

**T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**



**EDEBİ METİNLERDEN TİYATROYA YAPILAN UYARLAMALARIN 2000-2020
ARASINDA İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ŞEHİR TİYATROLARI'NDA
SAHNELENEN ÖRNEK OYUNLAR ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Caner DEMİR

Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı

Sahne Sanatları Programı

Ocak, 2020

**T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**



**EDEBİ METİNLERDEN TİYATROYA YAPILAN UYARLAMALARIN 2000-2020
ARASINDA İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ŞEHİR TİYATROLARI'NDA
SAHNELENEN ÖRNEK OYUNLAR ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Caner DEMİR
(Y1812.210005)**

**Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı
Sahne Sanatları Programı**

Tez Danışmanı: Doç. Nazım Uğur ÖZÜAYDIN

Ocak, 2020

ONAY FORMU



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Edebi Metinlerden Tiyatroya Yapılan Uyarlamaların 2000-2020 Arasında İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları’nda Sahnelenen Örnek Oyunlar Üzerinden İncelenmesi” adlı çalışmamın tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (05/01/2021)

Caner DEMİR

ÖNSÖZ

Türk Roman yazımının önemli beş eserinin tiyatro oyunlarına uyarlanması ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenmesi üzerinden hazırlanan bu tez çalışması, eserlerin okunması ve oyunların detaylı araştırmaları ile uzun bir dönemsel çalışmayı gerektirmiştir.

Bu zor ve önemli çalışma sürecinde, çalışmanın planlanmasında ve tamamlanmasında, yardımını ve desteğini benden esirgemeyen, çalışmanın her aşamasında sabırla yol gösteren danışman hocam Doç. Nazım Uğur ÖZÜAYDIN'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ocak 2021

Caner DEMİR

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR	vii
ŞEKİL LİSTESİ.....	viii
ÖZET.....	ix
ABSTRACT	xi
1. GİRİŞ	1
2. ROMAN VE TİYATRO İLİŞKİSİ	1
2.1 Bir Anlatı Türü Olarak Roman.....	1
2.1.1 Romanın anlatım öğeleri	2
2.1.1.1 Olay ve olay örgüsü	2
2.1.1.2 Zaman ve mekