşmektedir. Uyarlamada Murtaza kendini açıklamaya çalışırken hep geçmişe gidip yaşadığı anılarını anlatır. Mesela uyarlamada Murtaza geçmişte dürüstlük, doğruluk adına yaptığı örnek davranışlarını sürekli dillendirmektedir. Bu örneklerle rağmen romana göre uyarlamada bu geriye dönüşler çok az yapılmaktadır.

Romanda bu noktada verilen bir diğer zaman örneği Murtaza'nın çocuk sahibi oluşuyla ilgilidir. Evlendikten on ay sonra ilk kız çocuğu doğar. Bundan iki yıl sonra ise hayâllerindeki erkek çocuğuna kavuştuğu görülür. Ardından 1928'de Firdevs, 1929'da Cemile, 1932'de ise Zehra adında kız çocuğu olmuştur. Aynı zamanda romanda bu çocukların fabrika çalışanı olarak çok sıkı bir şekilde çalıştıklarına dair zamansal açıklamalar da yer almaktadır. Aşağıda bu zamansal yapıya bir örnek verilmiştir:

“Cemile'yle Firdevs sarı, kavruk şeylerdi ki, üç yıldır, her gün oniki saat, bazen daha çok çalışmaktan kurumuşlardı. Büyüğü onüçündeydi, küçüğü onikisinde.” (Kemal, 2003: 139)

Uyarlama metninde ise zamana dair böyle ayrıntılara yer verilmemiştir. Uyarlamada çocukların hangi yıllarda doğduğunu, ne yoğunlukta çalıştıklarını öğrenemeyiz.

Bununla birlikte romanda, geçen zamana dair kısa açıklamaların yapıldığını görüyoruz. Örneğin *“Sabahın dördüne doğru, ‘Suçüstü Mahkemesi’nden çıktığı zaman saat ikindi üstünün üçüne geliyordu, dün akşamın altısından ertesi günün üçüne*

kadar...” gibi zamansal ifadeler kullanılmıştır. Ancak yazarımız bu tarz ifadelere uyarlamada yer vermeyi tercih etmemiştir.

Romanda Murtaza’nın İkinci Dünya Savaşı’nın çıkmasıyla birlikte askere gidişini görüyoruz. Bu bilgiler doğrultusunda romanda olayın geçtiği zamanın 1942 yılı olduğunu söyleyebiliriz. Roman, 1942-1945 yılları arasında yaşanan olayları bizlere göstermektedir. Bu dönemde Anadolu insanının yoksulluk karşısında verdiği mücadeleye şahit oluyoruz. Aynı zamanda romanın üçüncü bölümünde yine net bir zaman aralığının verildiğini görüyoruz. 1946-1947 yılları arasında İkinci Dünya Savaşı’yla birlikte gelen yeni anlayışlar ülkemizde de cereyan etmeye başlamış ve pek çok karışıklığa neden olmuştur. Ülkede demokratlık adı altında pek çok faaliyet meydana gelmiş, çok partili hayata geçilmiştir. Orhan Kemal, romanında da bu değişim furcasını fabrika çalışanlarıyla birlikte okuruna göstermeye çalışmıştır. Fabrikada çalışanlar o zamanın olaylarını gözler önüne sermektedir. Ancak tiyatrunun olay örgüsünden bu bölüm çıkartıldığı için bu zamanın olaylarını göremeyiz.

Tiyatro uyarlamasında zamana dair fazla bir açıklamayla karşılaşmıyoruz. Uyarlamada geçen zaman, sahne değişimi esnasında anlaşılmaktadır. Yine de iki türde de işlenen olayların birbiriyle benzer olmasından kaynaklı uyarlamada da olayların 1942 yılı içerisinde geçtiği söylenebilir.

Kısacası, Orhan Kemal’in romanında hem bireysel hem de devrin sosyal, siyasal zamanına pek çok göndermenin yapıldığını görüyoruz. Aynı zamanda yazarımız Murtaza üzerinden geriye dönüşler yapmış ve zaman algısını genişletmiştir. Romanda zamana dair kavramlar, ifadeler ve dönemsel betimlemeler yer almaktadır. Ancak tiyatrodaki yazarımız zaman kavramı üzerinde pek fazla durmamıştır. Sadece ufak geriye dönüşle zamanı ifade etmeye çalışmıştır. Bunun haricinde geçen zamanı ise sahne değişimlerinden anlamaktayız.

Mekân unsuru, romanın olay örgüsünü şekillendirerek tamamlayıcı bir yapı oluşturur. Yazar, romanındaki mekânları, olay örgüsü ve karakterlerin bireysel özelliklerini göz önünde bulundurarak seçmiştir. Bu doğrultuda Murtaza romanında

karşımıza çıkan mekân unsuru bireyin ruhsal ve fiziksel özelliklerini de yansıtmaktadır. Romandan tiyatroya geçiş sürecinde mekân unsuru konusunda yazar, metnine bağlı kalmaya çalışsa da bazı değişiklikler ortaya çıkmıştır. Olay örgüsündeki eksiltmeler, tiyatrodaki sahne sayısının da azalmasına neden olmuştur. Yine romanda pek çok mekân betimlemesiyle karşılaşırken tiyatro metninde mekân tasviriyle çok nadir karşılaşırız. Bu gibi değişiklikler iki tür arasında farklılığa neden olmuştur.

Romanda olayın geçtiği ana mekân Adana'dır. Adana'da geçim sıkıntısı yaşayan halkın yaşadığı gecekondu, köhne mahalleler, sokak araları, kahvehaneler, bakkallar yoksullukla mücadele eden halkın nefes aldığı mekânlar arasındadır. Yazar, bu mekânları romanda betimlemelerle anlatmaktadır. Romanın başlangıcı mekân tasvirleriyle yapılmıştır.

“Yan yatmış, bağdaş kurmuş, çömelmiş ya da tam yuvarlanacakken bir yana tutunuvermişe benzeyen harap evler kalabalığından ibaret mahallenin birbirini kesen, çamur içindeki sokaklarından (...) Evleri, çamurlu sokakları, elektrik ampulleri, paslı çöp tenekeleri (...)” (Kemal, 2003: 7)

Yine yazarımız romanda işçi çayhanesini şu şekilde betimlemiştir:

(...) çayhane, beton döşemeli genişçe bir salon oldu. Badanasız duvarlarında sıra sıra resimler: Dalgalı ve simsiyah bir denizde ‘Donanmayı Hümayun’un dehşetli bir saldırısı. (Kemal, 2003: 128)

Bu mekân betimlemeleri romanda sıklıkla karşımıza çıkarken tiyatro uyarlamasında mekân tasvirine yer verilmemiştir. Uyarlamada mekânı belirtmek adına sahne değişimleri esnasında sadece yerin adı verilmiştir.

Romanın birinci bölümünün girişinde olay sokakta başlar. Bekçilik yapan Murtaza, sokakları dolaşır ve şüpheli durumlarla karşılaştığında hemen müdahale eder.

Uyarlamanın birinci perdesinde de Murtaza'nın bekçilik yapması nedeniyle olay yine sokakta geçer.

Bununla birlikte iki türde de zengin apartmanlar ve gecekondular karşımıza çıkmaktadır. Romanda bu zengin muhit, “*Caddenin iki yanı kırmızı kiremitli evler, ağaçlarla çiçeklere gömülü köşkler, ya da toprağa bir eski zaman derebeyi heybetiyle bağdaş kurmuş apartmanlar diziliydi. Evler, köşklerle apartmanlardan pek çoğunun pencereleri bol ışıklarla apaydınlıktı.*” şeklinde ifade edilmiştir (Kemal, 2003: 22). Yazarın bu anlatımıyla zengin evlerindeki canlılığı, ısıltıyı görüyoruz. Tiyatro uyarlamasında ise yazar bir diyalog ile söz arasında “*Köşk; apartuman, konaklarını kazandılar alınlarının teriyle.*” şeklinde bir ifadeye yer vererek mekânda paralellik yakalamaya çalışmıştır (Kemal, 1985: 11).

Romanda mahalle kahvesi karşımıza çıkan bir diğer mekândır. Bu mekânda yaşanan olaylar uyarlamadan çıkartıldığı için mahalle kahvesini uyarlamada görmeyiz. Uyarlamada gördüğümüz kahve daha çok işçilerin molalarında, iş çıkışı uğradıkları bir yerdir. Yazar, romandaki gibi iki ayrı kahve sahnesi oluşturmak yerine sahne azaltmasına giderek tek bir mekân oluşturup yeni bir düzenlemeye gitmiştir.

Romanda karşılaştığımız bir diğer mekân bakkal dükkânıdır. Bu dükkânda gelişen olaylar uyarlamaya aktarılmadığı için yazar, tiyatro uyarlamasında böyle bir sahne oluşturmaya gerek duymamıştır.

Aynı zamanda Giritli Hüseyin'in meyhanesi, Fen Müdürü'nün evi romanda olup uyarlamada yer almayan mekânlar arasında karşımıza çıkar. Bu bağlamda, romandaki birçok olay uyarlamaya aktarılmadığı için bahsedilen mekânlar tiyatro uyarlamasında yer almamaktadır.

Uyarlamada karşılaştığımız mekânların sadece sahne değişimi esnasında adı verilmiştir. Bu doğrultuda, her iki türde de karşılaştığımız ortak mekânlar şunlardır: Murtaza'nın evi, gecekonduda yaşayan ailenin evi, fabrika, Fen Müdürü'nün odası, doktorun muayenehanesi, kahvehane, meydan ve sokak.

Romanda Murtaza'nın bekçilik görevi esnasında sıklıkla gittiği mekânlar arasında karakol yer almaktadır. Murtaza suçlu bulduğu kişileri sürekli karakola götürürken mahalleli de Murtaza'yı şikâyet etmek için karakola gider. Uyarlamada ise karakol sahnesi farklı bir şekilde karşımıza çıkar. Yazar, sahneyi azaltmak adına Murtaza'yı karakola göndermek yerine sokakta komiserle bir karşılaşma sahnesi ayarlar. Bu sahnede, suçluyu karakola teslim etme talimatı verilmiştir. Ancak yazar, karakolu doğrudan tasvir etmek yerine sadece adını geçirmiştir. Bu yaklaşım, mekân kullanımını azaltarak sahnedeki detayları basitleştirmiştir. Böylelikle de mekândan tasarruf edilmiş olur.

Yazarın romanda geriye dönüşlerle Murtaza'nın geçmiş anılarını gün yüzüne çıkardığını söylemiştik. Orhan Kemal, Murtaza'nın askerlik anılarını anlatırken aynı zamanda bulunduğu yerlere de değinmiştir. Bu şekilde Murtaza'nın askerlik hizmeti sırasında Trakya'da ve sonrasında İstanbul'da bulunduğunu öğreniriz. Yazar uyarlamada da bu noktaya bağlı kalmış ve Murtaza'nın askerlik vazifesi nedeniyle Trakya'da bulunduğuna değinmiştir.

Hem romanda hem de tiyatrodaki önemli mekânlar arasında yer alan fabrika olay örgüsünün şekillenmesinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Romanda fabrikanın içindeki her mekânı ayrıntılı bir şekilde görürüz. Fen Müdürü'nün odası, apteshane aralığı, işçi çayhanesi, işçi lokantası, fabrika kapıcısı Ferhat'ın barakası, çırçır dairesi, çırçır kâtibinin odası, bez ambarı gibi pek çok yer belirtilmiştir. Hatta fabrika ortamını iyice anlayabilmemiz için yazar bu yerleri betimleyerek de anlatmıştır.

“İlık vınıltılı havasıyla iplikhaneyi, öğürtücü kokular salarak fokur fokur kaynayan kola kazanlarını, makine dairesini, çözgüleri, genzi yakan asit kokulu havasıyla boyahaneyi, çalışmıyormuşa benzeyen dev makineleriyle pırıl pırıl santral bölümünü, peçek, marangoz, döküm atölyelerini, pamuk, tohumlu pamuk, çemberli, çembersiz balya depolarını, velhasıl fabrikanın

tüm deliği deşigi, girdisi çıktısını dolaştıktan sonra, dokumahaneye geldiler.” (Kemal, 2003: 155)

Bahsedilen bu fabrika içi mekânlardan bazıları uyarlamada sadece ismen geçmektedir. Çünkü yazar romanı tiyatroya uyarlarken olay örgüsünde pek çok eksiltmeye gitmiş ve bu eksiltme mekânsal açıdan azaltmaya yol açmıştır. Mesela, romanda abdesthane aralığında yaşanan olaylar uyarlama da sadece diyalog arasında geçtiği için bu mekânın adı geçmiştir. Tiyatroda diğer yerlerin çoğunun bahsi geçmemiştir.

Sonuç olarak yazarımız romandaki kilit olaylar doğrultusunda nokta atışı yaparak mekân tercihlerini yapmıştır. Uyarlamada yer verdiği olaylar doğrultusunda sahne oluşumunu gerçekleştirmiştir. Olay örgüsünde yaşanan azalmaya bağlı olarak uyarlamada sınırlı sayıda mekân ile karşılaşırız. Orhan Kemal, romandan tiyatroya uyarladığı vakaların mekânsal açıdan gösterimin mümkün olduğu yerleri uyarlamaya dâhil etmiştir. Romanda mekânsal açıdan yapılan betimlemeler uyarlamada karşılığını bulamamıştır. Yazarın tiyatro uyarlamasında mekânsal açıdan yaptığı bu eksiltmeler, eseri sahnelenmeye uygun hâle getirmiştir.

3.4.1.3 Kişiler Bahsindeki Değişim ve Dönüşüm

Romanlarında diyalog tekniğini sıklıkla kullanan yazarımızın bu romanı geniş bir şahıs kadrosuna sahiptir. Yazarımız romanın olay örgüsünü bu geniş kadroyla oluşturmuştur. Çünkü yazarın vakayı oluşturabilmesi için varlığına gerek duyduğu karakterleri romanda işlemesi lazım. Şerif Aktaş’ında dediği gibi, “*Olayın her parçasında, kişileri meydana getiren varlıkların münasebetlerinden kaynaklanan durumlarla karşılaşmaktayız*” (Aktaş, 2022: 47). Bundan dolayı da şahıs kadrosu olayın oluşumunda oldukça önemli bir yere sahiptir. Yine romanın geniş şahıs kadrosuna sahip olmasında çok sayıdaki olay ve bu olayın geçtiği mekân faktörünün de etkisi vardır. Romandaki karakter çeşitliliği, tiyatro uyarlamasında olay örgüsünden çıkarılan unsurlar nedeniyle büyük ölçüde azalmıştır. Yazar, birçok karakteri azaltmış ve bazı karakterlerin rollerini değiştirmiştir.

Orhan Kemal'in *Murtaza* adlı romanında birçok karakter bulunmaktadır. Bu karakterler, aile içindeki, mahalledeki, kahvehanedeki ve fabrikadaki figürler olarak sınıflandırılabilir. Ayrıca romanda yalnızca adı geçen veya yan karakter olarak ortaya çıkan birkaç figür de mevcuttur. *Murtaza* romanın şahıs kadrosu aşağıdaki gibidir:

- 1) Aile Çevresi: Kol Ağası Hasan Bey, Murtaza'nın annesi, erkek kardeşi, Âkile hala, Âkile halanın oğlu Recep (Sadece adı geçer), Murtaza'nın eşi, büyük oğlu Hasan, kızları Emine, Firdevs, Cemile, Zehra, en küçük oğlu.
- 2) Mahalle Çevresi: Sübyancı Zinnur amca, Dul Karı Tavcısı Hamdi Çavuş, Hırsız Recep (sadece adı geçer), Yandım Ali (sadece adı geçer), Dul Zühre (sadece adı geçer), Mürvet Hanım (sadece adı geçer), Tornacı Halim Efendi, Lokantacı Kemal, Kazanova Erdal, Hamdi Çavuş, Göçmen Kızı, Esmer Leyla, tenekecinin oğlu, İsmet, Ayten, Necla, Kabzımal Katibi, Marmara Hasan, Simitçi.
- 3) Fabrika Çevresi: Fen Müdürü, hela bekçisi Azgın Ağa, Kontrol Nuh, Yassı Bekir, Dörtköşe Cemal, Ensiz Necip, Dubara Cafer, Çerkez Nuri, Sarı İbrahim, Odacı Haydar, fabrika kapıcısı Ferhat, Kâtip Yakup Efendi, memur Hasan Bey, Boşnak Fatma ve sevgilisi, Giritli Meryem, Dokuma Şefi, Dokumacı İlyas, Muhasebeci Necati, Kenan Usta.
- 4) Diğer Kişiler: Koca Bıyıklı Bekçi, Bıyıksız Bekçi, Kılıksız, Komiser Rıza, Emniyet Müdürü, Samur-Çakır-Kara-Nazlı (kediler), ayakkabı tamircisi, bakkal Şevket, garson, Kahveci Şopar, Emekli Maliyeci, Elektrikçi Nuri, Kel Boyacı, Avukat Kâtibi, Açık Yakalı.

Orhan Kemal, romanındaki bu geniş kadroyu uyarlamaya aktarırken son derece seçici davranması gerektiğinin farkındadır. Kendisinin seçtiği karakterler, romandaki gibi tiyatrodan da vermek istediği mesajı anlaşılır şekilde iletebilmeli ve izleyicinin dikkatini canlı tutabilmelidir. Bu sebeple de romandaki bu karakterlerin çoğunu uyarlama metnine dâhil etmemiş, sadece olaya yön veren, olayın merkezinde olan kişilerin yer almasına önem vermiştir.

Bu doğrultuda uyarlamada karşımıza çıkan karakterler şu şekildedir: Sarhoş 1, Sarhoş 2, gecekonduya yaşayan kadın ve adam, kedi karakterleri, Murtaza, Firdevs, Cemile, oğlu Hasan (sadece adı geçer), Âkile Hala, makara (kılıksız), Fen Müdürü, Kontrol Nuh, komiser, kahveci, garson, hırsız.

İki türde de karşımıza çıkan bu karakterlerin özellikleri de romanla benzerlik göstermektedir. Ancak bazı karakterlere romandakinden daha çok görev verildiği görülmektedir. Uyarlamadaki garson karakteri buna örnek olarak verilebilir. Sınırlı sayıda karakteri bünyesinde barındıran uyarlamada az sayıda karakter olduğu için karakterin sergileyeceği görevde fazlalaşma görülmektedir. Yani garson karakteri romanda pasif bir karakter olarak karşımıza çıkarken uyarlamada pek çok karakteri temsil ettiği için daha aktif hâle gelmiştir. Romandaki dokumacının, kapıcı Ferhat'ın görevini uyarlamada garson üstlendiğinden tiyatro uyarlamasında aktif bir şekilde karşımıza çıkar.

Uyarlamaya dâhil edilmeyen önemli karakterlerden biri Murtaza'nın eşi, yani anne karakteridir. Yazar, bu karakterin uyarlamada hastalıktan öldüğünü belirtmiştir. Uyarlamada yer almayan karakterlerden bir diğeri ise Emine yani en büyük abla ve küçük kız kardeş Zehra'dır. Yazarımız şahıs kadrosunda azalmaya giderken bazı ana karakterlerden de vazgeçmiştir. Bu sebeple anlatıcının görevini başka karakterler üstlenmiştir. Örneğin romanda Emine karakterine İzmir'den zengin bir talip çıkar. Yazarımız Emine karakterini uyarlamaya dâhil etmediği için İzmir'deki talip Murtaza'nın diğer kızı Firdevs'e çıkmıştır. Yine romandaki anne karakterinin vazifesini uyarlamada bir nevi Âkile Hala üstlenmiştir.

Romanda Murtaza'nın fabrikada pek çok çalışanla kavga ettiğine şahit oluruz. Bu kavga ettiği kişilere romanda söz hakkı tanınmıştır. Ancak uyarlamada karakterlerin adı sadece yaşanan olay anlatılırken geçer. Bu kişiler arasında Yassı Bekir, Ensiz Necip, Azgın Ağa yer almaktadır. Tiyatro uyarlamasında bu karakterlerin sadece adı geçmektedir. Romanda bu kişiler arasındaki Azgın Ağa ile Murtaza'nın arası çok açıktır. Hatta bu ikili arasında romanda büyük bir kavga yaşanmıştır. Ancak

tiyatro uyarlamasında yazarımız bu karakterin sadece adını verdiği için Azgın Ağa'nın vazifesini Kontrol Nuh üstlenmiştir.

Roman ve tiyatro metni karşılaştırıldığında dikkat çeken bir diğer görev değişikliği Firdevs ile Cemile arasında yaşanmıştır. Romanda Firdevs, erkek arkadaşıyla görüşmesi için buluşmaya Cemile'yi göndermiştir. Uyarlamada ise doğrudan kendisi erkek arkadaşıyla konuşmaya gitmiştir. Yine romanda Murtaza'nın kızını dövmesi üzerine Firdevs'i doktora götürdüğü görülmektedir. Uyarlamada Firdevs'i doktora Murtaza'dan habersiz Kontrol Nuh ve işçiler götürmektedir. Bu duruma verebileceğimiz bir diğer örnek Murtaza'nın Kapıcı Ferhat ile dertleşmesidir. Yazar, uyarlamaya Ferhat'ı dâhil etmediği için onun görevini kahveci üstlenmiştir. Yazarın görev değişikliğinde bulunmasının arkasında aynı zamanda yaptığı karakter eksiltmeleri yer almaktadır. Romandaki karakterlerin büyük bir kısmı uyarlamaya aktarılmadığı için vakayı gerçekleştirecek kişinin de yeri boşalmış olur. Böylece yazar, boşluğu doldurmak adına uyarlamadaki karakterden birini seçmiştir.

Sonuç olarak *Murtaza* romanının geniş şahıs kadrosu uyarlamada önemli ölçüde azaltılmıştır. Yazarın tiyatro metninde yaptığı bu azaltma aynı zamanda karakterlerin görevlerinde de bazı değişikliklere sebep olmuştur. Kısacası, yazarımız uyarlamada yer verdiği karakterlerin dikkati üzerinde toplayabilen, sempatik özelliklere sahip bireyler olmasına özen göstermiştir. Yazarın olayın oluşumunda yaptığı değişikliklerden kaynaklı bazı karakterler ön plana çıkarken bazıları daha geri planda kalmış ya da uyarlamaya hiç dâhil olmamıştır.

3.4.1.4 Dil ve Üslup Düzlemindeki Değişim ve Dönüşüm

Başarılı bir roman kaleme almanın ardında güçlü bir olay örgüsü ve bu vakayı aktarabilecek güçlü bir dil becerisi vardır. Romanın bünyesinde bulunan pek çok halkayı birbirine bağlayan unsur dildir. Bir yazar öncelikle romanı hangi anlatıcıyla yani bakış açısıyla ele alacağını belirlemelidir. Bu bakış açısı tercihiyle birlikte romanın üslubu da oluşmaya başlar. Yazar, okurun ilgisini kaybetmeden olayları sağlam bir dil ve üslupla aktarmalıdır. Mehmet Tekin'inde dediği gibi “*roman, bir dil*

sanatıdır” (Tekin, 2016: 172). Bu doğrultuda dil, romanı oluşturmak için bir araç konumuna gelir. Bir yazar, okurunu kullandığı dil sayesinde romanın kurmaca dünyasına çeker. Bu sebeple de bilhassa roman yazarları gelişmiş dil becerisine sahip olmalıdır.

Orhan Kemal’in romanlarında yer alan karakterler daha çok diyalog ve iç monolog tekniğiyle konuşturulmaktadır. Yazar, bu konuşmalarda Anadolu insanının ağız özelliklerini yansıtmaya özen göstermiştir. Mahallî unsurların öne çıktığı bölgelerde kullanılan dil özelliklerini dikkate alarak, romanlarındaki karakterlerin konuşmalarını bu özelliklere uygun şekilde oluşturmuştur. Bu mahallî özellikler romana canlılık katmaktadır. Daha çok günlük konuşma dilini, sokak ağzını kullanan yazarımız romandan tiyatroya uyarladığı eserlerinde de bu gündelik konuşma dilini ve argolu ifadeleri kullanmaktadır.

Yazarımızın *Murtaza* adlı romanı diyalog açısından oldukça zengindir. Bu da eseri tiyatroya uyarlamaya elverişli hâle getirmiştir. Bununla birlikte roman tiyatroya aktarılırken vakalar açısından yaşanan azalma bazı konuşmalara da etkili olmuştur. Aynı zamanda yazar diyalogları güçlendirmek adına konuşmalara yenilikler eklemiştir.

Orhan Kemal, *Murtaza* romanında fazlaca diyalog ve monolog tekniğinden yararlanmış böylece uzun karakter tahlili, betimlemeleri yapmaktan kurtulmuştur. Uyarlamada romandaki diyaloglara bağlı kalındığı gibi bazen olayların gelişimine bağlı olarak yeni diyalog eklemesine gidilmiştir. Mesela, romanda Firdevs’in öksürüğüne dair bir konuşma yaşanmamaktadır. Uyarlamada ise bu bahiste Murtaza ve Âkile Hala arasında yeni bir konuşma oluşturulmuştur.

“Âkile – Aaaaah kakomiri... (*Firdevs’i işaret eder*)

Gütüremezsın kızını doktora. Üksürür küti küti!

MURTAZA – Üksürsün, olmaz bir şey. Arslan uğlu arslandır benim çocuklarım, diyildir teneke!” (Kemal, 1985: 43)

Yine uyarlamada başta garson olmak üzere fabrika işçilerinin Murtaza'nın kızlarının arkasından konuşması, iftira atmaları romanın olay örgüsünde yer almaz. Eklenen bu yeni vaka ile birlikte yeni diyaloglar oluşturulmuştur. Bu eklemelerle birlikte uyarlamada bazı olaylardaki diyalogların romana göre genişletildiği de görülmektedir. Örneğin uyarlamada Fen Müdürü ile Kontrol Nuh'un Murtaza hakkındaki görüşlerini paylaşmak üzere odada yalnız kaldıkları bir sahnede, Nuh, Murtaza'dan şikâyet eder. Fen Müdürü ise Nuh'a sert bir şekilde çıkışır ve aralarında bu konuda bir konuşma geçer. Romanda ise Fen Müdürü'nün bu çıkışı üzerine yaptığı konuşmalar yer almamaktadır. Yani yazar uyarlamanın anlatımını güçlendirmeye çalışmıştır.

Romanı yazarken bakış açısının son derece önemli olduğunu söylemiştik. *Murtaza* romanı ilahi bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Bu anlatıcı romandaki her ayrıntıyı bilmektedir. Anlatıcı romanda yer alan vakaların iç yüzünü, kişilerin ruh hâllerini, mekânsal ve zamansal açıdan olayın nerede başlayıp nerede bittiğini bilir ve okuru bilgilendirir. Ancak roman tiyatroya aktarılırken bu anlatıcı ortadan kalkar. Romandaki anlatım tiyatrodaki diyaloglar şeklinde ilerler. Yalnızca bazı yerlerde metni anlaşılır kılmak ve oyuncularını yönlendirmek adına bazı yönergeler verilerek açıklamalarda bulunulmuştur. Aşağıda bu duruma bir örnek gösterilmiştir:

“Adam bu soruyu yersiz, hatta anlamsız bulmaktan gelen bir şaşkınlık içindedir. Karısına bakar, Murtaza'ya döner..”

MURTAZA – (Sorusunu tekrarlar) *Ha? Ne için?*

Adam boynunu büker.” (Kemal, 1985: 13)

Aynı zamanda şahıs kadrosunda görülen azalma uyarlamadaki diyaloglarında azalmasına yol açmıştır. Mesela, romandaki anne karakteri, çocukları Emine, Zehra uyarlamada yer almadığı için onlara ait herhangi bir diyalogla karşılaşmayız. Yine Murtaza'nın küçük oğlu ile arasında geçen konuşmalar uyarlamaya dâhil edilmemiştir. Bunun gibi pek çok diyalog uyarlamadan çıkarılmıştır. Yalnızca romandaki etkileyici ve önemli görülen konuşmalar uyarlamaya dâhil edilmiştir.

Bununla birlikte uyarlamanın olay örgüsünde yapılan değişiklikler, konuşmaların da değişmesine ve diyalog azalmasına neden olmuştur. Mesela, romanda Murtaza'dan memnun olmayan mahalleli onu emniyet müdürüne şikâyet etmiştir. Bu şikâyetler romanda karakterler tarafından tek tek anlatılırken uyarlamadan çıkartılmıştır. Yine romanda bu vaka sırasında Fen Müdürü ve Emniyet Müdürü arasındaki diyalog, uyarlamada geliştirilmiş bir şekilde karşımıza çıkar. Diyalog açısından yaşanan değişimi daha iyi görebilmek adına aşağıya karşılaştırmalı bir örnek verilmiştir.

TABLO:10

ROMAN	TİYATRO
Fen Müdürü tam zamanında sordu: –Ne yapmak niyetindesin bu adamı? Emniyet Müdürü içini çekti: –Ben de onu düşünüyorum. – Deli bu be... ha? Belki tam deli değil. Şu hani bir şövalye vardı.. İspanyol.. –Evet, Don Kişot... –Don Kişot'a benziyor. Mahalleli şikâyetinde haklı. Buradan alıp senin mahalleye vermeyi düşünmüştüm, ama olmaz. – Niçin? –Herif bekçi değil, Türkiye Cumhuriyeti'ni toptan disipline sokmaya memur biri nerdeyse, bir diktatör. Sana ne mahallenin erken ya da geç yapmasından? Fen müdürü:	FEN MÜDÜRÜ – Yahu âlem bu adam be! Tam bir Donkişot! KOMSER – Ama ne.. Herif Türkiye Cumhuriyeti'ni toptan disipline sokmaya memur bir diktatör. Anlattığım gibi değil miymiş? FEN MÜDÜRÜ – Anlattığının bin misli.. Peki ne yapacaksın bunu? KOMSER – Sağdan soldan, mahalleliden yığınla şikâyet olmuş Emniyet Müdürüne. Dilekçeyle hem de. Müfettişler yığınına ifade aldılar. Öyle sanıyorum ki kuyruğuna teneke bağlanacak! FEN MÜDÜRÜ – Aklıma bir şey geldi benim.. KOMSER – Ne?

–Dur, dedi, dur... –Hayrola? –Aklıma bir şey geldi. –Ne? –Bu adamı bana ver. –Ne yapacaksın? –Benim fabrikanın gece kontrolü yaparım. Fabrika içlerini dolaşır benim eski kontrolör Nuh’la birlikte... (Kemal,2003: 90-91)	FEN MÜDÜRÜ – Benim fabrikaya alıp, işçilerin başına diksem. Ha? KOMSER – Fabrikada ne it kalır, ne de kurt! FEN MÜDÜRÜ – Ne kurt kalır, ne de it, doğru. (...) FEN MÜDÜRÜ – Bizim dinsizlere böyle bir imansız lâzım! KOMSER – Lâzım. Al hayrını gör. Bizi de bir ukalâ dümbeleğinden kurtar! (Kemal, 1985: 24-25)
---	---

Her iki diyalogun geneline baktığımızda yazar romana bağlı kalmış gibi gözükse de uyarlamaya bazı eklemelerin yapıldığı tespit edilmiştir. Yazar, bu eklemeleri hem bazı olayları kısaltmak hem de anlatımı daha güçlü ve etkileyici hâle getirmek amacıyla gerçekleştirmiştir.

Bununla birlikte, yazarın uyarlamanın olay örgüsüne sonradan eklediği bazı olaylar, diyalogların artmasına neden olmuştur. Örneğin uyarlamada Murtaza ile Nuh arasındaki büyük kavgayı sonlandıran kişi Fen Müdürü’dür. Romanın aksine, Fen Müdürü’nün bu olaya müdâhil olması yeni diyalogların eklenmesine yol açmıştır.

Murtaza romanında, karakterlerin konuşmaları şiveli bir anlatımla gerçekleştirilir. Ayrıca sokak ağzıyla yapılan konuşmalar, devrik ve argolu cümlelerle zenginleştirilmiştir. Bu özellikler, dilin canlılığını ve karakterlerin sosyal çevrelerini de yansıtır. Ancak bu argolu dil kullanımı, romanın dil seviyesini önemli ölçüde düşürmüştür. Yazar, bu durumu sade ve açık anlatımıyla dengeleyerek, okuyucunun metni kolayca anlamasını sağlamıştır.

Uyarlamayı incelediğimizde, şive ve devrik cümlelerin daha belirgin hâle geldiğini görüyoruz. Bu durumu daha iyi anlayabilmek için, aşağıda iki farklı türdeki örneği bir arada vererek bir karşılaştırma yapılmıştır:

TABLO: 11

ROMAN	TİYATRO
–Trakya’da kazdık kocaman kocaman hendekler, yaptık Çakmak hattını. Yağgar idi yağmur, çakkar idi şimşek, savrulur idi yıldırımlar ki görmeye şâyeste. Kaçmış idi bütün arkadaşlar koğuşlara. Ben ? Ha haaa... bırakmadı idim kazmamı elimden! Ne için? Çünkü bir kazma değil idi manto, dudak boyası, iskarpin... Bir kazma orada namuz idi namuz! (Kemal, 2003: 118)	MURTAZA– Çekdim pilvan Asan’ı zıpladım omuzlarına, deddim, deddim, eeeeey muterem ve saygıdiğer İstanbollular, aziz emşerilerim! Bu Mürteza etmek ister sizlere itap ki, olasınız mütenebbih, em da alasınız civanmerdlık! Bir civanmerdlık diyıldır piynir, em da ekmek! Nedeeen’ Çünkü bir vazife yüksektir herhangi bir namuzdan! Gelır Teğmenım, abe der in aşağı. Neler süylersin? Attılırım boynuna tiymenimin, üpperım sağlı sollu iki yanacığından.. derım abe arslan yavrusu arslan! (...) Nâaz koppar bir alkış, nâaz çınlar yerler em da gökler.. sanarsın koptu kıyamet! Sonra başladık uygun adım çağırmaya ‘Ey Gaziler!’ Ağalar, kocakarılar, yas tutar gelinler güzergâhımızda.. Gittik Tırrakya’da, kazdık Çakmak

	hattının hendeklerini ki, gürmeye şâyeste. Gürmeli idiniz bu Mürteza'yi! Diğiymezi idim kendimi on beş yaşındaki delikanlıya! Yağğar ıdı yağmur, çakkar ıdı şimşek em da yıldırımlar, kaçmış ıdı bütün arkadaşlar kuğuşlara, kalmış idim tek başıma. Deddım nesterse olsun, var vetanıma bir can borcum. (...) (Kemal, 1985: 29-30)
--	---

Görüldüğü üzere romandan tiyatroya uyarlanan bu diyalog romanla bazı benzerlikler taşısa da uyarlamada konuşmaların daha da uzatıldığını gözlemliyoruz. Yazar, romanda yer almayan ek konuşmalar eklemiştir. Ayrıca uyarlamada şive kullanımı daha yoğun bir şekilde sunulmuştur. Orhan Kemal, kullandığı şiveyle karakterlerin daha iyi yansıtılacağını ve anlatımın güçleneceğini düşünmektedir. Uyarlamada Murtaza karakterinin oldukça uzun konuşmalarına yer verilmiştir. Murtaza karakterinin uzun konuşmaları, karakterin iç dünyasını ve psikolojik derinliğini daha iyi yansıtmak amacıyla eklenmiş olabilir. Bu konuşmalar, karakterin düşüncelerini izleyiciye daha açık bir şekilde iletebilir. Bununla birlikte, uzun konuşmalar sahnelenme esnasında türlü aksaklıklara yol açabilir. Örneğin oyuncular metni unutabilir veya uzun konuşmalar nedeniyle seyirci ile oyun arasında kopukluklar yaşanabilir. Bu durum, performansın akışını ve etkisini olumsuz yönde etkileyebilir.

Toparlayacak olursak *Murtaza* romanı diyalog açısından zengin özelliklere sahip olduğu için tiyatroya uyarlanması daha kolay olmuştur. Yazar, uyarlama sürecinde olay örgüsünde yaptığı değişikliklerle diyalogların bazı bölümlerde azalmasına, bazı bölümlerde ise eksik noktaları tamamlamak amacıyla yeni diyalog eklemelerine neden olmuştur.

Her iki türde de yazarın anlatımı sade ve anlaşılır bir biçimdedir. Bu nedenle hem roman okuyucuları hem de tiyatro seyircileri, verilecek mesajı herhangi bir ek açıklama olmadan kolayca kavrayabilecektir. Sade ve anlaşılır bir anlatım hem roman okuyucuları hem de tiyatro seyircileri için daha erişilebilirdir. Bu tür bir anlatım, eserin daha geniş bir kitle tarafından anlaşılmasını ve takdir edilmesini kolaylaştırır.

Sahneye aktarımda karşılaşılabilecek ana sorun, yazarın uyarlamadaki diyalogları gereğinden fazla uzun tutmasıdır. Bilhassa Murtaza karakterinin uzun ve detaylı anlatımlarla kendini ifade etmeye çalışması, sahne performansında zorluklara yol açabilir. Bu uzun diyaloglar, sahne üzerindeki akıcılığı ve izleyicinin ilgisini korumayı zorlaştırabilir.

3.4.1.5 Biçimsel Açıdan Bir Çözümleme

Biçimsel açıdan yapılan değerlendirmede, romanın kaç bölümden oluştuğu ve bu bölümlerin kronolojik sıradaki ilerleyişi dikkate alınmaktadır. Bu, eserin yapısal düzenini ve zaman akışını anlamak için önemlidir.

Roman tiyatroya uyarlandığında ise perde sayısı, sahne sayısı, tablo sayısı gibi mefhumlar karşımıza çıkar. Kısacası, eserin sahneye uygun şekilde yapılandırılması ve bölümlendirilmesi göz önünde bulundurulur.

İki tür yapı olarak birbirinden farklı özellikler taşıdığından romandan tiyatroya evrilişte biçimsel açıdan çeşitli değişiklikler meydana gelir. Bu farklılıklar, romandaki anlatı tekniklerinin ve yapısının, sahneye uygun hâle getirilmesi gerektiği anlamına gelir. Bu süreçte romanın anlatım tarzı, bölümlendirilmesi ve karakter gelişimi tiyatroya uyacak şekilde düzenlenir.

Olay örgüsü düzleminde yapılan eksiltmeler uyarlamadaki olayların azalmasına yol açmış ve bu durum sahne sayısını etkilemiştir. Gereksiz ayrıntılardan kaçınılarak ana temanın ve karakterlerin daha anlaşılır bir şekilde ortaya konması amaçlanır.

Murtaza romanı toplamda üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Murtaza'nın bekçilik görevi ve karakolda yaşanan olaylar anlatılmaktadır. İkinci bölümde, Murtaza'nın yeni işine başlaması ve fabrikada kurmaya çalıştığı otoriter yönetim sonucunda gelişen olaylar detaylı bir şekilde ele alınmaktadır. Bu bölümde Murtaza'nın işyerinde uyguladığı sert yönetim tarzı ve bunun çalışanlar üzerindeki etkileri kapsamlı bir şekilde anlatılmaktadır. Üçüncü bölümde ise değişen dönemle birlikte ortaya çıkan yeni problemler ve Murtaza'nın otoriter tutumunun neden olduğu yıkıcı sonuçlar ortaya konulur.

Tiyatro uyarlaması toplamda üç perdeden oluşmaktadır. Ancak, yazar bu uyarlamada geleneksel olarak kullanılan tablo ve sahne düzenlemelerine yer vermemiştir. Bunun yerine oyun geçişleri sadece anlatıcının sağladığı yönergelerle yapılmıştır.

Yazar, romanı tiyatroya uyarlarken romandaki kronolojik şekilde ilerleyen olay yapısını uyarlamada daha farklı bir sırayla işlemiştir. Bunun sebebi olay örgüsünde yaptığı azaltmalardır. Yazar uyarlamada sadece ana olaylara yer verdiği için bazı vakaların oluş sırasında değişim meydana gelmiştir. İki türün başlangıçları aynı olsa da vaka düzleminde yapılan azaltmalar sonlarının farklı bir şekilde bitmesine neden olmuştur. Yine yazarın romanda yer almayan bazı sahneleri uyarlamaya eklemesi de dizilişte bir farklılık oluşmasına neden olmuştur. Mesela, Fen Müdürü'nün Murtaza'ya iş yerindeki görevlerini en ince ayrıntısına kadar anlatması romanda yer almamaktadır. Yine kedilerin Murtaza'nın üzerine atlaması sahneye komiklik katmak adına yapılan bir eklemedir. Bu gibi eklemeler romana göre uyarlamadaki olayların gerçekleşiş sırasının değişmesine yol açmış ve bölümlendirmelerde farklılığa neden olmuştur. Bununla birlikte romandaki bölüm sayısı ile uyarlamadaki perde sayısı aynı gözükse de uyarlanan metin romana göre oldukça kısadır.

Uyarlamada perde sayısının az oluşu, aynı zamanda tablo ve sahne açıklamalarının olmayışı sahnelerin uzun olmasına yol açmıştır. Sadece sahneler arası geçişi sağlamak adına “Fabrika Önü, Murtaza'nın Evi, Kahve” gibi çok kısa açıklamalar eklenmiştir. Bu uzunluk sahnelerde monotonlaşmaya ve seyirci ile eser

arasında bir kopukluğa neden olabilir. Bu sebepten dolayı oyun tiyatro tekniği açısından oldukça zayıftır. Yazar, uyarlamadaki vakaları tablolar yardımıyla birleştirse ve sahnelerle bölümlere ayırsaydı oyun sahnelenmeye daha elverişli olabilirdi.

Netice olarak roman ve uyarlamanın bölüm sayısı ile perde sayısı aynı gözüktü de romana göre tiyatro uyarlaması daha kısadır. Romandaki pek çok olay uyarlamaya dâhil edilmemiş, yazar sadece önemli gördüğü noktaları tiyatroya aktarmıştır. Bu da romandaki kronolojik ilerleyişin uyarlamada bozulmasına neden olmuştur. Aynı zamanda yazarın tiyatro metninde tablo ve sahne açıklamalarına yer vermemesi, olayların uzun sürmesine sebep olmuştur.

3.5 Kaynak Metni Tiyatroya Uyarlayan Yaşar Kemal

Yaşar Kemal, eserlerinde insan psikolojisinin derin izlerini ustaca işleyerek ve anlatımındaki yerelliği sayesinde oluşan samimiyetle birlikte Türk edebiyatında adından söz ettirmiş usta yazarlardan birisidir. Kendisi, yalnızca Türk edebiyatında değil, elde ettiği uluslararası başarılarla dünya edebiyatında da üstün başarılarıyla tanınan usta bir roman yazarıdır. Romanlarıyla adından söz ettiren yazarımızın eserleri pek çok ödüle layık görülmüştür. Onun romanlarındaki bu başarısı eserlerinin Fransızca, İngilizce, İtalyanca gibi farklı dillere de çevrilmesini sağlamıştır. Bu sayede de sadece ülkemizde değil yabancı ülkelerde de pek çok ödülün sahibi olmuştur.⁴³

Edebiyat hayatına şiir kaleme alarak başlayan yazarımız asıl başarısını roman, hikâye ve röportajlarıyla kazanmıştır. Halk edebiyatına ayrı bir merakı olan yazar aşık atışmalarında bulunmuş hatta ağıt yakmış, mani kaleme almıştır. Yazı hayatına bu çalışmalarıyla başlayan Yaşar Kemal, roman ve hikâye türüne yöneldiğinde de halk edebiyatıyla bağını kesmemiştir.⁴⁴ Kendisinde bu geleneğin temelleri Karacaoğlu, Pir Sultan, Yunus Emre gibi halk şairlerinin etkisiyle oluşmuştur. Bu halk şairlerinin etkisinde kalan yazar, “*çocukluğunda ‘halk şairi’ olduğunu, Âşık Kemal’ diye anıldığını; ortaokulda iken de, ‘ünlü bir Köroğlu anlatıcısı’ olduğunu, köy köy dolaşp destan anlatan ‘destan anlatıcılar’ gibi, ‘ayağında kara bir şalvar, elinde baston, beli bükük dolaşp anlattığını söyler ve bu ‘halk anlatıcılığından roman diline geçtiğini belirtir*” (Kudret, 1990: 405).

Yaşar Kemal, kendi kültürel değerlerine bağlılığıyla bilinse de aynı zamanda Batı edebiyatını da okuyup öğrenmiş bir aydındır. Kendisi milletin değerlerini bilip bu doğrultuda ilerlemenin gerekliliğini görürken aynı zamanda Batılı edebiyatın görmezden gelinemeyeceğini, bu edebiyatında tanınması gerektiğini şu sözleriyle ifade etmektedir:

⁴³ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, İnkılâp Y., s. 403-404.

⁴⁴ Cevdet Kudret, a.g.e., s. 405.

“Benim bir ayağım Anadolu ’daysa, bir ayağım da dünyada. Kültürler birbirlerini besler. Dünya kültürlerinden beslenmek şart ama kendi kaynaklarını da bilmeli. Kendi kaynaklarımızı bilip dünyaya açılmaktan başka çare yok.” (Kudret, 1990: 406-407)

Bu doğrultuda yazarımız Dostoyevski, Çehov, Cervantes gibi Batılı yazarların fikirlerinden etkilenmiş olup çeşitli yazılarında bu yazarlardan söz etmiştir. Her ne kadar Batılı edebiyatı tanımış olsa da romanlarında bu edebiyatın etkilerini çok görmeyiz.

Çocuk yaşlarda şiir yazmaya başlayan yazarımızın sanat ve edebiyat hakkındaki fikirleri pek çok edebiyat eleştirmeni ve yazar tarafından şekillenmiştir. Pertev Naili Boratav, Nurullah Ataç gibi edebiyat adamlarıyla tanışan yazarımız bu sayede düşünce dünyasını geliştirme fırsatı yakalamıştır. Yine Abidin Dino ve Arif Dino ile aralarında kurulan dostluk onun sanat dünyasında tanınmasına, yazılarının okunmasına vesile olmuştur.

Romanlarında çoğunlukla Anadolu insanın çektiği sıkıntıları, yoksullukla olan mücadelelerini, aile arası anlaşmazlıkları, zulmedenlere karşı dik durmaya çalışanları ele alır. Okurlar, onun eserlerinde sürekli olarak toplumsal ve bireysel sorunlarla yüzleşirler. Ancak bu sorunlarla yılmadan mücadele eden ve hayat karşısında yenilgiyi kabul etmeyen bireyler aracılığıyla umut bulurlar.

Toplumsal olayları ve değişim süreçlerini romanlarının kurgusuna dâhil etmesi ve insanın doğaya olan bağlılığını eserlerinin merkezine yerleştirmesi, Yaşar Kemal’in sosyal gerçekçiliği benimsediğini ortaya koyar. Yaşar Kemal, romanları aracılığıyla hakkı yenenlerin, adaletsizliğe uğrayanların ve dışlananların yanında durmaya çalışır.

Onun romanındaki karakterler bir kalıba sıkıştırılmaya çalışan, kendi değerlerine, benliğine sırt çevirmiş bireyler değildir. Aksine kendi değerlerine, gerçeklerine bağlı olan, kendine ve çevresine saygı duyan kişiliklerdir.

Yaşar Kemal'in romanlarında aynı zamanda köylü halkın yaşadığı sıkıntılarla da karşı karşıya kalırız. Kendisi bu kesimi romanında işlerken dışardan bakan bir göz olarak değil bizzat orada olanlara şahit olan, olayın merkezinde olan bir kişi gibi ele alır. Bu sayede köy ve köylü yaşamını gerçekçi bir şekilde okuruna yansıtabilmiştir. Yaşar Kemal bu noktadaki görüşlerini şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Bir şeyi yaşamadan gerçeği yazmak mümkün değil. Yaşadım mı unutmam olanaksız oluyor... Yaşamına giremediğim şeyi yazmam.” (Kudret, 1990: 407)

Eserlerini bu konular doğrultusunda şekillendiren yazarın yaptığı çalışmalarından alınması gereken bir mesaj vardır. Yani onun sanatının bir amacı bir tezi vardır. Bu noktada kendisi bir konuşmasında durumu, *“her sanat eserinin bütünüyle bir düşüncüyü savunduğunu; boş, bir şey söylemeyen sanat eserinin ancak deli saçması olabileceği...”* şeklinde ifade etmiştir (Kudret, 1990: 408).

Yazarın eserlerinde karşılaştığımız temalar, zengin kelime dağarcığıyla birleşerek okurun beğenisini kazanmış ve edebiyat dünyasında kalıcılığını sağlamıştır. Yazarın geniş kelime dağarcığı, Anadolu'nun yerel ağızları, deyim ve atasözlerini de içererek dil ve üslubuna canlılık katmıştır. Romanlarında yöresel konuşmaları, yöresel sözcük yapılarını kullanması kimi yazarlar tarafından eleştirilse de kendisi yapılan yorumları haksız bulur. Bu eleştiriler karşısında kendini şu şekilde ifade eder:

“Şive taklidi diye bir şey yok. Ben kimsenin şivesini taklit etmiyorum. Romanlarımdaki insanlar, bölgelerinde nasıl konuşuyorlarsa öyle konuşuyorlar. (...) Bir sanatçı, bir bölgenin hayatını, yaşayışını çizmeğe kalkışıyorsa, eserini o bölgenin rengi, gerçeği üstüne kuruyorsa, düzmeciliğe kaçmıyorsa, “Ben dünyamı işte bu insanlarla kurdum” diyorsa, “Sen şu insanların dilini düzelt de, yazar efendi, onlar da senin gibi konuşsun” demeğe kimin ne hakkı var? Gerçekçilik dedikleri, bir kandırmaca değil.” (Mustafa Baydar'dan akt. Kudret, 1990: 411-412)

Aynı zamanda yazarın romanlarına şiirsel bir dil de hâkimdir. Kimi romanlarında şiir dizeleriyle karşılaşabileceğimiz gibi kimilerinde de karakterler aracılığıyla bu şiirsellik okura aktarılmıştır. Edebî sanatlardan yararlanmasına rağmen sadeliğiyle dikkat çeker. Eserlerini son derece içten ve anlaşılır bir Türkçe ile kaleme alan yazar, bu sayede akıcılığı sağlamış, okur ile arasında samimi bir bağ oluşturmuştur.

Yaşar Kemal, gençliğinde halk edebiyatına yönelip şiirler yazmış olsa da asıl başarısını roman ve hikâyeleriyle elde etmiştir. Romanlarında tasvir ettiği Anadolu insanının gerçekliği, okurları derinden etkilemiş ve büyük bir ilgi uyandırmıştır. Bu ilgi eserlerinin başka türlere uyarlanmasına vesile olmuş ve yazarın sadece ülkemizde değil farklı coğrafyalarda da tanınmasını sağlamıştır. O, çalışmalarındaki bu başarıyı kuşkusuz olayları olağan gerçekliğiyle anlatmasına ve dildeki samimiyetine borçludur. Romanlarındaki karakterler arasındaki güçlü bağlar, haksızlık ve adaletsizlik karşısında dik durmalarını sağlamıştır. Bu duruş, okurlara hayat karşısında yol gösterici olmuştur.

3.5.1 Roman ve Tiyatro Olarak Teneke

Pek çok türde eser veren Yaşar Kemal, asıl başarısını romanlarıyla kazanmıştır. Onun romanlarındaki başarısı eserlerinin farklı türlere uyarlanmasını sağlamıştır. Bu eserlerinden sekiz tanesi tiyatro türüne, on iki tanesi sinema türüne uyarlanmıştır. Yazarın romanları arasında tiyatroya uyarlanan ilk eseri 1955 senesinde tamamladığı *Teneke* adlı yapıtıdır. Roman ilk olarak günlük çıkan *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilmiş, daha sonra kitap hâline getirilmiştir.⁴⁵

Roman, yine Yaşar Kemal tarafından 1965 senesinde aynı isimle tiyatroya uyarlanmıştır. Uyarlanan eser farklı ülkelerde de sahnelenmiştir. *Teneke* romanı

⁴⁵ [https://tr.wikipedia.org/wiki/Teneke_\(roman\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Teneke_(roman)) Erişim Tarihi: 07.01.2024.

tiyatroya uyarlandıktan sonra piyes metni hemen yayınlanmamıştır. Metin ancak 1978 senesinde kitap hâlinde getirilmiştir.

Roman ile aynı adı taşıyan oyun Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosunda sahnelenmiştir. Aynı zamanda İzmir Devlet Tiyatrosu, Ankara Devlet Tiyatrosunda da sahnelenmiştir. Roman, öncelik olarak Varlık Yayınları tarafından yayımlansa da 1955-2003 yılları arasında Milliyet Yayınları, Ararat Yayınları, Cem Yayınevi, Tekin Yayınevi, Toros Yayınları, Adam Yayınları gibi birçok yayın tarafından yayımlanmıştır. Ocak 2004'ten itibaren günümüze kadar ise tiyatro metniyle birlikte tek kitap hâline getirilerek Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Yapılan uyarlama seyircinin de beğenisini kazanmış ve 1966 yılında İlhan İskender Armağanını ve Uluslararası Nancy Tiyatro Festivali Birincilik Ödülü'nü⁴⁶ almıştır.

Çocukluğunda Adana Çukurova'da edindiği tecrübeleri, tarım işleriyle uğraşması, köylü halkını yakından tanınması *Teneke* romanının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Görüp geçirdiği kanunsuzluklar, haksızlıklar karşısında sessiz kalmayan Yaşar Kemal, *Teneke* romanında da o dönemin sorunlarına yönelmiş ve yapılan haksızlıklar karşısında zor durumda kalan köylü halkını merkeze koymuştur.⁴⁷ Bu doğrultuda romanda yer yer folklorik unsurlarla karşılaşırız. Bu unsurlar tiyatro oyununda da karşımıza çıkmaktadır. Bu sayede de romanda gördüğümüz Anadolu insanının yaşayışı tiyatroya uyarlanmasıyla birlikte daha gerçekçi bir hâl almıştır. Toplumsal alanda yaşanan problemlere kayıtsız kalmayan yazarımızın ezilenin yanında duruşu okurun takdirini kazanmasını sağlamıştır.

Romanın konusu sadece kendi çıkarlarını düşünen, para için her şeyi yapmayı göze alan güç sahibi ağalarla haksızlığa uğrayan köylü arasında yaşanan mücadele ile şekillenmektedir. Bu mücadeleye aynı zamanda kaymakamlar da dâhil olmaktadır. Ezen ile ezilen arasında yaşanan çekişme ile romandaki olaylar şekillenmektedir.

⁴⁶ [https://tr.wikipedia.org/wiki/Teneke_\(roman\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Teneke_(roman)) Erişim Tarihi: 07.01.2024.

⁴⁷ Fethi Naci, *Yaşar Kemal'in Romancılığı*, Yapı Kredi Y., s. 16-17.

Romanda, eltik toplama mevsiminin başlamasıyla birlikte kasabadaki ağalar, kaymakamdan izin almak için harekete geçer ve olaylar bu noktada gelişmeye başlar. Yeni gelen tecrübesiz kaymakamı kandıran ağalar, istediklerine ulaşarak eltik ekimini gerçekleştirdiklerinde, bu süreçte bölgedeki köyler sular altında kalır ve köylüler mağdur olur. Çeltik yetiştirilen bölgenin etrafındaki alanlara verilen zarar, çevrede başka tarımsal faaliyetlerin yapılmasına da engel olmuştur. Çeltik ekimi sonucunda sıtma hastalığının tutulan masum köylüleri kurtarmak adına yeni kaymakam tarafından eltik ağalarına karşı bir mücadele başlar. Yaşanan adaletsizlik karşısında hakkını savunan, daima mücadele edip olumsuzluklara direnen köylü halk, okura yol göstermesiyle önemli bir yapıya sahiptir. Yani bu romanda da okura bazı gerçekler gösterilmeye çalışılmıştır. Romanın sonuna gelindiğinde kaymakamın Dokuzuncu Senfoni'den ısıklıkla bir şarkı mırıldanması ise aydın kişinin hiçbir zaman mücadelesinin son bulmayacağını bir göstergesi niteliğindedir. Fethi Naci, Yaşar Kemal'in romanın sonunu ustaca bitirliğini *Yaşar Kemal'in Romancılığı* adlı çalışmasında şu şekilde ifade eder:

“Memo'yu gördükten sonradır ki, kaymakam mücadeleye devam gücünü kendinde bulur, tekrar Dokuzuncu Senfoni'den ısıklıkla bir parça tutturur. Burası hikâyenin en önemli yerlerinden biridir. Yalnız kalan aydın kişinin yenilgiye boyun eğişinden, kahroluşundan, halkla birleşen, halkın gerçek temsilcilerine inanan aydın kişinin mücadeleye devam gücünü kendinde buluşuna geçiş... Bu, Yaşar Kemal'in aydınlara hem ihtar, hem de çağrısıdır. Eser böyle birdenbire iyimser bir havaya, umutlu, insana iyi şeyler yapmak isteğı, mücadele gücü veren bir havaya kavuşur. Yaşar Kemal, tam zamanında, gerçeğı aşmasını, gerçeğı kendisinden bir şeyler katmasını bilmiş. Bunu yaman bir ustalıkla yapmış.” (Naci, 2008: 16-17)

Yazarın gençliğinde ırgat kâtipliğı, traktör sürücüsü, eltik arazilerinde kontrollük yapması pek çok olaya şahit olmasına yol açmıştır. Onun bu dönemde yaptığı gözlemler romanlarına konu olmuştur. Yazarın yaptığı gözlemler, romandaki olayların ve karakterlerin son derece gerçekçi olmasını sağlamıştır. Bu gerçekçilik,

anlatımındaki sadelik ve içtenlikle birleşince, romanın tiyatroya uyarlanmasını kolaylaştırmıştır. Yani toplumsal gerçekçiliğin ön planda olduğu romanda gerçek hayatta yaşanmış olabilecek bir konu ele alınmıştır. Yaşar Kemal'in bu gibi meselelere objektif bir pencereden bakabilmesi romanında samimiyet oluşturmuştur. Eserin gerçekleri etkili bir şekilde yansıtması, aynı zamanda farklı edebî türlere uyarlanabilir hâle getirmiştir. Gerçekçi tasvirler ve detaylı karakter analizleri, eserin hem toplumsal hem de bireysel düzeyde büyük bir etki yaratmasını sağlar. Bununla birlikte, romanın büyük bir hacme sahip olmaması, olayların ve karakterlerin belirli bir yoğunlukta sunulması, diyalogların zenginliği ve akıcı bir anlatım tarzı eserin tiyatroya uyarlamasına uygunluğunu artırmıştır. Bu özellikler, romanın sahneye aktarılmasını kolaylaştırır çünkü tiyatro türü genellikle diyalog ağırlıklı olup, kısıtlı süre zarfında etkili bir şekilde anlatılması gereken olayları içerir.

3.5.2 Teneke Romanının Tiyatroya Uyarlama Analizi

3.5.2.1 Olay Örgüsü Düzlemindeki Benzerlik ve Farklılıklar

Yazar, eserini tiyatroya uyarlarken adeta yeniden bir yazım sürecine girer. Uyarlama sürecinde, yazarlar genellikle kaynak metne sadık kalmaya çalışırken, olay örgüsünü basitleştirmeye ve gereksiz detayları azaltmaya yönelirler. Bu süreçte, romanın temel yapısını koruyarak, uyarlamanın olay örgüsüne yeni unsurlar ekleyebilirler. Bu yeni olaylar, romanın ana temasını ve karakterlerini destekleyerek, uyarlamanın özgünlüğünü ve etkisini artırır. Böylece, yazarlar hem romanın özünü korur hem de uyarlamanın bağımsız bir yapıt olarak güçlü ve tutarlı bir anlatıma sahip olmasını sağlarlar.

İnceleyeceğimiz *Teneke* romanında, Yaşar Kemal, romanın ana olaylarına sadık kalmakla birlikte, olay örgüsünü basitleştirmek amacıyla uyarlamaya yeni olaylar eklemiştir. Bu yeni olaylar, romanın akışında toparlayıcı bir rol oynamıştır.

Romanın olay örgüsünde yer alıp uyarlamaya dâhil olmayan vakaları belirtecek olursak; kaymakamın kasabaya geldiğinde dairesinde yapılan hoş geldin ziyaretleri, düzenlenen çeltik komisyonu toplantısı, Okçuoğlu'nun Sazlıdere köyüne gidip halkı ikna etmeye çalışması, Resul Efendi'nin evinde eşine akıl danışması, kaymakamın eşyalarını konaktan toplatması, kaymakamın komisyon azalarını toplayarak köylü halkın durumunu görmek için yaptığı ziyaret, köylülerle birlikte kalması, kaymakamın evini taşlatmaları, evine ateş açmaları, Ankara'ya beş kişilik bir heyetin gönderilmesi, bütün engellemelere rağmen çeltikçilerin sahalara suları izinsiz açması, köylü halkın Ankara'ya şikâyet yazması, çeltikçilere düşman olan Kör Cemal'in vurulması, Mustafa Pehlivan'ın portakal bahçesinin kesilmesi, Ankara'ya gönderilen heyetin durumu çözmemesi sonucu üzerine Murtaza ve Mustafa Patır'ında Ankara'ya gitmesi, Vayvaylı Osman ile kaymakamın dertleşmesi ve kaymakamın sıtma hastalığına tutulması, köylerde sıtma hastalığına tutulan gariban halkın doktora kontrole gelmesi gibi pek çok olay uyarlamanın olay örgüsüne dâhil olmamaktadır. Ancak yazar bu kadar eksiltmeye gitse de bu olaylardan kopmamak adına yeni vakalar

oluşturarak uyarlamaya ekler. Yazarın uyarlamaya dâhil ettiği bu vakalar romandaki olayların yerini tutar niteliktedir.

Yaşar Kemal'in romanında bazı olayların birden fazla tekrarlandığı görülmektedir. Mesela, kaymakamı şikâyet etmek adına Ankara'ya gidilmesi, kaymakam hakkındaki asılsız haberleri Ankara'ya telgraf çekmeleri romanda birden fazla yaşanmaktadır. Yazarın bu noktadaki maksadı okura karakterlerin fikirlerinde ne kadar ısrarcı ve mücadeleci yapıya sahip olduğunu göstermektir. Uyarlamada ise yazarın olayları bu kadar fazla göstermesi imkân dâhilinde değildir. Bu durum olayların sadece bir defalık seyirciye gösterilmesine yol açmıştır.

Olay örgüsü açısından ilk dikkat çeken farklılık, romanın girişinde Resul Efendi ile çeltik ağaları arasında geçen ruhsat alma konusundaki konuşmaların uyarlamada yer almamasıdır. Bu konuşmalar, romanda önemli bir yer tutarken uyarlamada çıkarılmış ve böylece olayların gelişimi üzerinde bir değişiklik yapılmıştır.

Romandaki olay bu anlatımla başlarken uyarlamadaki ilk sahne Resul Efendi ile eşi arasında geçmektedir. Bu başlangıçtaki değişiklikle beraber romanda Resul Efendi'yi Ankara'ya şikâyet etmeleri Tanrısal bakış açısıyla anlatılmaktadır. Uyarlamada ise bu anlatım yeniden kurgulanarak yeni bir vaka hâline getirilmiştir. Yaşar Kemal uyarlamada bu anlatıyı Siyasetçi ve Resul Efendi arasında bir konuşma oluşturarak yeniden kurgulamıştır. Siyasetçi'nin çeltik ağalarının zoruyla Resul Efendi için Ankara'ya arzuhâlde bulunması, Resul Efendi'nin bundan dolayı Siyasetçi'ye hakaret etmesi romanın olay örgüsü arasında yer almaz. Aynı zamanda bu olay esnasında Siyasetçi'nin dükkanına Karadağlıoğlu Murtaza'nın gelmesi, Siyasetçi'nin Resul Efendi'yi şikâyet etmesi, Murtaza'nın Resul Efendi'yi yakalayıp ondan hesap sorması gibi olaylar romanın olay örgüsünde bu silsileyle karşımıza çıkmaz. Romanda sadece çeltikçilerin Resul Efendi'yi zorlamalarına söz arasında değinilmiş, olay ayrıntılarıyla anlatılmamıştır. Kısacası, yazar romanındaki bu anlatıyı tiyatro metninde yeniden yorumlayıp bir vaka oluşturmuştur.

Yazarın uyarlamanın olay örgüsüne dâhil etmediği ve farklılığa gittiği noktalardan biri de Resul Efendi'nin eşi ve kızı ile arasında yaşanan olaylardır. Romanda, karakterin eşi ile geçirdiği zaman, evlerini yıllar içinde nasıl tamamladıkları ve kızıyla olan iletişimleri ayrıntılı bir şekilde anlatılırken, uyarlamada bu olayların tamamına yer verilmemiştir. Bunun yerine uyarlamada olay yeniden şekillendirilmiştir. Somutlaştırmak gerekirse, uyarlamanın ilk sahnesinde Resul Efendi ve eşi Zeynep arasında ruhsat verme meselesiyle ilgili bir konuşma geçmektedir. Ayrıca yeni bir kaymakamın geleceği de bu konuşma sırasında belirtilir. Ancak, burada dikkat çeken en büyük farklılık, Zeynep karakterinin romanın aksine uyarlamada eşini desteklememesi ve çeltik ağalarına ruhsat için imza vermesi adına yalvarmaya çalışmasıdır. Bununla birlikte birinci perde de Resul Efendi'nin kapısını alacaklı gibi çalan Posta Müdürü'nün onu öldüreceklerini söylemesi, durumun vahimliğini haber vermesi romanın olay örgüsünde yoktur. Romanda Resul Efendi hiç öldürülmekle tehdit edilmemektedir. Uyarlamaya böyle bir vaka eklenmesi olayı dramatik hâle getirmek ve çeltik ağalarının ne kadar ileri gidebileceklerini göstermek adına yapılmıştır.

Yine birinci perdenin birinci bölümünün sonunda Resul Efendi'nin işe geç kaldığı için aceleyle evden çıkması, eşinin arkasından seslenerek evin ihtiyaçlarını söylemesi, akşama misafirlerinin geleceğini hatırlatması romanın olay örgüsünde yer almamaktadır. Romanda ağalar tarafından sürekli şikâyet edilen karakterimiz işinden alınarak başka bir kazaya verilmiştir. Bu vaka yine tiyatronun olay örgüsüne dâhil olmaz.

Romanda Kaymakam Fikret İrmaklı'yı karşılamak adına büyük bir organizasyon düzenlenir. Bütün çeltik ağaları, ziraatçılar, çiftçiler otomobillerle onu coşkuyla Ceyhan istasyonunda karşılamaya giderler. Romanın olay örgüsündeki bu vakanın sahnede canlandırılması oldukça zor olduğundan piyeste bir tellal aracılığıyla durum seyirciye özetlenmektedir. Yine kaymakam adına verilen ziyafet, orada yapılan konuşmalar uyarlamada sadece söz arasında önceden yaşanmış bir olay olarak gösterilmektedir.

Yine uyarlamada birinci perdenin üçüncü bölümünde, kaymakama ev hazırlama sahnesinde Murtaza Ağa ve arkadaşlarının Resul Efendi'nin üzerine gitmesi, onu kaymakama bir şey söylememesi için tehdit etmeleri, o gün içinde kaymakamın işlerini halledene kadar kimseyle konuşmaması üzerine uyarmaları romanın olay örgüsünde karşımıza çıkmamaktadır. Aynı zamanda bu sahnede Murtaza Ağa ile Okçuoğlu arasında yaşanan çekişme romanın olay örgüsünde yer almamaktadır.

Uyarlamada bu sahneden sonra kaymakam kendine tahsis edilen odayı incelerken odasına Resul Efendi'yi çağırır ve aralarında bir sohbet başlar. Burada karşılaştığımız farklılık hem Resul Efendi'nin odaya çağırılmasından hem de yapılan konuşmanın içeriğinden kaynaklıdır. Romanda Resul Efendi kaymakamın odasına kendi isteğiyle gider ve ilk tanışmada yalnızca ona teşekkürlerini iletir. Uyarlamadaki ilk konuşmada ise Resul Efendi kaymakama teşekkür ederken kaymakam da kendine tahsis edilen odayı fazla bulduğundan, maaşının bu yerin kirasını ödeyemeyecek kadar az olduğundan, daha küçük bir eve geçmek istediğinden bahseder. Romanın olay örgüsünde böyle bir konuşmayla karşılaşmayız. Yine böyle güzel bir evin neden kendine tahsis edildiğini sorgulaması romanda yer almamaktadır. Uyarlamada karşılaştığımız bu yeni olaylar, seyirciyi dönemin sosyal ve yönetsel yapısı hakkında bilgilendirmek amacıyla eklenmiştir. Bu ek olaylar, dönemin atmosferini ve karakterlerin toplumsal konumlarını daha iyi anlamalarına yardımcı olmak için kullanılmaktadır.

Olay örgüsü düzleminde değişikliğe gidilen bir diğer nokta Resul Efendi'nin kaymakama gerçekleri anlatma süreciyle ilgilidir. Romanda, bu olaydan önce Resul Efendi, karısına genç ve tecrübesiz kaymakamı uyarmak konusunda ne yapması gerektiğini danışır. Bu olaydan sonra Resul Efendi, sabah erkenden kaymakamın dairesine gitmek için evden çıkar. Yolda Tevfik'in kahvehanesine uğrar ve orada arkadaşının kaymakamın arkasından konuşması sebebiyle aralarında bir atışma yaşanır. Daha sonra kaymakamın dairesine gidip bütün gerçekleri olduğu gibi anlatmaya başlar. Uyarlamada ise bu bahsedilen vakalar olay örgüsüne dâhil edilmemiştir. Yazar olayları eleyerek sahne azaltmasına gitmiştir. Uyarlamada sadece

Resul Efendi'nin gerçekleri anlatmak için kendini cesaretlendirmesine ve çeltik kanunu kaymakama vermesine değinilmektedir. Görüldüğü gibi yazar uyarlamada olayları romandaki kadar detaylı bir şekilde anlatamadığı için, yaptığı azaltmalar ve yeniden yorumlamalar sonucu olayları daha minimal bir hale getirmiştir.

Uyarlamanın olay örgüsüne dâhil olan bir diğer vaka ise Zeyno Hanım ile kaymakam arasında geçen tartışmadır. Ancak, tartışma esnasında Tevfik Ali Bey'in kızının kaymakam ile evlendirileceği, kaymakama İstanbul'dan ev alınması, Zeyno'nun kaymakamı ittirmesi gibi vakalar romanın olay örgüsünde yer almamaktadır. Yazarın olay örgüsüne bu tarz vakaları eklemesinin sebebi romandaki rüşvet meselesini seyirci gözünde somutlaştırmak ve Zeyno karakterinin mizacının daha iyi ortaya konulmasını sağlamaktır.

Uyarlamanın bu bölümünde, kaymakamın sulama alanlarındaki suları kesme emrini vermesiyle birlikte, Murtaza ve Okçuoğlu kaymakamın yanına gelir ve onu suları açması için ikna etmeye çalışırlar. Başlangıçta, kaymakamın kararına uyum gösteren Murtaza Ağa, sonrasında sinirlenir ve kaymakama hakaret etmeye başlar. Romanda ise çeltik ağalarıyla böyle bir hesaplaşma meselesi yoktur. Sadece çeltikçiler suların kesilmesi üzerine kaymakamla konuşmak, onu ikna etmek adına aracı kişi gönderirler. Kısacası, Yaşar Kemal romandaki olayı tekrardan kurgulayarak uyarlamaya dâhil etmiştir.

Romanda kaymakamın sahalardaki suları kesmesi sonrası çeltik ağaları zor duruma düşerler. Kaymakamdan kurtulmak içinde bir plan yaparlar. Sazlıdere köyünü boşaltmak için köylü halka para teklif edilir. Böylece köy hızlıca boşaltılır. Uyarlamada da bu olayla karşılaşırız. Ancak yazar yine bu olaya bazı yenilikler eklemiştir. Mesela, romanda verilen rüşvet karşısında bütün köy halkı, Zeyno Ana'da dâhil köyü terk eder. Köyü terk etmeyen tek kişi Mehmet Ali'dir ve kendi başına çeltik ağalarının saldırısını savuşturur. Uyarlamada yapılan değişikliklerle, önce Zeyno Ana Mehmet Ali'yi köyü terk etmekten vazgeçirmeye çalışır. Başarısız olduktan sonra, köyü onunla birlikte korumak için silahlanır ve çatışmada Mehmet Ali vurulur. Bu

olaylar, romanın olay örgüsünde yer almamaktadır. Yazar, bu eklemelerle oyuna hareketlilik kazandırmıştır.

Uyarlamanın olay örgüsünde karşılaştığımız bir diğer olay Murtaza Ağa'nın kaymakamdan intikam almak için yaptığı plandır. Kendisi gece vakti gizlice kaymakamın dairesine girip çuvalla odasına akrep döker. Ancak yaptığı planı eline yüzüne bulaştırır ve kaymakam bu durumdan etkilenmez. Romanın olay örgüsünde böyle bir vaka ile karşılaşmayız. Romanda bu olay yerine kaymakamın evini taşıtılar, ateş açarlar. Yaşar Kemal, bu vakaların sahnede canlandırılmasının zor olacağını öngörerek uyarlamaya böyle bir vaka eklemesi yapmıştır.

Uyarlamanın ikinci perdesinin beşinci bölümünde, Siyasetçi Ahmet'in yazıhanesinde toplanan çeltik ağaları ile Resul Efendi arasında yaşanan tartışma, Resul Efendi'nin dayanamayıp Murtaza Ağa'nın üzerine yürümesi ve Bayram adlı karakterin Murtaza Ağa'dan parasını istemesi gibi olaylar, romanın olay örgüsünde yer almamaktadır. Ancak yazar, uyarlamaya eklediği bu yeni olaylar ve diyaloglar aracılığıyla romandaki olaylara da göndermelerde bulunmuştur. Örneğin bu sahne aracılığıyla Murtaza Ağa'nın birine borçlu olduğu ve çeltikçilerin yaşananlar nedeniyle zor durumda kaldığı bilgisi verilmektedir. Ancak, romanda çeltikçilerin uğradığı zarar üzerinde daha fazla durulmuş ve bu zarar daha fazla vurgulanmıştır. Uyarlamada ise bu zarar daha geri planda kalmıştır.

Uyarlamanın son bölümüyle romanın son bölümündeki vakalar birbiriyle benzerlik gösterse de Yaşar Kemal, sahneyi toparlamak adına Tellal ile kaymakam arasında geçen yeni bir konuşma eklemiştir. Aralarında geçen diyalog romanın olay örgüsünde yer almasa da yazarın romanında vermek istediği mesajı özetler niteliktedir. Yenilginin daima olacağını ama bu yenilgilerle de daha doğru daha iyi bir sonuca varılacağı ifade edilmiştir. Yenilgi olsa da daima mücadele edilmesinin gerekliliği vurgulanmıştır.

Aynı zamanda olayların oluş sırasında da farklılıklar meydana gelmektedir. Örnek verecek olursak romanda kaymakamın gözünü boyamak ve ruhsat alabilmek

için onu bara götürerek eğlence düzenlerler. Bu sayede de kaymakamdan ruhsat için imzasını alabilirler. Uyarlamada ise önce kaymakamdan imzalar alınır sonra bu durumu kutlamak adına onu bara götürürler.

Bununla birlikte romanın olay örgüsünde yer alıp uyarlamaya hiç dâhil olmayan olaylar da iki türün sıralanışında farklılığa sebep olmuştur. Yani bazı olayların çıkartılması oluş sırasının da değişmesine yol açmıştır. Mesela, romanın başlarında çeltik komisyonu toplantısından sonra Okçuoğlu'nun köylüleri ikna etmek adına Sazlıdere köyüne gitmesi, köylü halkına rüşvet vermeye çalışması, halkın itirazları gibi olaylar uyarlamaya dâhil edilmemiştir.

Yaşar Kemal, romanın tiyatroya uyarlanış sürecinde romanı oluşturan önemli vakaları seçip yeniden yorumlayarak romanı piyes hâline getirebilmiştir. Kendisi, romanı tiyatroya aktarırken ana vakalara bağlı kalmak koşuluyla yeni düzenlemeler ve eklemeler yapmıştır. Yapılan bu değişiklikler ve eklemeler uyarlamaya dâhil edilmeyen olaylar doğrultusunda yeniden yorumlanarak yapılmıştır. Yaptığı bu toplarlama ve yorumlama sayesinde yazar, romanın her olayını sahnede canlandırmak zorunda kalmaz. Aynı zamanda yazarın romandaki her olayı uyarlamaya dâhil etmemesi ve yeni vakalar eklemesi olayların oluş sırasında da değişikliklere sebebiyet vermiştir. Ortaya çıkan bu değişiklikler uyarlama sürecinde romanın asıl olaylarına bağlı kalmak koşuluyla doğal karşılanmaktadır.

3.5.2.2 Zaman ve Mekân Unsurundaki Değişim

Roman türünde gelişen olaylar belirli bir zaman içerisinde gerçekleşir. Zaman kavramıyla birlikte vakalar okurun zihninde daha gerçek ve anlamlı bir hâl alır. Romanda karşılaştığımız zamansal yapı oldukça geniş bir anlatım imkânına sahiptir. Bu imkân dâhilinde romandaki vakaların geçtiği zamana dair ifadeler, yıl, ay, hafta, gün şeklinde belirtilmektedir. Bununa birlikte bir romancı eserini oluştururken kronolojik bir ilerleyişle hareket edebileceği gibi aynı şekilde zamanı daha da genişletmek adına geriye dönüş tekniğiyle de geçmiş zamandan yararlanabilir. Kısacası, yazar romanının amacına göre zaman kavramından istediği gibi

yararlanabilir. Ancak bir tiyatro yazarı için zamanı kullanmak, sahnede o zamanı izleyiciye yansıtabilmek o kadar kolay değildir. Bilhassa romandan tiyatroya yapılan uyarlamalarda bu durum yazar için daha da zordur. Çünkü tiyatro türünde oyunun sahnelenmesi kısa bir zaman diliminde gerçekleşmektedir. Bu nedenle, tiyatro yazarının, romandaki dönemi karakterler arasındaki diyaloglar ve sahne dekorları aracılığıyla başarılı bir şekilde yansıtmayı gerekmektedir. Yazarın piyesi sahnede canlandırmak için kısıtlı bir zamanı olsa da oluşturduğu diyaloglarla zamana dair kullandığı kavramlarla romana gönderme yapabilir.

Teneke romanında olayların geçtiği zaman net bir şekilde verilmemiştir. Zamanı ancak anlatılan olaylardan yola çıkarak tahmin edebiliriz. Mesela, çeltik ağalarının Millî Mücadele döneminde vatana ne kadar faydalarının dokunduğunu, düşmanı kovup vatani kurtardıklarından söz etmeleri, yine Okçuoğlu'nun konuşma esnasında Atatürk'ün ölümünden söz etmesi 1938 yılından sonra gerçekleştiğini göstermektedir. Aynı zamanda romanda gelişen olaylar doğrultusunda toplumsal meselelere yapılan göndermelerden yola çıkarak olayın 1950'li yıllarda geçtiğini söyleyebiliriz. Zamanı daha da daraltacak olursak çeltik ekme mevsimi mayıs ayında gerçekleştiği için yapılacak ekimin gecikmesiyle birlikte olay mayısın sonu gibi gerçekleşmiş olabilir.

İki türde de ele alınan konu toplumsal sorunların yaşandığı bir dönemi anlatmaktadır. Bu doğrultuda hem roman hem de tiyatrodaki zaman 1950'li yıllarının Türkiye'sinde tarımsal kesimde yaşanan sıkıntıların geçtiği dönemi yansıtmaktadır.

Romanda vakanın geçtiği zaman kronolojik bir silsileye ilerlemektedir. Bununla birlikte yazar zaman geçişlerini belirtmek için ertesi sabah, öğleüstü, her gün, altıncı günün gecesı gibi zaman ölçütleri kullanmıştır. Aynı zamanda yazar otuz yıl, bir ay, altı ay gibi ifadelerle yer vererek uzun zaman dilimlerinden de söz etmiştir. Tiyatro metninde yine bu zaman kavramlarına söz arasında yer verilmiştir. Yaşar Kemal, uyarlamada geçen zamanı diyaloglar aracılığıyla seyirciye vermeye çalışmıştır.

Yaşar Kemal'in romanı mekânsal açıdan zengin bir yapıya sahiptir. Olayın geçtiği yer Adana'da küçük bir kasabadır. Aynı zamanda Ankara iki türde de adı geçen bir diğer mekândır. Yine önemli dış mekânlardan biri gariban halkın yaşadığı Sazlıdere köyüdür. Bu ana mekânlar iki türde de aynıdır.

Romandaki iç mekânlardan olan kaymakamın kaldığı konak, kaymakamlık binası, kaymakamın dairesi olayların geçtiği diğer mekânlardır. Romanda kaymakamın kaldığı konak ile kaymakamlık dairesi iki ayrı mekân olarak karşımıza çıkarken uyarlamada kaymakamın kaldığı oda ile çalışma odası aynı bina içindedir. Yazar mekân birleştirmesi yapmıştır.

Romanda adı geçen diğer mekânlar arasında; Resul Efendi'nin evi, Ceyhan İstasyonu, Şehir Kulübü, Nazifoğlu'nun Lokantası, bar, Sazlıdere Kahvesi, Tevfik'in Kahvesi yer almaktadır. Bu mekânlardan Ceyhan İstasyonu, Şehir Kulübü, Nazifoğlu'nun Lokantası, Sazlıdere Kahvesi, Tevfik'in Kahvesi uyarlamaya dâhil edilmemiştir. Uyarlamadaki olaylar genel olarak kaymakamın dairesi, Resul Efendi'nin evi, Sazlıdere köyü, kasaba caddesinde geçmektedir. Bunun haricinde karşılaştığımız Siyasetçi Ahmet'in arzuhalci yazıhanesi, sadece uyarlamada karşımıza çıkmaktadır.

Bununla birlikte yazar romanda mekân tasvirlerinde, betimlemelerinde bulunmuş, okurun zihninde olayın geçtiği yeri canlandırabilmiştir. Yaşar Kemal, tiyatro uyarlamasında da mekân betimlemelerini yapmaya özen göstermiş ve sahne dekorunun oluşmasına önem vermiştir. Bu sayede seyirci vakayı daha iyi kavrayabilecektir. Yine de yazar sadece romandaki tasvirlerden önemli gördüğü kısımları uyarlamaya dâhil etmiştir. Mesela, kaymakamın odasının hazırlanması yapılacak rüşveti göstermek adına romanın önemli mekânları arasında yer almaktadır. Bu sebeple yazar uyarlamaya bu mekân betimlemesini dâhil etmiştir. Ancak Resul Efendi'nin evinin yapısı, görünüşü uyarlama için önem arz etmediğinden yazar metne dâhil etmemiştir.

Hem romanda hem tiyatrodaki önemli yerlerden biri olan Sazlıdere köyü halkın yaşam tarzını göstermek adına önemli mekânlar arasında yer almaktadır. Bu sebeple iki türde de bu köydeki evlerin betimlemesi yapılmıştır. Yazarın metne bağlılığını göstermek adına aşağıda iki mekân tasvirine de yer verilmiştir.

TABLO: 12

ROMAN	TİYATRO
Köyün evlerinin hemen hepsi huğdu. Başka köylerde huğun çiti cilpirti çalılarıyla örülür. Burada çitler kamyandı. Kamy çitlerin çok yerlerini çamurla sıvamışlardı. Evlerin rengi yeşile çalan bir boz renkteydi. Üstü ince sazlardandı. Sazlar kat kat vurulmuştu. Çinko gibi sağlamdı. Sazlıderenin evleri yağmurda bu yüzden akmazdı. Sazlar bozarmıştı. Kalın sazların ağırlığı, hele su çekince, ince kamy çitleri çökertmiş, köyün bütün huğlarının çitleri ya sağdan, ya soldan, ya önden ya arkadan bir yerinden bel vermişti. (Yaşar Kemal, 2006: 61)	Eğri büğrü, ağaçlardan yapılmış bir köy çardağı. Arkada bel vermiş çitleriyle, çamurlu bir sokak boyunca uzanmış evler. Su içinde arabalar, kötenler, sabanlar, dövenler. Çardağın altı çepeçevre kerevetlerle çevrilmiştir. (Yaşar Kemal, 2006:114)

Görüldüğü gibi her iki türde de Sazlıdere köyü tasvir edilmiştir. Ancak romanda köyün detaylı ve kapsamlı betimlemesi yapılırken, uyarlamada bu betimlemeler daha minimal bir şekilde sunulmuştur. Romanın geniş anlatım tarzı, uyarlamada daha özlü ve özet bir tasvirle değişmiştir. Yazar, uyarlama için önem teşkil edecek mekânlar üzerinde durmuştur. Romandaki mekânlara sadık kalan yazar, uyarlamaya yalnızca Siyasetçi Ahmet'in yazıhanesini eklemiştir. Bunun dışında, romanın mekânlarıyla tutarlı kalmaya devam etmiştir.

3.5.2.3 Kişiler Bahsindeki Değişim ve Dönüşüm

Teneke romanı oldukça geniş bir şahıs kadrosuna sahiptir. Bu kadro tiyatroya uyarlandığında oldukça minimal hâle getirilmiştir. Bunun sebebi yazarın sadece olayların gelişiminde önemli gördüğü karakterleri uyarlamaya dâhil etmesidir. Yazarın böyle bir yola başvurması tiyatro türünün sınırlı yapısından kaynaklıdır.

Yazar, romanın şahıs kadrosunda bazı karakterleri ön planda tutarken bazılarını geri plana koymuştur. Romanda asıl karakterlerin ardında yan karakterler de yer alır. Eserin uyarlama sürecinde bu yan karakterlerin olay örgüsüne dâhil edilmediği görülmektedir. Karakter açısından yapılan bu eksiltmeye karşılık uyarlamada bazı karakterlerin romana göre daha ön plana çıktığı görülmektedir. Bununla birlikte yazar, yaptığı eksiltmelere karşılık uyarlamaya yeni karakterler de eklemiştir. Aynı zamanda bazı karakterlerin de görevlerinde değişiklikler olduğu saptanmıştır. Bu gibi nedenler iki tür arasında farklılığa sebep olur.

Romanda kırka yakın karakter bulunmaktadır. Ana karakterler arasında Resul Efendi, Resul Efendi'nin eşi (Zehra), Fikret Irmaklı, Karadağlıoğlu Murtaza Ağa, Kemal Taşan, Okçuoğlu Mustafa Bey, Mustafa Patır Patır, Tevfik Ali Bey, Ziraat Memuru, Kürt Mehmet Ali, Zeyno Ana yer almaktadır. Yazar, Kemal Taşan haricindeki bu kadroyu uyarlamaya aktarmıştır.

Romanda karakterlerin özelliklerini ayrıntılı bir şekilde ortaya koyabilen Yaşar Kemal, uyarlama sürecinde bu özellikleri seyirciye aktarmanın zorluklarıyla karşılaşmıştır. Bu nedenle, karakterlerin davranışlarını daha belirgin ve anlaşılır hâle getirerek seyircinin onları daha iyi anlamasını sağlamıştır. Bunu da uyarlamadaki bazı karakterleri romana göre ön plana çıkararak başarmıştır. Örneğin Zeyno Ana romanın belirgin karakterlerinden biri olmasına rağmen, uyarlamada davranışlarında görülen abartılar karakterin romandaki tasvirinden daha ön plana çıkarılmıştır. Romanda, Zeyno Ana köylü halkına sesini duyurup onları yönlendiren bir figür olarak öne çıkarken, tiyatro metninde bu rolüne ek olarak, eline silah alarak arkadaşına destek

olur. Bu, karakterin uyarlamada daha güçlü ve etkin bir şekilde temsil edilmesini sağlar. Bu sayede aynı zamanda bir kadının şartlar ne kadar kötü olursa olsun mücadelesine devam ettiğini görmüş oluruz. Yapılan bu değişiklikler seyircinin karakterlerin bakış açılarını, mizaçlarını kavrayabilmeleri adına oldukça faydalı olmuştur.

Romanda karşılaştığımız yan karakterlerin çoğu uyarlamaya dâhil edilmemiştir. Resul Efendi'nin kızı, Mehmet Dalkesen, Emin Çelikdemir, Şeref Bey, Kör Cemal, Pehlivan Usta, Nermin, babası Hüsnü Bey, Reşit Ağa, Osman Ağa, Ali Dursun Ağa, oğlu Rıza Değnek, Hacı Ali Çavuş, Kürt Dursun, Muhtar Seyfi Ali, Vayvaylı Osman, Kasaba Müftüsü, Durmuş Taşkesen gibi karakterler tiyatronun şahıs kadrosunda yer almamaktadır. Yazarın yaptığı bu azaltma uyarlamada bazı karakterleri daha ön plana çıkartmaktadır. Mesela, romanda Mustafa Patır Patır karakteri çok nadir karşımıza çıkmaktadır. Kaymakamı karşılamak için Ceyhan İstasyonuna giden eşraftan birisidir. Aynı zamanda kaymakamın tarlaya verilen suları kesmesi üzerine Murtaza Ağa ile birlikte Ankara'ya giden heyetin arasında yer almaktadır. Ancak uyarlamaya baktığımızda birçok plana ve konuşmaya dâhil edildiğini görüyoruz. Örneğin kaymakamdan kurtulmak amacıyla odasına akrep bırakılması planında Mustafa Patır Patır, olan biteni ağalara iletmekle görevlendirilmiştir. Ayrıca romanda eşsiz bir karakter olarak yer alırken, uyarlamada yeni bir karakter eklenmiş ve bu özelliği ile farklı bir rol üstlenmiştir.

Yine Siyasetçi Ahmet, Posta Müdürü gibi karakterler romanda daha geri planda dururken uyarlamada daha aktif bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun sebebi tiyatrodaki sınırlı sayıda şahıs kadrosunun olmasıdır. Kadro az olduğu için karakterlerin görevlerinde artış olması doğaldır.

Tiyatro uyarlamasında, romanın karakter kadrosu oldukça azaltılmış olsa da yazar bazı olayları ve düşünceleri ön plana çıkarmak için yeni karakterler eklemiştir. Bu yeni karakterler arasında, kadınların zorluklar karşısındaki duruşunu yansıtmak amacıyla Hürü, Döne ve Topal Feride gibi figürler yer alırken, olayların seyirci tarafından daha kolay anlaşılabilmesi için Tellal karakteri de uyarlamaya dâhil

edilmiştir. Bu yeni karakterlerin uyarlamaya eklenmesi, olaylara canlılık katmıştır. Aynı zamanda Eşkıya Külyutmaz, Kel Kaymakam, Kılıksız Ali ve Resul Efendi'nin oğlu gibi karakterler uyarlamada fon karakter olarak yer almaktadır. Bu karakterlerin bazıları yalnızca adı geçen figürler olup, konuşmalara dâhil edilmemiştir.

Bununla birlikte romandaki bazı karakterlerin uyarlamaya aktarıldığında davranışlarında, görevlerinde farklılık tespit edilmiştir. Mesela, adaletsizliğe sebebiyet verecek her davranıştan kaçmaya çalışan Resul Efendi işin içinden çıkamayınca istifa etmek ister. Romanda onu istifa etmekten vazgeçiren kişiler jandarma ve memur arkadaşlarıyla uyarlamada eşi vazgeçirmeye çalışır. Yazarın yaptığı görev değişikliği romanın kalabalık şahıs kadrosunu azaltmak içindir.

Davranış değişikliğinden söz edecek olursak romanda Resul Efendi'nin eşi onun kararlarına saygı duyan, her dediğine evet diyen bir karaktere sahiptir. Ancak uyarlamada eşi Zehra çeltik ağalarının ailesine zarar vermemesi adına ruhsatı imzalaması için Resul Efendi'ye yalvarır ve inat etmemesi için eşine karşı çıkar. Yani romanda Resul Efendi'nin eşi daha geri plandayken uyarlamada baskın bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Farklılık olarak üzerinde durabileceğimiz bir diğer nokta romandaki bazı olaylardaki karakterlerin yerine uyarlamada farklı karakterlerin konulmasıdır. Romanda çeltik ağalarından olan Murtaza Ağa kaymakamın kalacağı evi hazırlatmıştır. Uzun Rahmet'in evi olan bu yerin döşeme işini Kemal Taşan gerçekleştirmiştir. Ev tamamlandıktan sonra da Murtaza Ağa, Mustafa Patır Patır, beş altı tane de çeltikçi ağası eve gezmeye gider. Uyarlamada ise bu sahnedeki bazı karakterler değişmektedir. Murtaza Ağa, Mustafa Patır Patır sabit kalırken ekstra Tevfik Ali, Okçuoğlu, Resul Efendi bu sahneye eklenen yeni karakterler arasında yer alır. Romanda döşeme işleriyle uğraşan Kemal Taşan ise bu bölümde yer almamaktadır.

Kişiler, olayın oluşmasını sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Kişiler, karakteristik özellikleriyle okurun dikkatini çekecek, vakayı sürükleyici hâle getirecek

nitelikte olmalıdır. Bu doğrultuda da roman yazarı şahıs kadrosunu özenle hazırlamalı ve onları gerçekçi bir şekilde tasarlamalıdır. Yaşar Kemal, *Teneke* romanındaki şahıs kadrosunu oluşturduğu olay çerçevesinde oldukça başarılı bir şekilde ele almıştır. Kalabalık bir kadro ile karşılaştığımız roman tiyatroya uyarlandığında şahıs kadrosunda önemli bir azalma yaşanmıştır. Yazarımız bu azalmayı yaparken romanın ana kişilerini ele alarak romana bağlılığını gösterir. Yaptığı bu eksiltmeye karşılık romana göre bazı kişilerin daha ön plana çıktığı saptanmıştır. Yine romanda yer almayan bazı yan karakterlerin de uyarlamaya dâhil olduğu tespit edilmiştir. Bu farklılıklar haricinde yazarın romanda yarattığı kişilerin gerçekliği tiyatro türünde de devam etmiştir. Yaşar Kemal, uyarlamada karakterlerin davranışlarını belirginleştirerek vakaları dramatik hâle getirmiştir. Böylece, piyese hareketlilik kazandırmıştır. Yazar, romanın kalabalık şahıs kadrosunu tiyatro metninde azaltmış olsa da dâhil ettiği kişilerin romandaki karakter özelliklerine bağlı kalmıştır. Bu da yazarın romana olan bağlılığını göstermektedir. Yaşar Kemal'in tiyatro uyarlamasında kişilere kattığı canlılık, seyircinin kişilerle samimi bağ kurmasının önünü açmıştır.

3.5.2.4 Dil ve Üslup Düzlemindeki Değişim ve Dönüşüm

Romandaki kurmaca dünyanın oluşmasında büyük bir role sahip olan anlatıcı, romanın sistematik bir şekilde ilerlemesini sağlamaktadır. Yazarlar çoğunlukla kendilerine sınırsız imkân sağlayan hâkim bakış açılı üçüncü tekil anlatıcıyı tercih etmektedirler. *Teneke* romanında da ağırlıklı olarak bu bakış açısı kullanılmaktadır. Bununla birlikte yazar, yer yer diyalog tekniğinden faydalanmış ve karakterlerin kendi adına konuşmasını sağlamıştır. Anlatıyla şekillenen roman bu sayede okurun fikirlerini yönlendirmiştir. Romandaki anlatım olayları açıklamaya, aydınlatmaya yöneliktir. Buna karşılık roman tiyatroya aktarıldığında bu anlatı ortadan kalkar ve bütün olay diyaloga dökülür. Bu diyaloglar tiyatro türüne göre biraz uzun tutulmuştur. Yaşar Kemal, romandaki yönlendirmeyi tiyatrodan da yapmak istediği için olayların sonunda durumu özetleyen, açıklayan bir anlatıcı eklemiştir. Bu doğrultuda karşımıza çıkan Tellal karakteri, bölüm sonlarında araya girip durum hakkında yorumlar yaparak seyirciyi bilgilendirmeye çalışır.

Yaşar Kemal'in *Teneke* romanı, samimi ve gerçekçi bir dil ile üsluba sahip olup, doğa betimlemeleri ve karakterler için yapılan benzetmelerle anlatımın monotonluğunu kırar. Bu teknikler, romanın dinamik ve etkileyici bir yapıya sahip olmasına katkıda bulunur. Yine Fikret Irmaklı için yapılan tezahüratlar romandaki monotonluğu kırmak için yapılmıştır. Yazarın tiyatro uyarlamasında bu anlatım özelliklerinden faydalanması zor olmuştur. Bu sebeple uyarlamada anlatım daha düz ve öz bir hale getirilmiştir, bu da eserin anlatım derinliğinden bir miktar kayba yol açmıştır.

Yaşar Kemal'in romanının dili anlaşılır olmakla birlikte, yer yer kullanılan ağız özellikleri akıcılığı bozmaktadır. Bu ağız özellikleri, uyarlamada da kendini göstermektedir. Yazar, romanında bir yörenin insanlarını gerçekçi bir şekilde betimlemek amacıyla bu ağız özelliklerine önem vermiştir. Bu nedenle, tiyatro uyarlamasında da gerçekçiliği artırmak için ağız kullanımları daha belirgin hâle getirilmiştir. Bu yaklaşım, karakterlerin kökenlerini ve bölgesel kimliklerini yansıtmayı amaçlarken, aynı zamanda sahne üzerinde de gerçekçilik duygusunu güçlendirmeye yöneliktir. Örneğin romanda Kürt Mehmet ile Murtaza Ağa, Okçuoğlu şiveli konuşmaya sahipken tiyatro metninde Mustafa Patır Patır'ında yer yer şiveli konuşmaları göze çarpmaktadır. Yine bu karakterin romana göre daha çok devrik cümlelerle kendini ifade ettiği görülür. Yapılan bu değişiklikler karakterleri daha ön plana çıkartmış ve seyircinin o yörenin insanı daha gerçekçi bir şekilde tanınmasını sağlamıştır.

Yazar, tiyatro uyarlamasında da roman diline bağlı kalmış, argolu kullanımlara, halk ağızlarına, ağıtlara, türkülere yer vermiştir. Yani kullandığı dil, yerel özellikleri taşımaktadır. Bütün bu özelliklerin tiyatrodaki belirgin hâle gelmesi için romana göre dil biraz daha yoğun kullanılmıştır. Yazar, tiyatro uyarlamasında karakterlerin birbirlerine yaptığı eleştirileri arttırarak, onları alaya alarak seyircinin ilgisini çekmeye çalışmıştır. Mesela, tiyatroya eklenen Hürü ve Döne karakterlerinin Zeyno Ana ile yaptıkları konuşma romanda yer almamaktadır. Köylü kadınların arasında geçen bu konuşmada sokak ağzı kullanılmıştır.

Bazı kişilerin romandaki anlatımlar sayesinde karakter yapılarını anlamak daha kolaylaşmıştır. Tiyatroda bu anlatım yapılamayacağı için yazar, diyalogları daha hareketli hâle getirmiştir. Mesela, Resul Efendi'nin korkak, panik ve heyecanlı bir yapısı olduğunu oluşturduğu diyaloglarla öğreniyoruz. Karakterin bu yönünün ön plana çıkması için sergilediği davranışlar romana göre daha abartılıdır.

Kısacası, *Teneke* romanının sahip olduğu dil ve üslup özellikleri tiyatro uyarlamasında da yapısını korumuştur. İki eserde de içten, anlaşılır bir dil kullanımı tercih edilmiştir. Bunlara ek olarak yazar çalışmasında Anadolu insanının yaşayışını ortaya koyduğu için o yörenin ağız özelliklerinden yararlanmaya çalışmıştır. Romandaki bu anlatımın tiyatro türünde seyirci tarafından iyi anlaşılabilmesi için belirgin hâle getirildiği tespit edilmiştir. Mahallî konuşmalar, argolu kullanımlarla tiyatronun dili daha canlı hâle getirilmiştir. Bunun haricine romandaki anlatı dilinin yerini uyarlamada diyaloglar almıştır. Diyalog tekniğini kullanan yazar, metne ek olarak Tellal adında bir anlatıcı ekleyerek olayların daha görünür, anlaşılır hâle gelmesini sağlamıştır. Bu karakter, seyirciye doğru yolu göstermek ve metinde verilen mesajın doğru anlaşılmasını sağlamak amacıyla bir anlatıcı rolü üstlenmiştir. Yaşar Kemal, bu şekilde hem eserin konusunu hem de karakterlerin motivasyonlarını daha açık bir şekilde yansıtmayı hedeflemiştir.

3.5.2.5 Biçimsel Açıdan Bir Çözümleme

Romandan tiyatroya aktarımda biçimsel açıdan yapılan çözümlemeyle birlikte iki türün bölümlere ayrılması, olay, olayların sıralanışında yaşanan farklar üzerinde durulmaktadır. Bu doğrultuda dikkat çeken ilk nokta roman ve tiyatronun bölümlendirilmesidir. *Teneke* romanı toplam dokuz bölümden oluşmaktadır. Tiyatro uyarlaması ise iki perdeden oluşup bölümlere ayrılmıştır. Aşağıdaki tabloda iki türün bölümlendirilmesi karşılıklı bir şekilde verilmiştir.

TABLO: 13

ROMAN	TİYATRO
Birinci Bölüm	Birinci Perde (Dört Bölüm)
İkinci Bölüm	İkinci Perde (Altı Bölüm)
Üçüncü Bölüm	
Dördüncü Bölüm	
Beşinci Bölüm	
Altıncı Bölüm	
Yedinci Bölüm	
Sekizinci Bölüm	
Dokuzuncu Bölüm	

Tabloda görüldüğü gibi iki türün bölümlendirilmesi farklı bir şekilde yapılmıştır. Bu farklılık yazarın tiyatrodaki yoğunlaştığı, ön plana çıkarmak istediği olaylara göre şekillenmektedir. Tablodan da görüldüğü gibi tiyatro metninde yazar tablo oluşturmamış sadece olayları iki perdeden oluşturup bölümlere ayırmıştır. Birinci perdedeki olaylar köylere çeltik ekimi yapıp su basması ve köylü halkın kaymakama şikâyet için gitmesiyle son bulur. İkinci perdede olay, Fikret İrmaklı'nın yaşadığı yenilgiyle son bulur. Yani yazar romanın kilit noktalarını uyarlamada iki perdeye ayırmıştır. Bu da bölümlendirmede farklılığa sebep olmuştur. Tiyatro metnindeki bölümlendirmeler, Roma rakamlarıyla yazılmıştır. Bölümlerin girişinde az da olsa oyuncularını yönlendirmek, mekân tasviri yapabilmek adına açıklamalara yer verilmiş. Bu açıklamalar romanda karşımıza çıkmamaktadır.

Olay örgüsü karşılaştırması yapılırken olayların kendi içinde sıralanışının, düzenlenişinin de farklı olduğuna değinmiştik. Bu durum iki tür arasında biçimsel farklılığa neden olmaktadır. Mesela, romanın başlangıcında Resul Efendi'nin çeltik ağalarıyla olan ilişkisi ve içinde bulunduğu zor durumla karşılaşırız. Uyarlamanın başlangıcında ise Resul Efendi'nin eşi ile olan anlaşmazlığına şahit oluruz. Romanda ikili arasındaki konuşma daha ileriki sayfalarda gerçekleşirken tiyatro metninde öne çekilmiş ve bazı değişiklikler meydana gelmiştir. Yani romandaki kronolojik yapı

tiyatro metniyle birebir aynı değildir. Bu da iki türün ilerleyişinin birbirinden farklı olduğunu göstermektedir.

Biçimsel açıdan farklılığa yol açan bir diğer nokta romanın olay örgüsünden yapılan eksiltmeler ve tiyatronun olay örgüsüne eklenen yeni olaylar düzleminde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin tiyatroda Resul Efendi ile Kaymakam Fikret Irmaklı arasında geçen bir konuşmada Resul Efendi'nin oğlu olduğunu öğreniyoruz. Ancak romanda Resul Efendi'nin sadece bir kızı vardır. Yine Resul Efendi romanda şikâyet edilmesi üzerine işinden alınıp başka bir kazaya gönderilmesi tiyatro metninde karşımıza çıkmamaktadır. Bu tarz değişiklikler biçimsel açıdan da farklılığa neden olmuştur.

Romanın hacimsel olarak geniş bir yapıya sahip olmaması, iki tür arasında biçimsel açıdan büyük bir farklılık yaratmamıştır. Ancak, türün yapı özelliklerinden kaynaklı olarak iki türün bölümlendirilmesi, olayların düzenlenişi ve olay örgüsü düzlemindeki eklemeler ve eksiltmelerden olayların oluş sırasında farklılıklar ortaya çıkmıştır. Özellikle, romandaki uzun anlatım unsurlarının sahneye aktarılmasının mümkün olmaması nedeniyle, bazı bölümlerde eksiltmeler yapılmış ve piyeste olayları güçlendirmek amacıyla yeni eklemeler gerçekleştirilmiştir. Bu biçimsel farklılıklar, türlerin yapılarına özgü doğal bir sonuç olarak değerlendirilebilir.

3.6 Kaynak Metni Tiyatroya Uyarlayan Aziz Nesin

Aziz Nesin, Cumhuriyet Dönemi'nin önde gelen roman, hikâye ve oyun yazarlarından birisidir. Pek çok türde eser veren yazar, toplumun yaşadığı sıkıntılara yönelerek bir nevi halkın sesi olmuştur. Eserlerinde güncel konulara yer veren yazarın en önemli yönü olaylara mizahî açıdan bakabilmesidir. Bu sayede okur ile arasında samimi bir bağ oluşmuş ve büyük bir okur kitlesine sahip olmuştur. Yüzden fazla eser kaleme alan yazar üretkenliğiyle ön plana çıkar. Onun eserlerinin bir amacı, bir tezi vardır. Emekçi sınıfın uğradığı haksızlıkları, halkın yaşadığı adaletsizlikleri gözler önüne sererek okuru düşünmeye yönlendirip bilinçlendirmeyi amaçlar. Toplumun yaşadığı olumsuzluklar üzerine giderek bu gibi durumlarla okuruna mücadele etmeyi aşılar.

Asıl adı Mehmet Nusret olan yazar, Harbiye mektebinden mezun olmasıyla birlikte üsteğmen rütbesine kadar yükselmiştir. Ancak bazı sebeplerden dolayı ordudan uzaklaştırılan yazar, 1943 senesinde edebiyat alanına yönelmiş ve 1945 yılında *Yedigün* dergisinde çalışmaya başlamıştır. Aynı yıl *Karagöz* gazetesinde redaktörlük yapmış ve *Tan* gazetesinde yazar olarak çalışmaya başlamıştır. Burada köşe yazıları ve küçük hikâyeler kaleme almıştır. Önce gerçekçi hikâyeler yazan Aziz Nesin daha sonra mizahî hikâyeler kaleme almıştır. Bu gazetenin kaldırılmasıyla birlikte bir müddet işsiz kalan yazar, Sabahattin Ali ile birlikte *Marko Paşa* adında mizahî bir gazete çıkartarak geçimini sağlamıştır. Büyük ilgiye neden olan gazete, devletin ileri gelenlerini eleştirmesine rağmen oldukça fazla satış yapmıştır. Gazete kapatıldıktan sonra yine konu olarak aynı çizgide ilerleyen *Malûmpaşa*, *Merhumpuşa* gazetelerini çıkarmıştır. Bu gazetelerdeki fikirleri yüzünden sürgün edilmiştir. Yazarın mahkum edilmesi, iş bulma şansını ciddi şekilde zorlaştırmış ve bu durum, kariyerini önemli ölçüde etkilemiştir. Bu zorluklarla başa çıkabilmek için yazar çeşitli takma adlar kullanarak yazılarını yayımlamayı denemiştir. Bu stratejiyle eserlerini anonim olarak sunmayı ve profesyonel yaşamında karşılaştığı engelleri aşmayı amaçlamıştır.

Kendisi takma ad kullanmasının nedenini şu sözleriyle açıklar:

“...Asıl adımla yazsaydım, bu kitabım okullara alınmayacaktı. Oysa bu kitap okullar için “Monologlar”dı. Oya Ateş adıyla yazdığım bu kitap, Türkiye’deki bütün okullarda yıllarca söylendi, müsamerelerde anlatıldı, hâlâ da okullarda bu monologlardan yararlanırlar... Bu kadar çok takmaad kullanmamın nedeni, bizdeki kanun dışı baskıdır.” (Kabacalı, 2007:34)

Daha sonraları *Akbaba* mizah dergisinde kaleme aldığı yazılarla büyük bir başarı yakalayan yazar, bu başarısının sonucunda İtalya’da düzenlenen uluslararası mizah yarışmasında “Altın Palmiye” ödülünü kazanmıştır. Bu ödül, yazarın edebiyat dünyasında yeniden tanınmasını sağlamış ve isminin tekrar gündeme gelmesine vesile olmuştur. Yazarın bu uluslararası başarısı, onun kariyerindeki önemli bir dönüm noktası olmuş ve edebî çevrelerdeki etkisini yeniden güçlendirmiştir.⁴⁸ 1955-1978 yılları arasında, yazarın romanları çeşitli gazetelerde yayımlanmıştır. Bu dönemde eserleri, *Yeni Gazete*, *Akşam*, *Tanin*, *Günaydın* ve *Vatan* gibi önemli gazetelerde yer almış, bu da onun edebî kariyerinin geniş bir okuyucu kitlesi tarafından takip edilmesini sağlamıştır.

Aziz Nesin, yalnızca Türk edebiyatında değil, aynı zamanda dünya edebiyatında da tanınan usta bir yazardır. Türk mizahının önde gelen isimlerinden biri olarak bilinen Nesin, edebî kariyerine şiir yazarak başlamıştır. Ardından, kısa hikâye ve roman türlerinde eserler vererek edebiyat dünyasında kendine sağlam bir yer edinmiştir. Ayrıca mizahî dergilerdeki yazılarıyla da geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmış ve mizah dünyasında önemli bir etki yaratmıştır. Nesin’in bu çok yönlü katkıları, onu hem ulusal hem de uluslararası alanda saygın bir yazar olarak tanıtmıştır.

Roman ve hikâye türlerinde başarılı eserler kaleme alan yazarımız, aynı zamanda oyun yazarlığı yapmış ve bu alanda on dört eser kaleme almıştır. Yazar, oyun yazarlığında da büyük bir başarı göstermiş ve eserlerinden altı tanesi çeşitli ülkelerde sahnelenmiştir. Oyunları sağlığında sekiz ülkede sahneye konulmuştur.⁴⁹ Bu başarılar,

⁴⁸ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, İnkılâp Y., s. 310.

⁴⁹ Alpay Kabacalı, *Gözyaşından Gülmeceye Aziz Nesin*, Gürer Y., s. 27.

onun uluslararası alandaki etkisini daha da pekiştirmiştir. Yazarın oyunları, farklı kültürlerdeki sahneleme deneyimleriyle geniş bir kitleye ulaşmış ve uluslararası tiyatro çevrelerinde takdir görmüştür. Pek çok eseri farklı dile çevrilen yazar birçok ödülün de sahibi olmuştur. “*Kazan Töreni ve Fil Hamdi adlı hikâyeleriyle birinci seçilerek, iki kez “Altın Palmiye” ödülünü (1956,1957), Vatanî Vazife adlı hikâyesiyle Bulgaristan’da “Altın Kirpi” ödülünü (1966), İnsanlar Uyanıyor adlı hikâyesiyle Moskova’da “Krokodil” (timsah) ödülünü (1969); bunlar dışında, bütün eserleri ve toplumsal ve siyasal çalışmaları dolayısıyla, “Asya-Afrika Yazarlar Birliği”nin “Lotüs” ödülünü (1975), Bulgaristan’da “Uluslararası Mizah Kitapları” birincisi seçilerek “Hitar Petar” ödülünü (1977) kazandı.*” (Kudret, 1990: 310-311).

Sosyal gerçekçilik anlayışını benimseyerek eserlerini kaleme alan Aziz Nesin, toplumu derinden etkileyen meseleler üzerinde yoğunlaşmış ve haksızlık ile adaletsizlik karşısında görüşlerini açıkça ifade etmiştir. Toplumsal sorunları mizahî bir bakış açısıyla ele alan yazar, bu sorunları derinlemesine inceleyip, toplumun dikkatine sunmuş ve eleştirilerini sivri bir dille dile getirmiştir.

Eserlerinin mizahî yönü ağır basan Aziz Nesin, Türk milletinin değerlerine, yaşama şekline bu yönden bakarak olaylara farklı bir bakış açısıyla yaklaşır. O, okurunu hem güldürür hem de düşündürür. Yerli halk güldürüsünden faydalanan yazarımız çok yönlülüğü sayesinde her kesime hitap etmiş ve halkın beğenisini kazanmıştır. Gözlemleme yöntemine sıcak bakan yazarın eserleri bu sebeple gerçekçi bir yapıya sahiptir. O, toplumda bir yerlere gelmeye çalışan, ancak bu yolda pek çok problem yaşayan bireyleri işler. Hikâyelerinde olduğu gibi, “*toplum içindeki bireysel, toplumsal ve siyasal aykırılıkları sergileme yöntemini romanlarında da kullanmıştır*” (Kudret, 1990: 327). Asıl başarısını hikâye ve roman türünde kazanan yazarın eserlerinde ele aldığı konular da dikkat çekicidir. Kadın-erkek arasındaki ilişkiler, tutuklamalar, mahkûmiyetler, insanların birbirleriyle olan ilişkileri, birbirlerine yaptıkları haksızlıklar, adaletsizlikler onun romanının konuları arasında yer almaktadır. Roman ve hikâyelerinde insanların yaptığı yanlışları, riyakârlıkları, insafsızlıkları, haksız muameleleri eleştirel bir tutumla ele alır.

Yazma sürecinin meşakkatli ve zor olduğunu belirten Aziz Nesin, okurun yazılarını kolay bir şekilde anlaması için uğraşır. O, eserlerinde sade, açık bir dil ve üslup kullanarak akıcılığı sağlamıştır. Roman ve hikâyelerinde yerel konuşma özelliklerine de yer vererek dil ve üslupta özgünlüğü sağlamıştır. Anlatıda tercih ettiği bu üslup özellikleriyle de gerçeği yansıtmaktadır. Kullandığı dil sayesinde okur kişilerin iç dünyasını açık bir şekilde anlar. Yazar, bu bireysel yapıyı güldürü unsuruyla vererek hayatı bütün yönleriyle aktarmaya çalışır. Bu sayede de monotonluktan kurtularak eserlerinde orijinalliği yakalar.

Bireyin yaşadığı sıkıntıları ele alan yazar, bu yönüyle evrensel bir kimliğe sahip olmuştur. Bu kimlik sayesinde de edebiyat dünyasında pek çok başarıya imza atmıştır. Büyük bir okur kitlesi olan Aziz Nesin, roman ve hikâyelerinin taşıdığı ulusal nitelik sayesinde eserlerinin farklı türlere uyarlanmasını sağlamıştır. Radyo oyunundan roman türüne hatta romandan da tiyatro türüne uyarlanan eserleri mevcuttur. Uyarlamayı kendisi yaptığı gibi beğenilen romanları başka oyun yazarları tarafından da tiyatroya uyarlanmıştır. *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, *Gol Kralı Sait Hopsait* gibi romanları tiyatroya uyarlanan eserleri arasında yer almaktadır. Yazarın pek çok türde eser vermesi onun çok yönlülüğünün bir göstergesidir.

3.6.1 Roman ve Tiyatro Olarak Gol Kralı Sait Hopsait

Aziz Nesin'in bu kitabı 1956 yılında yaklaşık sekiz bin adet basılmış ve kısa sürede tükenmiştir. Bu nedenle 1958 yılında talep üzerine ikinci baskısı yapılmıştır. Aynı zamanda eser 1970 senesinde yazarımız tarafından tekrardan ele alınarak düzenlenmiştir.⁵⁰ Eser, yakın dostu Kemal Tahir ile birlikte kurdukları Düşün Yayınları aracılığıyla İstanbul'da basılmıştır.

Aziz Nesin'in roman ve hikâyelerindeki başarısı eserlerinin tiyatro ve sinema türüne de uyarlanmasını sağlamıştır. Bu eserlerinden biri olan *Gol Kralı Sait Hopsait*

⁵⁰ Engin İspir, *Aziz Nesin'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, (T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi), 2006, s. 95.

1996 yılında aynı isimle Osman Özkan tarafından sahneye uyarlanmış ve 1997 de ilk kez sahnelenmiştir.

Roman, toplumsal aksaklıkların çeşitli boyutlarını derinlemesine incelerken, ülkemizdeki futbol tutkusunun bireylerin yaşamları üzerindeki etkilerini ve bu tutkunun toplum üzerindeki baskısını irdeler. Aynı zamanda, futbolun insanları yanlış yönlendiren ve toplumsal değerleri sarsan bir yapı hâline gelmesini sorgular. Aziz Nesin, eserindeki temel düşüncüyü şu şekilde özetlemektedir: “*Sporun topluma ve tek kişiye yararlı olmak amacından çıkıp, toplumda kumara benzeyen yaygın bir hastalık oluşudur.*”⁵¹ Yazar aslında futbola karşı duyulan ilgiyi, sevgiyi gösteriyor gibi gözükse de arka planda insanların önemsiz şeyleri gözlerinde fazlaca büyüttüklerini, hayatlarının merkezine koyduklarını, buna karşılık daha önemli değerlerimizi göz ardı ederek değersizleştirilmesini mizah yoluyla ortaya koymaya çalışır. Mizah yolunu toplumu bilinçlendirmek maksadıyla tercih eden Aziz Nesin, futbol aracılığıyla sporun farklı gayelere çektirildiğini gözler önüne serer. Roman, bireylerin kendi çıkarları uğruna ne kadar ileri gidebileceğini ve bu süreçte toplumsal değerleri nasıl kolayca ayaklar altına alabildiklerini vurgular. Aynı zamanda, toplumun karşılaştığı sorunlara düşüncesiz ve yüzeysel bir yaklaşım sergilemesini, çözüm arayışına girmeden yalnızca geçici çözümler üretmesini kara güldürü aracılığıyla sert bir şekilde eleştirir. Bu bağlamda eser, toplumsal değerlerin ve sorunların ihmal edilmesinin, bireylerin ve toplumun uzun vadeli sağlığına ne denli zarar verebileceğini gözler önüne serer. Yani yazar futbol fanatikliğini temel alarak toplumun düşünce dünyasını ve yaşam tarzını eleştirir. Bu doğrultuda romanda yaşanan pek çok olumsuz olay, aslında toplumu bilinçlendirme amacı taşır. Yazar, futbol tutkusu üzerinden toplumsal sorunlara ışık tutarak, bireylerin ve toplumun bu sorunlarla yüzleşmesini ve çözüm arayışına girmesini amaçlar.

Romandaki anlatılar, Sevim ile ailesinin ve Sait ile ailesinin davranışları etrafında şekillenir. Bu aile yapıları aracılığıyla, ahlaki değerlerin nasıl ayaklar altına alındığı ve bencillik ile çıkarıcılığın toplumsal yozlaşmaya nasıl zemin hazırladığı

⁵¹ Aziz Nesin'den akt. Engin İspir, a.g.e., s. 96.

ayrıntılı bir şekilde gözler önüne serilir. Aile içindeki dinamikler ve bireysel davranışlar, toplumdaki genel ahlaki çöküşün nasıl gerçekleştiğini tüm yönleriyle ortaya koyar.

Romanda, Sevim ve ailesinin dikkatli ve kurnaz davranışlarının karşısında, son derece saf ve düşüncesiz hareket eden Sait ve ailesi yer alır. Bu saf ve düşüncesiz tutum, diğer kişilerin bu aileyi kendi çıkarları uğruna kullanmalarına neden olmuştur. Ayrıca futbol alanındaki tecrübesizlik ve acemilik, bu alanda yaşanan haksızlıklar üzerinden eleştirilir. Böylece, spor dünyasında ve genel olarak toplumda yanlış yolda ilerlemenin ne gibi sorunlara yol açacağı açıkça gösterilir.

Aziz Nesin, romanında sosyal ve toplumsal meselelere değinmesine rağmen mizahî bir üslupla bu yoğunluğu hafifletmiş ve okurların beğenisini kazanmıştır. Ancak, romandan tiyatroya uyarlanan eserde, türün gerektirdiği bazı değişiklikler nedeniyle olay örgüsü, karakterler, zaman, mekân ve biçimsel açıdan belirli farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bu farklılıklar detaylı bir şekilde incelenerek, yazarın romana ne ölçüde sadık kaldığı ve yaptığı değişikliklerin sebepleri açıklanacaktır.

3.6.2. Gol Kralı Sait Hopsait Romanının Tiyatroya Uyarlama Analizi

3.6.2.1 Olay Örgüsü Düzlemindeki Benzerlik ve Farklılıklar

Romanın tiyatroya evrilisinde olay örgüsü düzleminde pek çok değişikliğin meydana geldiğini biliyoruz. Bu değişikliğin en büyük nedeni oyun yazarının romandaki geniş anlatımı ve yaşanan olayları tekrardan düzenleyerek sahnelenmeye elverişli hâle getirmesinden kaynaklanmaktadır. Osman Özkan, bu düzenlenişte romandaki bazı olayları tiyatro metnine dâhil etmediği gibi yaşanan eksiltmelerden dolayı oluşabilecek boşlukları doldurmak adına da yeni olaylar eklemiştir. Yine oyun yazarı yapacağı sahnelemeye göre romandaki olayların oluş sırasını değiştirerek tiyatroya aktarmıştır. Bu gibi değişiklikler iki tür arasında farklılığa yol açmaktadır.

Romanı tiyatroya uyarlayan Osman Özkan'ın olay örgüsü düzleminde yaptığı ilk değişiklik olayların başlangıçlarından kaynaklanır. Romanda olaylar Kerkenez Sevim ile Sait'in bir odada sessiz bir şekilde oturmasıyla başlar. Roman anlatıcısı bu sessizliğin sebebinin anlaşılması için Kerkenez Sevim'in geçmişini, aile yapısını ortaya koyar. Böylece Sevim ve ailesinin geçmişte yaşamış olduğu olaylar anlatılmaya başlanır. Bu olaylar arasında Kerkenez Sevim'in Abanoz Suat ile olan ilişkisi, Duvar Ahmet ile yazlıkta yaşadıkları kıyafet kargaşası, Sevim'in kilo almaya başlaması ve babasının bu durumdan şüphelenip onu doktora götürmesi, Sevim'in ailesi tarafından dışarı çıkması yasaklanarak ev hapsine alınması gibi pek çok olay anlatılmaktadır.

Tiyatro uyarlamasında olaylar, Tozkoparan taraftarları, Sevim karakteri ve Hacetbaba taraftarları ile Aysel karakteri arasında, Duvar Ahmet'i kendi takımlarına transfer etmek için verdikleri mücadele ile başlamaktadır.

Romanda yapılan maçlar olayların gelişme bölümünde yani romanın ortalarında ve sonlarında yapılmaktadır. Tiyatro uyarlamasında ise romanın ilerleyen

bölümlerinde karşılaştığımız bu kişi ve olaylar tiyatronun başlangıcında ele alınmıştır. Bu da iki türdeki olayların sıralanışında farklılığa neden olmuştur.

Birinci perdenin birinci sahnesinde yaşanan olayların içeriğine baktığımızda Duvar Ahmet'in takımlarına transfer alınması için taraftarlar, Sevim ve Aysel karakterleri arasında bir çekişme yaşanmıştır. Romanda ise bu ikili arasındaki yarış sadece Sait karakteri için yaşanır. Osman Özkan'ın yaptığı bu değişikliklerin amacı, romanın sonunda yaşanan ikili arasındaki çekişmeyi tüm romana yayarak, karakterlerin daha belirgin hâle gelmesini sağlamaktır. Bu sayede, seyircinin karakterlerin bireysel özelliklerini daha iyi kavraması hedeflenmiştir.

Tiyatroda birinci perdenin ikinci sahnesinde Sait ve ailesi arasında geçen konuşmaya şahit oluruz. Burada aile, tanıdıkları olan Doktor Refik'in gelmesini beklemektedirler. Bu sırada da evin hizmetçisi M. Anjel gazeteden Kerkenez Sevim'in yaptığı uygunsuz davranışları Sait, Berrin ve Refik karakterine okumaktadır. Romanın orijinal olay örgüsünde böyle bir sahne bulunmamasına rağmen yazar, romandaki olaylara gönderme yapabilmek adına bu sahneyi eklemeyi gerekli görmüştür. Romanda Abanoz Suat ve Kerkenez Sevim arasında geçenler geriye dönüşlerle anlatıldığından yazar bu olayları sahneye taşımakta zorlanmış ve bu nedenle olayı bir magazin haberi aracılığıyla seyirciye aktarmayı tercih etmiştir.

Birinci perdenin üçüncü sahnesinde ise Ferferik ailesi yani Sevim, babası Hasip ve annesi Mehçure karakterleriyle olan konuşmaya şahit oluruz. Burada Hasip kızının sergilediği uygunuz davranışı gazeteden öğrenerek eşine hesap sorar ve kızlarını evlendirmek için karar alırlar. Bu olaylar romanla bağlantılı bir şekilde gelişse de yazar bazı noktalarda ufak değişikliğe gitmiştir. Mesela, romanda Ferferik ailesi, ailecek kızlarının hamileliği için doktora giderler. Oyunda ise doktora önceden gidilmiş gibi gösterilerek olay sadece söz arasında geçirilmektedir.

Romanda yer alan Duvar Ahmet ile Ferferik Sevim arasında yazlıkta geçen kıyafet kargaşası, Sevim'in yaptığı hatalar yüzünden aileye laf gelmemesi için eve hapsedilmesi, bu karar üzerine futbol takım idarecisi Veysel Tilkioğlu'nun Hasip Bey

ile konuşup kızının maçlara tekrar gelmesini istemesi gibi vakalar tiyatronun olay örgüsüne dâhil edilmemiştir.

Romanda Kerkenez Sevim ile Sait'in tanışma anı tiyatro uyarlamasında da aynı şekilde gerçeklemektedir. Tanışmalarının ardından ikilinin sinemaya gidip loca tutmaları da iki türün olay örgüsünde yer almaktadır. Ancak romanda bu olaydan sonra gerçekleşecek olan Sevim ve annesi arasında geçen konuşmaların tiyatro metninde farklı bir şekilde geliştiği görülmektedir.

Romanda Sevim, annesine eş adayı bulduğunun haberini verdikten sonra annesinden eş adayı hakkında bilgi toplamasını ister ve aralarındaki konuşma böyle son bulur. Yani Sevim eş adayı hakkında hiçbir bilgiye sahip değildir. Hatta adını dâhi unutmuştur. Sait hakkındaki bilgilere romanın ilerleyen bölümlerinde açıklık getirilmiştir. Bu konuşmadan sonra da Sait ailesine bir kıza aşık olduğunu onunla evlenmek istediğini açıklar. Tiyatro uyarlamasında ise Sevim karakteri annesine Sait hakkında bildiği her şeyi anlatmıştır. Biz bu sayede Sait'in zengin bir aileye sahip olduğunu, annesinin vefat ettiğini, ne işle uğraştığını öğrenmiş oluruz. Böylece tiyatro uyarlamasında olaylar birleştirilerek yeni bir düzenlemeye gidilmiş Sait ve ailesi hakkında bilgi vermek adına ayrı bir sahne oluşturulmamıştır.

Romanda Sait, Kerkenez Sevim'le tanışmalarının ertesi günü evlerinin önüne gider ve onunla tekrardan konuşmak için fırsat kollar. Ancak ne zaman kapıya gitse evden çok sayıda erkek çıkmakta ve cesareti kırılmaktadır. Hatta Sait yanlış eve geldiğini düşünerek karşı bakkala gidip Sevim'in evini sorar. Romandaki bu olay tiyatronun olay örgüsüne dâhil edilmemiştir. Tiyatroda sadece Sait'in bir aydır hiç eve gelmediğine, Sevim'i aramasına dikkat çekilir.

Bununla birlikte Sevim'in Tozkoparan'ın deplasmanı için Ankara'ya gitmesi gibi bir olaya romanın olay örgüsünde yer verilmemiştir. Bu vaka uyarlamaya olay örgüsünde oluşan boşlukları doldurmak için eklenmiştir. Böylece Sait'in Sevim'i aradığını ancak Sevim'in evde olmadığı için nişanlanamadıklarını Mehçure Hanım aracılığıyla öğrenmiş oluruz.

Romanda Sait'i camdan gören Kerkenez Sevim, annesine ve Tozkoparan oyuncularına evleneceği adamı gösterir ve onun üzerine bir konuşma başlar. Sait'i değerlendirdikten sonra yanına giden Sevim, onu Etuval Pastanesine götürmek ister. Sait'in gözleri çok iyi görmediği için yanlışlıkla başka kızın yanına oturur ve ona Sevim'e söylemek istediği şeyleri söyler. Hatta Sevim'e edeceği evlenme teklifini bu kıza eder. Kızın olumlu cevabına karşılık çok mutlu olan Sait, asıl Sevim'in yanında bu konuşmayı açmayınca Sevim'in canı sıkılır ve eve gider. Bu şekilde gelişim gösteren olaylar yine uyarlamanın olay örgüsüne dâhil olmamıştır. Bununla birlikte romanda bu olay sonucunda Sait'in evlenme teklif etmediğini sanan Sevim'in üzülp ağlaması Duvar Ahmet'in Sait ile konuşmasına vesile olur. Tiyatro metninde ise Duvar Ahmet'in ziyareti Sait'in bir ay Sevim'i görmeye gelmemesinden kaynaklanır.

Duvar Ahmet'in Sait'in evine gidip onu uyarması iki türün olay örgüsünde de karşımıza çıkar. Ancak bu bölüm romanda daha ayrıntılı anlatılmıştır. Uyarlamada ise olay daha öze indirgenmiştir. Mesela, romanda kendisini bir hayvana benzettiğini sanan Duvar Ahmet'in Sait'e sinirlenmesi sonucunda sol ayağını ip ile bağlamaları gibi ayrıntılar uyarlamanın olay örgüsüne dâhil edilmemiştir.

Romanın önemli olayları arasında yer alan, Sait'in evlenme ve baba olma meselesi için Safranzade ailesi arasında yaşanan toplantı tiyatronun olay örgüsünde de karşımıza çıkmaktadır. Olaylar romanla benzer gelişmekle birlikte Osman Özkan bazı gereksiz gördüğü olayları tiyatroya dâhil etmemiştir. Mesela, Aziz Nesin Sait'in matematiğe olan düşkünlüğünü göstermek adına bu toplantıdan önce odasında problem çözdüğünü göstermiştir. Bu problem çözme esnasında kendinden geçtiğini, işini ne kadar konsantre olduğunu görmüş oluruz. Ancak tiyatrodaki bu vakaya yer verilmemiş, direkt aile toplantısına geçilmiştir.

Bu aile toplantısının ardından Sait ile Kerkenez Sevim'in nişanı gerçekleşir. Nişan sırasında Sait'in sakarlıkları dikkat çeker. Örneğin Sait, Sevim yerine kayınbabası Hasip Ferferik'i dansa kaldırır. Ayrıca yanlışlıkla aynayla kaplı bir duvara

çarpar ve Sevim'le dans ederken baba olma konusunu tartışmaya başlar. Ancak bu olaylar uyarlamada yer almamaktadır.

Bu olayların uyarlamadan çıkarılmasıyla, doğrudan Sevim'in radyodan maç takip ettiği sahneye geçilmiştir. Olayların bu şekilde kısaltılması, olayların sıralanışında da değişikliklere neden olmuştur. Olayların eksiltilmesiyle oluşan vaka sırasındaki farklılık aşağıdaki tabloda daha net bir şekilde görülebilir.

TABLO: 14

ROMAN	TİYATRO
1)Safranzade ailesi arasında yaşanan müzakere.	1)Safranzade ailesi arasında yaşanan müzakere.
2)Kerkenez Sevim ve Sait'in nişanlanması.	2)Kerkenez Sevim ve Sait'in radyodan maç takip etmeleri.
3)Kerkenez Sevim ve Sait'in radyodan maç takip etmeleri.	

Uyarlamada, Safranzade ailesinin ikilinin izdivacı için yaptığı müzakereden sonra doğrudan radyodan maç takip etme sahnesine geçilmiştir. Bu sahnede Sait, futbolcu olma isteğini Kerkenez Sevim'e açıklar. Ardından birinci perdenin onuncu sahnesinde Duvar Ahmet, Sait'e Sevim ile arasındaki sorunu sormak ve ona ders vermek amacıyla evine gider. Ancak romanda bu aşamaya gelene kadar yaşanan birçok olay, uyarlamanın olay örgüsüne dâhil edilmemiştir. Örneğin romanda nişanlısının evinde olan Sait, Duvar Ahmet'le karşılaşır. Burada Kerkenez Sevim ile Duvar Ahmet'in yakınlaştığı sırada aralarında geçen diyaloga kulak misafiri olan Sait, söze karışınca birtakım olaylar yaşanır. Duvar Ahmet ve Kerkenez Sevim, Sait'in aralarında geçen konuşmayı gizli gizli dinlediğini görünce çok kızarlar. Hatta Sevim o kadar olayı büyütür ki nişan yüzüklerini Sait'in suratına fırlatır. Sait'in hâline üzülen Duvar Ahmet ikiliyi barıştırmaya çalışır. Romanda bu silsile ile gelişen olaylar uyarlamanın olay örgüsüne dâhil olmamıştır.

Yine yapılan düğün hazırlıkları, Mehçure Hanım'ın kızına erkekler hakkında ders vermesi, Sevim'in Duvar Ahmet'i daha sık görmek için Sait'e para karşılığında

ders vermeye ikna etmesi gibi olaylar uyarlamada karşımıza çıkmaz. Uyarlamada sadece Duvar Ahmet söz arasında Sevim'in isteği üzerine ders verdiğini açıklar.

Osman Özkan, uyarlamaya bazı küçük değişiklikler de eklemiştir. Örneğin Duvarcı Ahmet ve Sait arasındaki konuşmayı Madam Anjel'in kapıdan dinlemesi ve Sait'in Anjel'i yakalayıp göndermesi gibi detaylar romanda bulunmaz. Ayrıca Sait'in uyarlamanın başından itibaren sağlıklı olabilmek için psikologdan yardım alması, romanda ilerleyen bölümlerde gerçekleşir ve psikologdan değil, genel doktorlardan yardım almasıyla işlenir.

Osman Özkan'ın tiyatronun olay örgüsüne eklediği bir diğer olay birinci perdenin on birinci sahnesinde gerçekleşmektedir. Burada Ferferik ailesinin Sait için bir gazinoda eğlence verdiği görülmektedir. Bu eğlence esnasında Sevim'in Sait'i kıskanması, Tozkoparan Kulübü başkanının Sait'i kulübe üye yapmak istemesi, takımın Romanya ile maç yapacak olması gibi detaylar romanın olay örgüsünde yer almamaktadır. Osman Özkan, uyarlamaya bu tarz yenilikler ekleyerek aslında Sait karakterinin zenginliğinden faydalanmak için fırsat kollayanları göstermeye çalışmıştır. Böylece verilmesi gereken mesaj seyircinin kolaylıkla anlayabileceği bir şekilde verilmiş olur. Romanda toplumsal açıdan verilen mesajların üstü daha kapalıdır. Osman Özkan'ın olaylarda yaptığı bu belirginleştirme sayesinde seyirci açık bir şekilde verilmek isteyen mesajı anlayabilir.

Romanda Sait'in Duvar Ahmet'in adını duyunca evde merdivenlerden yuvarlanması, gazetelerde sürekli futbol haberlerine ve magazine yer verilip farklı haberlere değinilmemesi, Sait'in Duvar Ahmet'in geçmişini öğrenmek adına Beyazıt'taki genel kitaplığa gitmesi, dolmuşla giderken arabada şoför ve müşteriler arasında geçen konuşmalar, Duvarcı Ahmet ile yapılan ikinci ders, Sait'e verdiği ödevleri kitap hâline getirtmesi gibi pek çok vaka tiyatronun olay örgüsüne eklenmemiştir.

Romanda Sait'in Duvar Ahmet'ten futbola dair son eğitimini almasıyla ikilinin ders süreci bitmiş olur. Duvar Ahmet'in, Sait'in eğitilmesi için antrenör

Tomson'ı önermesi nedeniyle Sevim ile aralarında bir anlaşmazlık yaşanır. Tomson'ın sıkı eğitimine Sait'in dayanamayacağını savunan Sevim yine de duruma engel olamaz. Tiyatroda ise Duvar Ahmet'in Tomson'ı önermesi, Sevim'in bu olaya karşı çıkışı gibi olaylar yer almamaktadır. Olay, romana göre değiştirilerek tekrardan düzenlenmiş ve daha öze indirgenmiştir. Bu doğrultuda tiyatrodan Tomson'dan ders almayı Sait kendisi ister ve bu ikiliyi tanıştıran gazeteci E. İpkıran'dır. Yine uyarlamada Sait kendisi doktor kontrolüne giderken romanda Tomson'ın isteği üzerine sağlık kontrollerine gider ve tedaviye başlar.

Roman ve tiyatronun önemli olayları arasında yer alan Sait'in kuyuya düşüp ortadan kaybolması iki türde de benzer şekilde gelişmektedir. Romanda bu olaydan sonra Sait'in doktor kontrolünden çıkıp daha sıkı spor yapmaya başladığı görülür. Bu sıkı çalışmadan dolayı eskisi gibi nişanlısının evine gidemeyen Sait, nadir gerçekleştirdiği ziyaretlerinde de Sevim'le değil diğer aile fertleriyle yakınlaşmada bulunmaktadır. Fedakarlık adına yapılan yakınlaşma sadece Mehcre Ferferik'le kalmamış dargın olunan aile fertlerine kadar gitmiş, en sonunda fedakarlık sırası kayınbabası Hasip Bey'e gelmiştir. Sait gözleri görmediği için Hasip Bey'e yanaşınca gerçekleri anlayan baba onu evden kovar. Bunun üzerine aile fertleri arasında da tartışma başlar. Sevim, nişanlısıyla arasını düzeltmek için Sait'in evine gitmiştir. Bu sırada spor hayatında yaşanan pek çok gelişme Sait'in yararına olmuştur. Tomson'ın Tozkoparan oyuncularının antrenmana gelmemesi sebebiyle onlardan şikâyetçi olması, yapılan maçta yenilen takımın Tomson'ı işten attırması, Tomson'ın Hacetbaba'ya transfer olmasıyla Sait'i de bu takıma aldırması gibi pek çok olay yaşanır. Bütün bu vakalar tiyatro için ayrıntıya kaçtığından oyun yazarı bu vakaları olay örgüsüne dâhil etmemiştir.

Tiyatroda Sait'in kuyuya düşüp ortadan kaybolmasının ardından vakalar romandan farklı bir şekilde gelişmektedir. Doktor kontrolüne giden Sait'in Refik ile arasında geçen sohbetin içeriği romanın olay örgüsünde yer almaz. Örneğin burada Sait'in tedavi için Amerika'ya gideceği, Sevim'in bu duruma karşı çıkışı, Sait'in Aysel ile birlikte maç izlemeye gitmesi, Aysel'in Sait'i evine çağırması, burada ikili arasında yaşanan yakınlaşma gibi vakalar tiyatronun olay örgüsüne dâhil olan yeni vakalardır.

Yazar, bu tür olayları tiyatronun olay örgüsüne ekleyerek Sait karakterinin eğitim aldıkça kişilik olarak nasıl geliştiğini, Aysel ile yaşadığı yakınlaşma sayesinde gözünün açıldığını ve daha uyanık hale geldiğini vurgulamak istemiştir. Kısacası, bu eklenen sahne sayesinde Sait'teki değişimi, Aysel'in ve Sevim'in karakter özelliklerini daha yakından gözlemleme fırsatı buluruz.

Romanın olay örgüsünde Sait'in Amerika'ya gitme olayının yer almadığını belirtmiştik. Osman Özkan, bu vakayı tiyatrodaki olduğuna geliştirmiştir. Örneğin Amerika'dan döndükten sonra Sait'in Sevim'in evine uğraması, Sait'in Amerika'daki takımını şampiyon yapması, Sait'in Sevim için tuttuğu evin kirasının ödenmemesinden dolayı haciz gelmesi gibi vakalar romanın olay örgüsünde yer almaz. Yazarın bu gibi vakaları uyarlamaya dâhil etmesi, Sait karakterinin romanda zamanla yaşadığı değişimi daha açık ve öz bir şekilde ortaya konmasını sağlamıştır. Biz uyarlamadaki bu vakalar sayesinde Sait'in uyanık, çapkın bir birey hâline gelişini öğrenmiş oluruz.

Romanın sonlarında karşılaştığımız Hacetbaba ve Tozkoparan arasında düzenlenecek olan maç önemli vakalar arasında yer alır. Romanda bu noktada yaşanan kargaşalarla birlikte toplumsal meseleler üzerinde durmaya çalışılmıştır. Burada yaşanan olaylar tiyatrodaki yazarın yeni düzenlemesiyle daha açık ve anlaşılır bir şekilde karşımıza çıkar. Yazar, romandaki anlatıyı tiyatroya eklediği E. İpkıran karakteri sayesinde haber çekimi yoluyla vermiştir.

Yazar, romandaki tüm detayları uyarlamaya dâhil edemediği için bazı olaylarda atlamalar yapılmıştır. Örneğin romanın bu bölümünde maç günü Kerkenez Sevim önce Tozkoparan takımının kaldığı otele gider. Sevim, vakit geçirmek amacıyla poker oynayan takımın ilgisini çekemeyince orayı terk eder ve Hacetbaba takımının oteline geçer. Ancak, bu olay uyarlamada yer almamıştır.

Bunun haricine toplumsal sorunlara dikkat çekilmesi adına yapılan düzenlemeler romanla bağlantılı bir şekilde ilerlemiştir. Aynı zamanda uyarlamada

Sait'in Tozkoparan takımına transfer olmasının istenmesi romanın olay örgüsünde yer almamaktadır.

İki türün sonlarına gelindiğinde birtakım farklılıklar yaşansa da genel itibarıyla benzer olaylarla bitirilmeye çalışılmıştır. Roman ve tiyatronun sonunda Sait'in gerçekleri anlayıp hem Kerkenez Sevim'le hem de İspanyol Aysel'le ilişkisini kesip futbolu bırakması, maçı Hacetbaba oyuncularının kazanmasıyla olay son bulur.

Aziz Nesin'in romanın sonuna eklediği *Hemşeriler Maçta* başlıklı bölüm, romanın ana fikrini ortaya koyar niteliktedir. Nesin, aynı zamanda burada romanın içinde detaya inemediği bazı noktalara da açıklık getirmiştir. Örneğin maça istemsiz bir şekilde giden ihtiyarlar, kargaşadan mağdur olan çalışanlar dile getirilmiştir. Bu kişiler futbol hakkındaki görüşlerini ifade etmektedir. Romanın bu son kısmı tiyatrodan ayrı bir sahne olarak anlatılmamış olsa da oluşturulan diyaloglar sayesinde romanın olay örgüsüyle bağlantı kurulmuştur.

Bu değişiklikler ve farklılıklar arasında, romanda geriye dönüş tekniğinin sıkça kullanıldığını görebiliriz. Bu teknik, geçmişe dönerek karakterlerin geçmiş deneyimlerini ve olayların kökenlerini anlatmayı sağlar. Öte yandan tiyatro uyarlaması olay örgüsünü daha doğrudan ve kronolojik bir sırayla sunar. Bu durum, olayların ve karakterlerin gelişimini zamansal bir sırayla izleyiciye sunarak olaylara akıcılık kazandırır.

Osman Özkan, tiyatro uyarlamasında romandaki ana olaylara yer verip geri planda kalmış detaylı içerikleri olay örgüsüne dâhil etmemiştir. Her ne kadar romandaki vaka zincirini en aza indirmeye çalışsa da tiyatronun olay örgüsüne yeni vakaların eklendiği görülmektedir. Bu eklemeler aslında romanın olay örgüsünde yaptığı eksiltmeyle oluşan boşlukları doldurmak adına yapılmıştır. Bahsedilen değişiklikler ve farklılıklar dışında yazar, romanın olay örgüsüne sadık kalarak romanın iletmek istediği mesajı seyircisine aktarmak için büyük bir çaba göstermiştir. Osman Özkan, tiyatro uyarlamasında kendi yorumlarıyla kurguladığı olay örgüsünü, romandaki gibi toplumsal alanda yaşanan aksaklıkları kara mizah yoluyla spor ve

futbol teması altında sunmaya çalışmıştır. Bu yaklaşımıyla hem romanın temel mesajını korumuş hem de tiyatronun dinamikleri doğrultusunda yeni bir anlatım dili geliştirmiştir.

3.6.2.2 Zaman ve Mekân Unsurundaki Değişim

Romanda olayın geçtiği zaman açık bir şekilde belirtilmemiştir. Ancak romandaki bazı ifadelerden yola çıkarak romanın geçtiği zamanı tahmin etmek mümkündür. Cumhuriyet'in kurulması, ülkeye demokrasi ve hürriyetin gelmesi olayların 1923'ten sonra gerçekleştiğini göstermektedir. Sait'in kaybolmasının Gangsterler⁵² tarafından kaçırılmasına bağlanması, olayların 1930'lu yıllardan sonra geçtiğini ima etmektedir. Bu bağlamda, dönemin sosyal ve kültürel arka planına atıfta bulunularak, olayların zaman açısından nasıl bir bağlamda gerçekleştiğini ortaya koyar. Bununla birlikte kitabın yazılma senesini dikkate alarak, haberlerin radyo ve gazetelerden takibi, iletişim aracı olarak sıklıkla mektubun kullanılması vaka zamanını 1940-1950'li yıllara getirmiştir.

Romanda olayların anlatımı kronolojik bir zaman dilimi içerisinde anlatılmamaktadır. Aziz Nesin, geriye dönüşlerle zamanı genişletmiştir. Bu doğrultuda romanda olayın başladığı zaman romanın düğüm bölümüne denk gelmektedir. Bu düğüm bölümüne kadar geçen zaman da geçmişe dönülerek anlatılır. Böylece geçmiş zamanla şimdiki zaman arasında sürekli bir değişim yaşanır. Osman Özkan, tiyatro uyarlamasında bu geriye dönüşleri ortadan kaldırmış ve zamanı sahneye uygun hâle getirerek ileriye akış şeklinde güncellemiştir.

Romanda Sait'in Paris'e gittiği ve oradan döndüğü tarih belirtilmemiş olsa da Paris'ten İstanbul'a gelişi arasında geçen süre belirtilmiştir. Romanda Paris'ten gelmesi bir aylık bir zaman dilimiyle ifade edilmiştir. Bu zaman dilimi tiyatrodan daha kısa tutulmuştur. Tiyatrodan Paris'ten dönüşü bir ya da iki hafta olarak belirtilmiştir.

⁵² Amerika'da 1930'lu yılların sonunda ortaya çıkan mafya konularının ele alındığı film türü.

Romanda, Kerkenez Sevim ve Sait'in Etuval Pastanesi'nde buluşmalarının ardından iki gün içinde Sait'in teyzesi Berrin, Sevim'i ailesinden istemeye gider. Ancak tiyatro uyarlamasında bu olaydan bir ay geçmesine rağmen Berrin'in Sevim'i istemeye gitmediği görülür. Bu durum, uyarlamada zaman diliminin ve olayların ilerleyişinin romandan farklı bir şekilde sunulduğunu, dolayısıyla karakterlerin ilişkilerinin ve olayların gelişiminin de değiştiğini gösterir.

Romanda Safranzade ailesinin Sait'in izdivacı üzerine yaptığı müzakere 10 dakikalık molalarla gerçekleştirilirken, tiyatro uyarlamasında bu süre 15 dakikaya çıkarılmıştır. Aynı zamanda romanda müzakerenin toplamda dört saat sürdüğü, Sevim ile tanışmanın ardından on beş gün sonra yapılan nişan ve Sait'in kuyuda otuz altı saat baygın kalması gibi zamanla ilgili ayrıntılara yer verilmiştir. Ancak, tiyatro metninde bu detaylara değinilmemiştir. Osman Özkan, uyarlamada önemli gördüğü olayların zamanını belirterek, olayların akışını ve karakterlerin gelişimini vurgulamaya çalışmıştır.

Osman Özkan'ın romanda zamana dair verilen ifadelerin bazılarını uyarlamaya eklenmediği görülürken, romanda zaman bilgisine yer verilmeyen bazı noktaların da çalışmasında belirginleştirdiği görülür. Örneğin Sait'in her üç günde bir doktora gitmesi bilgisi romanda yer almamaktadır. Tiyatro uyarlamasında, Tozkoparan takımının iki ay sonra Romanya ile maç yapacağı, Sait'in iki aydır Tomson'la antrenman yaptığı ve Sait'in Amerika'dan dönüşünün on gün kadar önce gerçekleştiği gibi bilgiler yer almaktadır. Bu ayrıntılar, romanda bulunmamaktadır. Bunun nedeni bazı olayların romanda hiç yer almaması olabilir veya yazarın uyarlamada olayların kurgusunu belirginleştirmek amacıyla yaptığı düzenlemelerden kaynaklanıyor olabilir.

Aynı zamanda romanda Sait'in Duvar Ahmet'i tanımaması üzerine Duvar Ahmet kendini tanıtmak için gazetelerin tam altı aydır onun meselesini konuştuğunu ifade eder. Bu süre uyarlamada dört ay olacak şekilde güncellenmiştir.

Son olarak Osman Özkan tiyatro uyarlamasında zaman geçişlerini gösterebilmek için müzik ve ışık gibi unsurlardan faydalanmıştır. Bu zaman geçişleri metinde şu şekilde ifade edilmiştir: “*Müzikle birlikte ışıklar yavaş yavaş alınır. Zaman aşımı için kullanılan müzik alınırken ışık yavaş yavaş girer.*” (Özkan, 1996: 15)

Gol Kralı romanında mekân unsuru üzerinde çok durulmamıştır. Metin içinde mekân tasviri yok denecek kadar azdır. Romanda geçen mekânlar sadece ismen zikredilmektedir. Buna karşılık uyarlamada da sahne betimlemelerine çok az yer verilmiştir. İki türde de ana mekân İstanbul ve çevresinde geçmektedir. Ferferik ailesinin evi, Sait’in evi iki türde de en sık karşımıza çıkan mekânlardandır. Aşağıya iki türdeki mekânların tasviri karşılıklı bir şekilde verilmiştir.

TABLO: 15

ROMAN	TİYATRO
“Yaldızlı, yüksek tavandan sarkan 28 lâmbalı kristal billûrlu avize büyük salonu aydınlatıyordu. Duvarda, tam kapının karşısına gelen yerde, Sarioğlu ailesinin kurucusu ‘Tüyü Bozuk Yusuf Paşa’ nın yağlı boya portresi duruyordu.” (Nesin,1958: 45)	“(Eski bir köşkün salonu. Bütün eşyalar antika.)” (Özkan, 1996: 3)
“Öbür duvarlarda da ‘Tüyü Bozuk’ tan sonra soyadları Safranzâde’ye çevrilen aile büyüklerinin yine yağlı boya tabloları vardı.” (Nesin, 1958: 45)	“Sait’lerin evi. Sokak kapısının açıldığı bir salon.” (Özkan, 1996: 16)
“Evin içini dört döndüler. Bütün helâları aradılar. Bütün helâları deyince azımsamamalı. Üç insanın oturduğu koca evde, misafirler için dört alafranga,	

altı alaturka helâ vardı. Sait helâlarda, banyoda, tavan arasında, odalarda, hiç bir yerde yoktu.” (Nesin, 1958: 82)	
--	--

Romanda en çok mekân tasviri Sait’in kaldığı ev için yapılmıştır. Yukarıdaki örnek haricinde iki türde de çok fazla mekân tasviri yer almaz. Osman Özkan, uyarlamada sadece beşinci sahnede mekâna dair aydınlatıcı bir açıklamaya yer vermiştir. Yani yazar, sinema locasının mekân tasvirini romana göre biraz daha ayrıntılı anlatmıştır. Bu anlatım olayın daha iyi anlaşılması adına yapılmıştır.

Sait’in evinin bahçesi, sinema salonu, stadyum iki türün ortak mekânları arasında yer alır. Aynı şekilde Sait’in eğitim için gittiği Paris ve burada Madlen adındaki kızın evi iki türün ortak mekânlarından birisidir. Bu mekânlar arasında sadece stadyumlar ismen farklılık göstermektedir. Romandaki Mahmutpaşa Stadyumu tiyatro uyarlamasında Mithatpaşa Stadyumu şeklinde karşımıza çıkar.

Bunun haricinde romanda ismen geçen Suadiye’deki yazlık, Beyoğlu, İstiklal Caddesi, Erenköy, Beyazıt, Beyazıt’taki genel kitaplık, Etüval Pastanesi tiyatro uyarlamasında yer almamaktadır. Aynı zamanda Osman Özkan romanda yer alan Dalton Oteli ve Serap Otelinden yola çıkarak uyarlamaya tek bir mekân olacak şekilde otel lobisi eklemiştir.

Bununla birlikte Osman Özkan, tiyatro uyarlamasında romana göre bazı mekânlarda değişikliğe gitmiştir. Örneğin romanda Kerkenez Sevim ve Sait sokakta yürürken tanışır. Uyarlamada ise mekân olarak bir taksi durağına vurgu yapılmıştır. Özkan, bu değişikliği olayın sahnelenişini kolaylaştırmak adına yapmıştır.

Bununla birlikte yazar, uyarlamaya eklediği yeni vakalar sayesinde yeni mekânlar da oluşturmuştur. Ferferik ailesinin Sait adına düzenlediği eğlence bir gazonoda yapılmaktadır. Uyarlamada bu vesile ile tanıtılan gazino, romanın mekânları arasında yer almaz. Yine Sait kuyuya düştükten sonra doktora götürülür. Romanda bunun için ayrı bir mekân betimlemesi yapılmaz sadece söz arasında geçirilir. Tiyatro

metninde ise Sait'in hem yakın arkadaşı hem de psikoloğu olan Refik Bey'in muayenesi uyarlamaya eklenen bir diğer mekândır. Aynı şekilde Sait'in doktor isteği üzerine Amerika'ya gitmesi romanda yer almamaktadır. Son olarak İspanyol Aysel'in evi uyarlamaya dâhil edilen bir diğer mekân olarak karşımıza çıkar.

Anlaşılabacağı üzere iki eserde de mekân çok fazla ön planda tutulmamıştır. İki türde de mekân unsuru sadece vakanın geçtiği yer olarak kalmış, üzerinde durulmamıştır. Bunun haricinde yazar tiyatro uyarlamasında romanın ana mekânlarına bağlı kalınmış, geri planda olan mekânları uyarlamaya dâhil etmemiştir.

3.6.2.3 Kişiler Bahsindeki Değişim ve Dönüşüm

Aziz Nesin'in romanındaki olaylara karakterler yön vermektedir. Bu nedenle yazar şahıs kadrosu üzerinde büyük bir özen göstermiş ve karakterlerini titizlikle seçmiştir. Romanında karakterlerin yaşadığı değişim sürecini ve toplumsal sorunları bireyler üzerinden göstermeye çalışan Nesin, geniş bir şahıs kadrosu oluşturmuştur. Ancak bu kadro, tiyatro uyarlamasına geçirildiğinde bazı farklılıklar ve değişiklikler meydana gelmiştir.

Romanın en önemli iki karakteri olan Kerkenez Sevim ve sonradan alacağı lakap ile Gol Kralı Sait, toplumsal alanda yaşanan dejenerasyonun merkezinde olan kişilerdir. Romanın baş karakterleri olduğu içinde Aziz Nesin bu kişilerin mizacını, yapısını, dış görünüşlerini ayrıntılı bir şekilde açıklamaya çalışmıştır. Örneğin Sait karakterini tanıtmak adına romanın başlarında *“Belki içinde Sait Sarıoğlu'nu tanımayanlar vardır diye onu biraz anlatalım.”* şeklinde yapılan bir açıklamayla Sait'in dış görünüşü üzerinde durulmuştur (Nesin, 1958: 9).

Tiyatro uyarlamasında ise yalnızca Sait'in görme problemi üzerinde durulmuştur. Bunun haricinde diyalog aracılığıyla karakter yapısını, zamanla geçirdiği değişimi anlayabiliriz. Uyarlamada Sait'in olaylar karşısındaki davranışları sayesinde son derece saf biri olduğunu görüyoruz. Bununa birlikte romanın önemli olayları arasında yer

Suat, Duvar Ahmet, takım idarecisi Veysel Tilkioğlu, Antrenör Tomson, Büber Osman, maç spikeri, İspanyol Aysel, Sait'in Paris'te tanıştığı Madlen, Cezayirli arkadaşı, çocukluk arkadaşı Yusuf, şoför, genç kadın ve çocuğu gibi pek çok karakter yer almaktadır. Bu karakterler arasında Abanoz Suat, Nezahet, Şükran, Sait'in çocukluk arkadaşı Yusuf, şoför, genç kadın ve çocuğu gibi kişiler uyarlamanın olay örgüsüne dâhil olmamıştır. Yukarıda bahsi geçen diğer karakterler ile romanda yer alan yaşlılar ve taraftarlar iki türün ortak karakterlerindendir.

Sait'in ailesi iki türde de mizahî figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Aile bireylerinin cahillikleri, akılsızlıkları ve son derece saf bir yapıya sahip olmaları mizahî yönlerini oluşturmaktadır. Sevim'in ailesi ise iki türün de olumsuz tipleri arasında yer almaktadır. Olaylara karşı tutumlarıyla ahlaki çöküşü yansıtan bu aile toplumun değer yargılarına aykırı hareketleriyle iki türde de kültürel yozlaşmaya sebep olan kişilerdir.

Bununla birlikte iki tür arasında bazı isim değişiklikleri, yeni isimlendirmeler karşımıza çıkmaktadır. Romandaki maç spikeri uyarlamada Erol İpkıran adıyla karşımıza çıkar. Bu kişi aynı zamanda Sait'in ünlü biri olması için ona yardım etmesiyle romana göre vakalarda daha sık karşımıza çıkmaktadır. Romanda Sait'in amcası olan Selamet karakteri uyarlamada Zihni adıyla karşımıza çıkar. Yine romanda Sait, Paris'te başından geçenlerini bir arkadaşına anlatırken uyarlamada bu arkadaş Ali ismiyle karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde romanda Paris'te yakınlık kurduğu Madlen karakteriyle tanışmasını sağlayan kişi Cezayirli bir arkadaş iken uyarlamada bu kişi kız arkadaş şeklinde ifade edilmiştir. Son olarak Tozkoparan takımının idarecisi Veysel Tilkioğlu tiyatro uyarlamasında Dünder Dubara ismiyle bu kulübün başkanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu karakterlere ek olarak romanda yalnızca adı geçen karakterlerin varlığı da tespit edilmiştir. Çivi Mustafa, Zırnık Apti, Beleşçi Nuri, Kazık Reşat, Katır Vâhit, Numan, Mecdi, Fingo Ömer, Mincık Ali bu karakterler arasında yer almaktadır. Yine Şoför Nuri, şef garson Memduh, Zeki, kemancı Ali, Esmer kız, Sevim'in yakınlık kurduğu Kozalak Apti, İslî Recep gibi karakterlerin sadece adı geçmektedir. Romanın

olay örgüsünde önemli bir yere sahip olmayan bu kişilerin hiçbirisi uyarlamaya dâhil olmamıştır.

Tiyatro uyarlamasında romana göre bazı karakterlerin daha ön plana çıktığı görülmektedir. Bu durumun sebebi romandaki karakterlerin belirli kısmının uyarlamaya dâhil olmasından kaynaklanır. Şahıs kadrosunun azalması mevcut olan karakterlere daha çok görev düşmesine yol açmıştır. Örneğin İspanyol Aysel romanın sonlarına doğru karşımıza çıkmaktadır. Ancak uyarlamada birinci perdeden itibaren olay akışında karşımıza çıkmakta ve romana göre daha aktif rol almaktadır. Yine Madam Anjel romanda daha geri planda tutulurken tiyatro uyarlamasında olayların kurgulanışından dolayı daha etkin bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Romana göre daha çok ön plana çıkan bir diğer karakter Sait'in sinema locasında Sevim zannedip yan locada yakınlaştığı kadının kocası Zekeriya'dır. Bu karaktere romanda söz hakkı tanınmazken uyarlamada daha aktif rol aldığı görülmektedir. Aynı şekilde romanda Tozkoparan kulübünün başkanı olan Veysel Tilkioğlu uyarlamada D. Dubara adıyla vakalarda daha aktif hâle getirilmiştir. Yazarın tiyatrodaki yaptığı bu öne çıkarmalar olaylar arasında kopukluk olmaması adına yapılmıştır.

Bununla birlikte romanda yer almayıp tiyatro uyarlamasına dâhil olan karakterler de mevcuttur. Örneğin Refik adlı karakter uyarlamada bir psikolog doktor olarak görev almıştır. Refik, hem Sait'in sağlık sorunlarıyla ilgilenen bir uzman hem de onunla arkadaşlık kurarak sorunlarını dinleyen bir karakter olarak öne çıkmaktadır. Romanda ise Sait ile ilgilenen bir psikolog bulunmamakta, yalnızca genel kontrollerde görev yapan doktorlar yer almaktadır.

Anlaşılabileceği üzere Osman Özkan romanın ana kadrosuna uyarlamada yer verirken olay örgüsünde geri planda kalan, sadece ismen yer alan fon karakterlere yer vermemiştir. Böylece şahıs kadrosunda yaptığı tasarrufla eser sahnelenmeye elverişli hâle gelmiştir. Romanda daha geri planda kalan bazı karakterlerin tiyatro uyarlamasında daha aktif roller üstlendiği görülmüştür. Uyarlamada, bazı karakterlerin isimlerinde değişiklikler yapılmış olmasına rağmen, karakterlerin özellikleri ve mizaçları romandaki niteliklere sadık kalınarak korunmuştur. Bunun yanı sıra,

romandaki şahıs kadrosuna genel olarak bağlı kalınmış ve karakterlerin yaşadığı değişim ile aile yapıları, romandaki yapıya uygun bir şekilde muhafaza edilmiştir.

3.6.2.4 Dil ve Üslup Düzlemindeki Değişim ve Dönüşüm

Romandaki anlatım, üçüncü tekil kişi üzerinden yapılmaktadır ve olaylar her şeyi gören ve bilen bir anlatıcının yani hâkim bakış açısına sahip bir anlatıcının gözünden aktarılmaktadır. Bu anlatıcı, romanın bütün olaylarına hâkim olup bu olaylarla ilgili kendi yorum ve düşüncelerini de dile getirebilecek bir konumdadır. Yazar, bu bakış açısını kullanarak geniş bir anlatım imkânı elde eder. Okurla doğrudan diyalog kurabilir, olayları aydınlatarak okurun hikâyeyi daha iyi anlamasına yardımcı olabilir. Böylece anlatıcı okur için hem bilgilendirici hem de yönlendirici bir rol üstlenir. Bu yönlendiricilik *Gol Kralı* romanında da karşımıza çıkmaktadır.

“Belki içinizde Sait Sarioğlu’nu tanımayanlar vardır diye, onu biraz anlatalım.”, “İşi? İşte burası çok önemli, dikkatinizi çekerim.” (s.9)

“Kerkenez Sevim’in nişanlısı Sait Sarioğlu ile salonda yarım saattir karşı karşıya oturduğu halde bir tek kelime konuşmamasının sebebini şimdi anlamış olmalısınız.” (Nesin, 1958: 50)

Tiyatro uyarlamasında ise türün yapısı gereği bu anlatım ortadan kaldırılmış ve sadece diyalog tekniğinden faydalanılmıştır. Romandaki anlatıları diyalog hâline getiren Osman Özkan oyuncularını yönlendirmek adına metin içinde bazı parantez içi açıklamalara yer vermiştir.

“(Sahne karanlıktır. Salonun bir tarafından Tozkoparan taraftarları, girer. Kendi aralarında konuşarak sahnenin önüne kadar gelirler.)” (s.2), “(Ferferiklerin evinin salonu. Mehcre Hanım, bir koltuğa oturmuş bir elinde ayna diğerinde cımbız kaşlarını yolmakta.)” (s.5), “(Sevim her şeyi unutmuş dikkatle

radıyoyu dinlemektedir. Hacetbabanlıların akını sürerken heyecandan yerinde duramamakta tırnaklarını kemirmekte, sanki sahada kendisi oynuyormuş gibi, oturduğu yerde durmamaktadır.)”
(Özkan, 1996: 25)

Yine romanda karakterlerin iç dünyalarını, bakış açılarını anlatıcı sayesinde kolaylıkla anlayabiliriz. Aziz Nesin aynı zamanda iç monolog gibi yöntemleri de tercih etmiştir. Tiyatro uyarlamasında ise bir anlatıcı olmadığı için kişilerin karakter yapılarını, düşünüş tarzlarını olaylar karşısında verdikleri tepkilerle anlamaktayız.

Romandaki anlatım son derece samimi, içten olmakla birlikte aynı zamanda anlatıcı olayları aktarırken abartılı bir üslup kullanmayı tercih etmiştir. Bununla birlikte romanda argolu kullanımlara yer verilmiştir. Bu üslup tiyatro uyarlamasında da aynen karşımıza çıkmaktadır.

Romandaki anlatıcı bazı durumlarda karakterlerin davranışlarını eleştirmekte, olaylar karşısında yorum yapabilmektedir. Tiyatro uyarlamasında böyle bir imkân olmadığı için karakterler aracılığıyla yaşanan olaylar, toplumsal sorunlar eleştirilmektedir. Aşağıdaki tabloda bu eleştirinin bir örneği verilmiştir.

TABLO: 17

TİYATRO
“E. İPKİRAN- Spordan sorumlu Bakan İstanbul'a yüz bin kişilik stat yaptırmaya söz vermiş. Buna ne diyorsunuz?...
1.YAŞLI- Az olur be evladım.
E. İPKİRAN- Neden?
1.YAŞLI- Okulu hastanesi yetersiz, yolları bozuk, kent susuzken... iki tane statyum yeter mi?.. Beş on tane yapılması gerekir...
E. İPKİRAN- Ne ilgisi var şimdi?...

2.YAŞLI- *Bunca eksik, sonra hayat pahalılığı, halka başka türlü nasıl unutturulur?... İnsanları statlara doldurup bağırıp çağırtacaksın ki boşalıp rahatlasınlar. Ortalık güllük gülistanlık gözüksün...*” (Özkan, 1996: 49-50)

Bu örnekle birlikte romanda anlatıcı aracılığıyla yapılan abartının uyarlamada kişiler aracılığıyla yapıldığını görüyoruz.

Romanda bazı karakterlerin yabancı olmaları nedeniyle konuşmalarında dil bozuklukları gözlemlenmektedir. Örneğin Madam Anjel ve Tomson karakterleri yabancı oldukları için kendilerini eksik bir Türkçe ile ifade ederler. Bu konuşma tarzı, uyarlama sürecinde de korunmuştur. Ayrıca romanda köylü halkın yerel diline ve konuşma tarzına da yer verilmiştir. Ancak bu kısım oldukça azdır.

TABLO: 18

ROMAN
<i>–Hacetbaba’yı bilmiyor musun? diye sormuş.</i> <i>–Yok, bilmirem. Bârim namisli bi herif midir? (...)</i> <i>–Bilmiyorsun da, ne diye lâfa karıştın?</i> <i>–Toktor, ben onu temir gıratattan sanirem.</i> <i>(...)</i> <i>–Herkes bi partiyi tutiy, ben de bahtım bubadır didim, hoca hacı belledim. Hecetbubayı tuttum. (Nesin, 1958: 107-108)</i>

Bununla birlikte tiyatro uyarlamasında sadece Madam Anjel ve Tomson’ın aksanlı konuşmalarına yer verilmiş, yerel konuşmalar olay örgüsünde önemli bir etkiye sahip olmadığı için uyarlamaya eklenmemiştir.

Romanda diyalog tekniğinden yararlanılsa da daha çok anlatım tekniği kullanılarak olaylar okura aktarılmaktadır. Tiyatro türü ise sadece diyaloglardan oluştuğu için Osman Özkan bazı noktalarda diyalog artışına gitmiş, romanda kısa kesilen bazı olayların uyarlamada devamını getirmiştir. Örneğin sinema locasında

yaşanan olaylarda Zekeriya adındaki karakterin düşünceleri uyarlamada diyalog hâline getirilmiş ve geliştirilmiştir.

Sonuç olarak iki türde de kullanılan dil son derece açık ve anlaşılırdır. Romanda karşımıza çıkan anlatıcı uyarlamada türün gereği ortadan kalkar ve sadece diyaloglarla olay aktarılır. Romanda karakterlerin duygu ve düşünceleri ile ruh hâlleri, üçüncü tekil kişi aracılığıyla aktarılırken uyarlamada bu özellikler karakterlerin olaylar karşısındaki davranışlarından ve tepkilerinden anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra, romanda önemli bir işlevi olmayan yerel konuşmalar uyarlamaya dâhil edilmemiştir. Bu tür küçük değişiklikler dışında uyarlamada dil ve üslup açısından romana bağlı kalmıştır.

3.6.2.5 Biçimsel Açıdan Bir Çözümleme

Romanın biçimsel açıdan değerlendirmesi denildiğinde genel olarak romanın oluşumuna, düzenlenişine ve bölümlendirilmesine bakılmaktadır. Yani eser şekil olarak incelenir.

Aziz Nesin romanında yalnızca *Hemşeriler Maçta* başlıklı sonuç bölümüne yer vermiş, bunun dışında sayı, işaret veya başka sembollerle romanı bölümlere ayırmamıştır. Yazarın bu bölümlendirmeden kaçınması, romanın kısa bir yapıya sahip olmasından kaynaklanıyor olabilir. Buna karşılık, tiyatro uyarlamasında Osman Özkan oyunu iki perde olarak düzenlemiştir. Aziz Nesin'in romanında bölümlere ayrılmamış bir yapıyı tercih etmesi, uyarlamanın ise iki perdeye bölünmesi biçimsel açıdan en belirgin farklılığı oluşturur.

Tiyatro uyarlamasında birinci perde on iki sahneden oluşmaktadır. Birinci perde, Tozkoparanlılar ile Hacetbabanlılar arasında yaşanan mücadele ile başlar ve Sait'in ortadan kaybolmasıyla son bulur. Roman ise Sevim ve Sait'in arasında yaşanan suskunluk ile başlar. Aralarındaki bu suskunluğun sebebinin anlaşılması için de geçmiş zamana gidilerek Sevim ve ailesi tanıtılmaya başlanır. Görüldüğü gibi iki türün

başlangıçları birbirinden farklıdır. Bu gibi değişikliklerden dolayı olayların oluş sırasında da birtakım ayrılıklar gözlemlenir. Yani tiyatro uyarlaması her ne kadar roman baz alınarak hazırlansa da yazarın olayları kurgulayışı, düzenleyişi, sıralayışı iki tür arasında farklılığa sebep olur. Olayların oluş sırasında yaşanan bu farklılık biçimsel açıdan yaşanan bir diğer ayırt edici noktadır.

Uyarlamanın ikinci perdesi ise on sahneden oluşmaktadır. Burada olay, Sait'in kaybolması üzere aile büyüklerinin toplanmasıyla başlar ve Sait'in gol kralı olmasının ardından futbolu bırakmasıyla son bulur. Romanda belirli bir bölümlendirme bulunmasa da her iki türde de son bölüm, Sait'in kendini herkese ispatladıktan sonra futbolu bırakmasıyla sona erer.

Romanda yaşanan vaka sayısının azaltılmasına ek olarak uyarlamaya bazı yeni vakalar da eklenmiştir. Romanda yer alan bazı olayların uyarlamada kullanılmaması ve tiyatro uyarlamasına yeni olayların eklenmesi, biçimsel açıdan belirgin bir farklılığa yol açmıştır.

Romandaki metin halkalarının birbiriyle olan bağlantısı ile tiyatrodaki olayların birbirine bağlanması birbiriyle farklılık göstermektedir. Bu, yazarların olayları kurgulayışındaki ayrılıktan kaynaklanır. Romanı tiyatroya uyarlayan Osman Özkan'ın tiyatronun yapısı gereği sadece romanda önemli gördüğü vakalara yer vermesi, olay örgüsünde oluşan boşlukları doldurmak adına eklenen vakalar romanla arasında ayrılık oluşturur. Bu durum da iki türün biçimsel açıdan farklılık göstermesine sebep olmuştur. Son olarak türlerin bölümlendirilmesi oldukça farklı bir şekilde gerçekleşir. Aziz Nesin, romanını bölümlerle ayırmamış sadece parantez başı yaparak olaylar arasında geçişi sağlamıştır. Romanın hacimli bir yapıya sahip olmamasından kaynaklı olabileceğini düşündüğümüz bu durum uyarlamada değişmektedir. Osman Özkan, Aziz Nesin'in aksine uyarlamada metni iki perdeye ayırmıştır. Özkan'ın yaptığı bu bölümlendirme biçimsel açıdan farklılığa sebep olmuştur.

SONUÇ

Edebiyatımızın gelişip bugünkü hâlini almasında oldukça önemli bir etkiye sahip olan uyarlama faaliyetleri Tanzimat Dönemi'yle birlikte kendini göstermeye başlamıştır. Çalışmanın Birinci Bölümünde değinilen uyarlama yönteminin tanımlarından ve bu bahiste oluşturulan kavramsal çerçeveden de anlaşıldığı gibi uyarlama, hangi edebî türe aktarım yapılacaksa o türün genel özelliklerine hâkim olmayı önemli kılar. Aynı zamanda uyarlamada tercih edilecek olan dilin özelliklerinin dönemin kültürel ve sosyal ortamına uygun olarak kullanılmasına da özen gösterilmesi gerektiği görülmektedir. Bu doğrultuda uyarlama yapacak olan yazar tekrardan bir oluşum sürecine girmektedir.

Konumuz çerçevesinde bir yazarın romandan tiyatroya uyarlama yapabilmesi için öncelikle iki türün de özelliklerini çok iyi bilmesi ve yorumlaması gerekmektedir. Roman, yapısı gereği yoğun betimlemeleri, süslü, ayrıntılı dil ve üslubu kaldırmaya yatkın bir türdür. Bir olay ya da durum bahsinde ayrıntılı ifadelerle yer vermek ya da birden fazla karaktere değinip onların fikirlerini ortaya koymak mümkündür. Romancı bunu sahip olduğu sınırsız zamana borçludur. Bir romanda bir olayın oluşumu, gelişimi, sonucu aylar hatta yıllar sürebilir ve bu durum okur tarafından anlayışla karşılanır, yadırganmaz. Ancak romandaki bu olayın tiyatro türünde haftalar, aylar, yıllar içerisinde gelişip sonuca ulaşması imkânsızdır. Dolayısıyla tiyatro türüne bakıldığında verilmek istenen mesajın son derece sınırlı bir zaman zarfında aktarılması gerekmektedir. Bu sebeple tiyatro türü roman kadar geniş imkânlarla sahip değildir.

Roman türünde oldukça fazla mekâna yer verilirken tiyatroya evrilişte bu mekânlar türün yapısı gereği sınırlandırılır. Bu sebeple de tiyatroda romandaki bazı mekânların kaldırılması yahut bir birleştirmeye gidilmesi gerekir.

Romanda karakterler ayrıntılı bir şekilde tanıtılırken tiyatro uyarlamasında karakterler sayıca azaltılmış ve bazı karakterlerin görevleri birleştirilmiştir. Bu durum, tiyatro eserinin daha yalın ve odaklanmış bir anlatım sağlamasına olanak tanımıştır.

Aynı zamanda tiyatro uyarlamasında karakterlerin sayısının azaltılması ve görev birleştirmeleri, sahne kullanımını ve oyuncu performansını daha verimli hâle getirmek amacıyla yapılır. Seyirci açısından düşünüldüğünde az sayıda karaktere odaklanma, karakterler arasındaki ilişkilerin ve çatışmaların daha belirgin hâle gelmesini sağlayabilir. Bu yaklaşım sahne değişimleri ve oyuncu geçişlerini daha akıcı ve etkili hâle getirebilir. Bununla birlikte karakter sayısının azaltılması ve görev birleştirmeleri, yönetmen ve oyuncular için daha yoğun bir çalışma ve yorumlama süreci oluşturabilir. Bu durum karakterlerin derinliğini ve karmaşıklığını yeni bir şekilde ortaya çıkarma fırsatı sunabilir.

Anlatım olarak romanda yoğun betimlemeler ve karakter çözümlemeleri yapılırken uyarlama metninde diyalog yoğunluğu ön plana çıkmaktadır. Romandaki geniş zamansal yapı tiyatroya evrilirken kısa bir süreyle sınırlandırılır. Oluşan bu değişiklikler iki türün biçimsel açıdan farklı olmalarından kaynaklıdır.

Kısacası, bir tiyatro oyununda anlatılmak istenen olay, ana hatlarıyla ve seyirciyi sıkmadan net bir şekilde sunulmalıdır. Ancak bu durum uyarlama sürecinde yazar için bazı zorluklar yaratabilir. Bu zorlukları aşabilmek için yazarın hem romanın hem de tiyatronun özelliklerine derinlemesine hâkim olması gereklidir. Tiyatronun yaratım sürecinde, bu iki tür arasındaki farkları doğru bir şekilde ayırt edebilmek başarılı bir uyarlama için kritik bir öneme sahiptir.

Çalışmada bahsi geçen yazarların üzerinde hemfikir olduğu nokta, romandan tiyatroya yapılan uyarlamanın, yeni bir tiyatro eseri yazmak kadar zor ve zahmetli bir süreç olduğudur. Bir romanı tiyatroya uyarlayan yazar, belirli yöntemler kullanarak bu süreci yönetir. Öncelikle, yazarın romandaki detaylı anlatımları, yani gereksiz görülen unsurları, eserin yapısını bozmadan sadeleştirmesi gerekmektedir. Roman hacim olarak tiyatroya uygun hâle getirilmeli, olay sadece ana hatlarıyla ortaya koyulmalıdır. Romandan uyarlanarak sahnelenmesi planlanan bir tiyatro metninde, olaylar arasında hiçbir kopukluk ya da boşluk bırakılmamalıdır. Her bir olay, akıcı ve tutarlı bir şekilde diğerine bağlanmalı, böylece izleyicinin hikâyeyi kesintisiz bir akış içinde takip etmesi sağlanmalıdır.

Edebiyatımıza Batılı kaynaklardan gelen uyarlamalar ilk önce çeviri olarak karşımıza çıkmış daha sonra bu türden gelişerek uyarlama hâlini almıştır. Tanzimat Dönemi'nden itibaren devrin ileri gelen yazarları Batı'dan, bilhassa Fransız edebiyatından yaptıkları çeviri ve uyarlama faaliyetleriyle edebî türlerin gelişimine katkı sağlamışlardır. Bu türlerden biri olan tiyatro, pek çok yazarın ilgisini kazanmış ve yapılan uyarlama çalışmalarıyla birlikte türsel bir artış göstermiştir. Darülbeyt'in kurulması, tiyatro faaliyetlerinin artmasına ve bu alanda birçok yazarın çalışma yapmasına olanak sağlamıştır. Sahne sanatının edebiyatımızda gelişmesiyle birlikte oyunlarda çeşitliliğin artması için türler arası uyarlama yöntemine başvurulmuş ve dönemin pek çok sevilen romanı tiyatrodaki sahnelenmek için oyunlaştırılmıştır. Reşat Nuri Güntekin, Yaşar Kemal, Orhan Kemal gibi kendi romanını tiyatroya uyarlayan yazarlar olduğu gibi Tuncer Cücenoglu, Kenan Işık, Necati Cumalı, Sevgi Sanlı, Turgut Özakman gibi yazarlar bir başkasının romanını tiyatroya uyarlamayı tercih etmiştir.

Tanzimat Dönemi'nde başlayan uyarlama çalışmaları, II. Abdülhamit'in Osmanlı Tiyatrosu'nu kapatmasıyla bir süre duraklama sürecine girmiştir. Ancak II. Meşrutiyet Dönemi'nde ortaya çıkan özgürlük ortamı, bu duraklamayı ortadan kaldırmış ve dönemde pek çok çeviri ve uyarlama çalışmasının yapılmasına olanak sağlamıştır. Tiyatro çalışmalarının hız kazanmasıyla birlikte, sahne sanatındaki oyun çeşitliliğini artırmak amacıyla romandan ve hikâyeden uyarlamalar yapılmıştır. Bu dönemde daha çok Batılı çeviri ve uyarlama örnekleriyle karşılaşırız. Ancak az sayıda da olsa edebiyatımıza ait romanlardan tiyatroya uyarlama faaliyetleri de yapılmıştır. Bunun bir örneği Mehmet Rauf'a aittir. Rauf, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Ferdi ve Şürekâsı* adındaki romanını tiyatroya uyarlamıştır. İkinci örnek ise Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* ve *Şıp Sevdî* romanlarının tiyatroya uyarlanmasıdır.

Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren romandan tiyatroya yapılan çalışmalarda ciddi bir artış görülmektedir. Reşat Nuri, Halide Edip, Fakir Baykurt, Orhan Kemal, Aziz Nesin, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Necati Cumalı, Sabahattin Ali gibi pek çok ünlü yazarın romanları tiyatroya uyarlanmış ve sahnelenmiştir. Bu tarz çalışmaların

artışında muhakkak tiyatro türünün bir sahne sanatı olarak gelişim göstermesiyle bir ilgisi vardır.

Romandan tiyatroya uyarlanan metinlerin tahkiyeden temaşaya giden serüvenini ortaya koymak adına olay örgüsü, zaman, mekân, kişiler, dil, üslup ve biçimsel unsurlar mukayese edilerek analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda elde edilen çıkarımlar aşağıda maddeler hâlinde verilmiştir.

1) Kendi romanlarını tiyatroya uyarlayan yazarlar olduğu gibi başka yazarlara ait olan dönemine ses getiren romanları tiyatroya aktaran oyun yazarları da vardır. Bu doğrultuda incelenen çalışmalardan hareketle yazarların konuya olan ilgilerine göre uyarlama yöntemini uyguladıkları görülmüştür. Her iki grup da romanın aslına bağlı kalmaya özen göstermiştir. Romanda verilmek istenen mesaj korunarak uyarlama metninde de verilmiştir.

2) Romanın olay örgüsünün tiyatroya aktarımında bazı değişikliklerin, farklılıkların ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Değişikliklerden ilki olay örgüsünün sıralanışındadır. Bu, tiyatro için oluşturulan sahne geçişlerinin elverişliliğiyle alakalıdır. Yazarlar olay örgüsünü tiyatroya aktarırken mekân açısından tasarruf sağlamak adına birtakım birleştirmelere gitmiştir. Bu durum romandaki bazı bölümlerin daha erken gerçekleşmesine bazı bölümlerinde ilerleyen sahneler alınmasına yol açarak olayların oluş sırasında farklılığa neden olmuştur.

Olay örgüsü düzleminde tespit edilen bir diğer nokta, bazı durumlarda yazarların tiyatronun vaka örgüsüne romanda yer almayan yeni olayları eklemesidir. Kaynak metnin tiyatroya uygun hâle gelmesi için yazarlar romanın vakalarını azaltmaya gider. Bu azaltmayla tiyatronun çerçevesinde bazı boşluklar, açıklıklar oluşabilir. Bu açıklığı kapatmak ve boşlukları doldurmak adına da yazarlar sahnede canlandırılması kolay olacak yeni vaka eklemelerinde bulunmuştur.

Yazarlar romanın olay örgüsünü sahneye aktarırken romanı oluşturan asıl vakaların analizini yaparak tiyatroya dâhil eder. Romanda verilecek olan mesajın aktarılmasını etkilemeyen vakalar tiyatronun kurgusuna dâhil edilmez ve bu da vaka azalmasına sebep olur.

Olay örgüsü kapsamında karşılaştığımız bir diğer farklılık yazarların vakalara farklı bakış açısıyla yaklaşmasından kaynaklanmaktadır. Romanda ön plana çıkarılan bir olay tiyatro uyarlamasında yapılan düzenlemeler ve yazarın olaya yaklaşımından dolayı geri planda kalabilir. Aynı şekilde bu durumun tam tersi de mümkündür. Romanda önemsiz bir şekilde karşımıza çıkan bazı vakalar tiyatro metninde daha çok vurgulanmıştır. Yazarlar, tiyatroya aktarımda olay örgüsü düzleminde sahnede canlandırmaya uygun olan vakaları seçerek yeniden bir kurgulama sürecine gider. Olaylar daha basite indirgenmeye çalışarak sahneye elverişli hâle getirilir.

3) Romanın yapı unsurlarından biri olan karakterlerin tiyatroya aktarımında, yazarlar genellikle bir azaltma stratejisi benimsemektedir. Romanlarda bulunan geniş karakter kadrosunun sahnede etkili bir şekilde canlandırılması, tiyatro türünün yapısı gereği mümkün olmayabilir. Bu nedenle, yazarlar romanın ana karakterlerine tiyatro uyarlamasında yer verirken, yardımcı karakterleri genellikle olayın gelişimine dâhil etmemekte ve bu karakterleri azaltarak sahneye uygun bir yapı oluşturmayı tercih etmektedir. Tiyatroda genellikle daha az karakter kullanılması, her karakterin olayın gelişimindeki işlevinin net bir şekilde ortaya konmasını sağlar. Uyarlama sürecinde yazarlar, hangi karakterlerin olayın merkezine alınacağını ve hangilerinin daha yan rol oynayacağını belirlerler. Bu seçim süreci, olayın etkili bir şekilde sahnelenmesi için kritik öneme sahiptir.

Bununla birlikte, tiyatro uyarlamasında olay örgüsüne eklenen yeni unsurlar, karakterler açısından bazı boşluklara yol açabilir. Benzer şekilde romanın karakter kadrosunda yapılan azaltmalar, tiyatro uyarlamasında karakter açıklığına neden olabilir. Bu durumda tiyatrodaki oluşan boşlukları ve açıklıkları kapatmak için

olayların gelişimine göre romanda bulunmayan yeni karakterler eklenebilir. Böylece, sahnelemenin bütünlüğü ve karakter etkileşimleri sağlanmış olur.

Tiyatro uyarlamasında, genellikle romandaki karakterlerin temel özelliklerine sadık kalınmıştır. Ancak yazarlar tiyatrodaki izleyicinin dikkatini canlı tutmak ve bazı karakterlerin daha etkili bir şekilde kendilerini ifade etmelerini sağlamak amacıyla karakterlerin davranışlarını belirginleştirmiştir. Örneğin pasif bir karakter romanın geniş anlatım olanakları sayesinde okur tarafından daha kolay anlaşılabilir. Ancak tiyatrodaki bu tür geniş bir anlatım imkânı bulunmadığından, karakterlerin bazı davranışları abartılarak daha belirgin hâle getirilmiştir. Bu durum, iki tür arasında karakter yapılarında belirgin farklılıklara yol açmıştır.

Yazarın inisiyatifine göre romandaki bazı karakterlerin tiyatroya uyarlamasında görevlerinde değişiklik yapıldığı tespit edilmiştir. Bazı karakterler romandaki görevleri haricinde tiyatrodaki olayın kurgulanışından dolayı farklı görevlendirmelerle karşımıza çıkar. Bu durum sahnelenmeyi kolaylaştırmak için yapılmaktadır. Bu değişiklik aynı zamanda olayları daha dramatik hâle getirmek, gerilimi arttırmak ve duygu yoğunluğunu ön plana çıkarmak adına da yapılmaktadır. Buradaki asıl maksat aslında tiyatroya yeni dâhil edilen kişilerin diğer karakterlere göre geri planda kalıp etkisiz eleman konumunu ortadan kaldırmaktır. Bundan dolayı ikincil plandaki bazı karakterleri belirgin kılmak adına görevlerinde değişiklikler söz konusu olmuştur. Aynı zamanda tiyatro kısa bir süre zarfında sahnelendiği için bu karakterlerin vazifelerinde kısaltmalar yapılarak oyun akışını hızlandırmak amaçlanmıştır.

Son olarak romandaki bazı kişilerin isimlerinde tiyatro metninde değişime gidildiği tespit edilmiştir. İsimlerin değişmesiyle birlikte bazı karakterler seyirciye hitap etmesi açısından ilgi çekici hâle getirilmeye çalışılmıştır. Ancak isimler değişse bile karakter yapıları genel olarak aynı kalmıştır. Karakter düzleminde yapılan bu değişiklikler eserin sahneye uygun hâle getirilmesini sağlamıştır.

4) Zamansal açıdan yapılan karşılaştırmalarda, romanda kullanılan geniş zaman diliminin tiyatrodaki daha sınırlı bir çerçeveye indirildiği görülmektedir. Çünkü tiyatro yapısı gereği belirli bir süre içinde sahnelenir ve bu nedenle zaman dilimi daraltılır. Bu sebeple, romanlarda karşılaşılan geçmiş zamana yapılan geçişler tiyatrodaki genellikle ileriye doğru bir akış şeklinde sunulur.

Genel olarak romanda geçen zaman ile tiyatrodaki geçen zaman aynı tutulmuştur. Bunun yanı sıra tiyatro uyarlamalarında zamansal geçişleri izleyiciye göstermek amacıyla romandaki kadar sık olmasa da zamana dair kavramlar kullanılmaktadır. Ayrıca bazı eserlerde zaman geçişlerini göstermek adına çeşitli sahneleme teknikleri kullanılmıştır. Örneğin ışık değişiklikleri, ses efektleri, sahne dekorasyonundaki değişiklikler zamanın geçişini göstermek için kullanılmıştır. Bu teknikler, izleyicinin zamanın akışını görsel olarak takip etmesini kolaylaştırır.

Romanlarda zaman dilimleri geniş ve detaylı olabilirken, tiyatrodaki zaman genellikle daraltılır. Bu durum olayların daha hızlı bir tempoyla gerçekleşmesini sağlar. Tiyatrodaki zamansal sıkıştırma sayesinde olay daha dinamik ve etkileyici bir biçimde seyirciye sunulur. Bu sayede zaman yönetimi daha belirgin ve kesintisiz olur. Oyuncuların sürekli olarak aynı zaman diliminde hareket etmeleri gerektiğinden, zamanın akışı üzerinde sıkı bir kontrol sağlanır.

Romanları tiyatroya uyarlayan yazarlar, mekân unsurlarında da genellikle büyük bir azaltma yapmışlardır. Romanın önemli mekânları belirlenip sahne kurulumları bu mekânlar üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, sahne değişiklikleri oldukça sınırlı tutulmuştur. Ayrıca romandaki çeşitli iç mekânlar tiyatrodaki olay örgüsünde yapılan bazı küçük değişikliklerle birleştirilmiştir. Örneğin romanda ailenin farklı evlerde yaşaması söz konusu olabilirken, tiyatro uyarlamasında mekân birleştirilmiş ve tüm ailenin aynı evde yaşaması sağlanmıştır.

Tiyatro, genellikle fiziksel sahne alanıyla sınırlı olduğu için mekânın azaltılması ve birleştirilmesi sahne üzerinde pratik bir yönetim sağlar. Bu

sınırlamalar, mekân tasarımıyla yaratıcılığı teşvik eder ve izleyicinin dikkati mekân detaylarından ziyade olaylara ve karakterlere yönlendirilir.

Romandaki mekân betimlemeleri, tiyatro uyarlamasında büyük oranda sadeleştirilmiş ve anlatımda tasarruf sağlanmıştır. Tiyatro sahnesinde mekân sınırlamaları nedeniyle, bazı yazarlar dekor düzenlemeleri altında mekâna dair kısa açıklamalarda bulunmuştur. Bu açıklamalar, mekânın işlevselliğini arttırmak amacıyla yapılmıştır. Ancak, bu değişikliklere rağmen romanlarda kritik öneme sahip olan mekânlara sadık kalınmış ve ana mekânların tiyatrodaki etkili bir şekilde temsil edilmesi sağlanmıştır. Bu yaklaşım, tiyatronun fiziksel sınırları içinde mekân kullanımını hem ekonomik hem de anlatı açısından etkili bir şekilde yönetilmesini sağlamıştır.

5) Dil ve üslup açısından iki tür karşılaştırıldığında romandaki gibi samimi, içten bir anlatım oluşturulmaya çalışılmıştır. Buna istinaden sahnedeki anlatımı güçlendirmek ve dikkat çekiciliği arttırmak adına mübalağalı anlatımlarla diyalog geliştirilmesine gidilmiştir. Romandaki yoğun anlatımı kırmak için kelimeler güncel anlamlarıyla kullanılmaya özen gösterilmiştir. Yazarlar uyarlama sürecinde yeni bir oluşuma giderken romandaki anlatımı diyalog hâline getirmişlerdir. Aynı zamanda tiyatro uyarlamasında diyaloglar haricinde oyuncuları yönlendirmek adına bazı açıklamalara da yer verilmiştir. Bazı eserlerde romanda yer almayan karakterler oluşturularak seyirciyi bilgilendirmek adına açıklamalar yapılmıştır.

6) Biçimsel açıdan ise roman büyük bir değişim içine girmektedir. Yazarların geneli romanlarını kaleme alırken bölümlere ayırmaktadır. Uyarlama sürecinde ise kurgunun yeniden oluşum sürecine girmesiyle bölümlendirmelerde farklılıklar ortaya çıkar. Romanın uzun yapısı daraltılıp sınırlı bir yapıya dönüştürülürken bölümlerde azalma yaşanır. Bu azalmayla birlikte olayların birbiriyle bağlantısı da değişerek roman ve tiyatroyu biçimsel açıdan farklılaştırır.

Yine iki türde olayların sırasında yaşanan değişiklik biçimsel açıdan yaşanan farklılığın bir diğer etmenidir. Bununla birlikte bazı yazarlarında

romanlarını bölümlere ayırmadan kaleme aldığı tespit edilmiştir. Ancak genel olarak romanı tiyatroya uyarlayan yazarlar tiyatronun sahne sayısını ayarlarken bir bölümlendirmeye gitmektedir.

Toparlayacak olursak çeviri ve uyarlamalar sayesinde bir zihniyet değişimine ve akabinde bir kültürün yeniden ihya olabileceğine şahit oluyoruz. Zamanla uyarlama yönteminin kendi içinde gelişmesiyle dönmede türler arası uyarlama faaliyetlerinde artış görülmektedir. Bu yöntem sayesinde yazarlar romanlarını piyes hâline getirerek daha geniş halk kitlelerine ulaştırırlar. Romanda verilmek istenen düşünce sahneleme yoluyla seyircide kalıcı bir izlenim bırakır.

Romandan tiyatroya uyarlama denildiğinde ilk akla gelen isimlerden biri Reşat Nuri Güntekin'dir. Hem roman hem de tiyatro alanında yoğun bir mesai harcayan Güntekin, türler arası geçişlerde izlenmesi gereken yöntemler konusunda derinlemesine bilgi sunmuştur. Uyarlama süreçlerinde karşılaşılan zorlukları açık bir şekilde ele alarak, bu alanda çalışan yazarlar için önemli bir yol gösterici olmuştur. Güntekin'in çalışmaları, romandan tiyatroya geçişin pratik ve estetik yönlerini anlamada önemli bir kaynak oluşturur ve bu süreci daha başarılı bir şekilde gerçekleştirebilmek için gerekli stratejileri belirlemeye yardımcı olur.

Bu çalışmada, *Yaprak Dökümü*, *Yeşil Gece*, *Murtaza*, *Eskici ve Oğulları*, *Teneke* ve *Gol Kralı* romanlarının tiyatroya uyarlanmış hâlleri derinlemesine incelenmiştir. İnceleme sonucunda türsel farklılıklar ortaya konmuş ve bu eserlerin sahne sanatına uygun hâle getirilmesiyle romanlarda verilen mesajların etki alanının genişlediği sonucuna varılmıştır.

Romandan tiyatroya yapılan uyarlamalar, hem romancının eserini daha geniş kitlelere ulaştırma hem de fikirlerini tanıtmaya açısından büyük önem taşır. Bu uyarlamalar yalnızca romancının sanatsal ve düşünsel katkılarını daha geniş izleyici kitleleriyle paylaşmasına olanak tanımakla kalmaz, aynı zamanda tiyatro sahnesinde yeni ve çeşitli anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasına da zemin hazırlar. Böylece tiyatro türünde çeşitlilik artar. Ayrıca uyarlama çalışmalarının geçmişi tiyatronun bugünkü

şeklini almasına büyük katkıda bulunmuştur. Bu çalışmalar, hem geçmişten gelen klasik eserlerin günümüzdeki yorumu hem de modern tiyatro anlayışının şekillenmesi açısından önemli bir etkiye sahiptir.

KAYNAKÇA

1. İncelenen Eserler

- CÜCENOĞLU, Tuncer, (2008), *Yeşil Gece*, Mitos/Boyut Yayınları, İstanbul.
- GÜNTEKİN, Reşat Nuri, *Yaprak Dökümü*, İnkılâp Yayınları, İstanbul, (Tarihsiz).
- , (1971), *Eski Şarkı Yaprak Dökümü*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1.Baskı.
- , (2018), *Yeşil Gece*, İnkılâp Yayınları, İstanbul.
- KEMAL, Orhan, (1985), *Orhan Kemal Bütün Oyunları 2*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1.Baskı.
- , (2015), *Eskici ve Oğulları*, Everest Yayınları, İstanbul, 16.Basım.
- , (2003), *Murtaza*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 15. Basım.
- KEMAL, Yaşar, (2006), *Teneke*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 5.Basım.
- NESİN, Aziz, (1958), *Gol Kralı Sait Hopsait*, Düşün Yayınevi, İstanbul, 2.Basım.
- ÖZKAN, Osman, (1996), *Gol Kralı Sait Hopsait*, Ankara Milli Kütüphane.

2. Kitap

- AND, Metin, (1970), *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, 1.Baskı, İstanbul.
- , (2014), *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, 7.Baskı, İstanbul.
- AKYÜZ, Kenan, (2016), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitapevi, İstanbul.
- AKTAŞ, Şerif, (2022), *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili Teori ve Uygulama*, Bilge Kültür Sanat, 1.Baskı, İstanbul.
- BEZİRCİ, Asım, (1984), *Orhan Kemal*, Tekin Yayınevi, 2.Baskı, İstanbul.
- ENGİNÜN, İnci, (2017), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergâh Yayınları, 12.Baskı, İstanbul.
- , (2019), *TÜRK TİYATROSU Şinasi'den Turanoğlu'na*, Dergâh Yayınları, 1.Baskı, İstanbul.
- KABACALI, Alpay, (2007), *Göz Yaşından Gülmeceye Aziz Nesin*, Gürer Yayınları, 2.Baskı, İstanbul.
- KUDRET, Cevdet, (1970), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1859-1959*, Bilgi Yayınevi, 2.Baskı, Ankara.
- , (1990), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1923-1959*, İnkılâp Kitapevi, 1.Baskı, İstanbul.

MORAN, Berna, (2011), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, 17.Baskı, İstanbul.

NACİ, Fethi, (2008), *Yaşar Kemal'in Romancılığı*, Yapı Kredi Yayınları, 2.Baskı, İstanbul.

ÖZÖN M. Nihat, DÜRDER, Baha, (1967), *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, Remzi Kitapevi, 1.Baskı, İstanbul.

TEKİN, Mehmet, (2016), *Roman Sanatı*, Ötüken Yayın, 14. Basım, İstanbul.

TOPALOĞLU, Yüksel, (2017), *Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro*, Kesit Yayınları, 1.Baskı, İstanbul.

UĞURLU, Nurer, (2002), *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, Cem Yayınevi, İstanbul.

YAVUZ, Kemal, (1976), *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*, Milli Eğitim Basımevi, 1.Baskı, İstanbul.

YÜKSEL, Ayşegül, *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, Mitos/BOYUT Yayınları, 1.Baskı, İstanbul, (Tarihsiz).

3. Diğer Kaynaklar

AND Metin, (1964), “Romandan Tiyatroya”, *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi/Roman Özel Sayısı*, Sayı 154, s. 793-797.

ALANGU, Tahir, “Orhan Kemal'in Romancılığı” *Cumhuriyet*, Temmuz, 1970, s. 1-4.

BULUT, Sibel, *Türk Tiyatrosunda Uyarlama (1860-1923)*, (Hacettepe üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi), Ankara, 2016.

ELİUZ Ülkü, “Orhan Kemal'in Murtaza Romanında Yapı”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 3/4 Summer 2008.

ERVERDİ Ezel, KUTLU Mustafa, DOĞAN / D. Mehmet, ERDEM Abubekir, (1977), *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi- Devirler/İsimler/Eserler/Terimler*, Dergâh Yayınları, 1.Baskı, İstanbul.

İmzasız, *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923-1960*, T.C. Kültür Bakanlığı Y., s. 14-15.

İSPİR Engin, *Aziz Nesin'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, (T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi), Konya 2006.

KEMAL, Orhan, “Sanatımın Amacı”, *Türkiye Defteri*, Sayı 10, 1974, s. 116-117.

POYRAZ T., ALPBEK M., (1957), “Reşat Nuri Güntekin Hayatı ve Eserleri” *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, Cilt 6, Sayı 3, s. 1-18.

UYGUR GÜRBÜZ, Selda, (2021), “Recaizâde Mahmut Ekrem'in Tiyatroları”, *Humanitas-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 9 (18), s.302-319.

<https://esanlamli.net/es-anlamli/uyarlama/>

<https://www.etimolojiturkce.com/arama/uyarlama>

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

https://tr.wikipedia.org/wiki/Tuncer_C%C3%BCceno%C4%9Flu

https://tr.wikipedia.org/wiki/Re%C5%9Fat_Nuri_G%C3%BCntekin

https://tr.wikipedia.org/wiki/Yaprak_D%C3%B6k%C3%BCm%C3%BC

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Yaprak_D%C3%B6k%C3%BCm%C3%BC_\(anlam_ayr%C4%B1m%C4%B1\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Yaprak_D%C3%B6k%C3%BCm%C3%BC_(anlam_ayr%C4%B1m%C4%B1))

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Teneke_\(roman\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Teneke_(roman))

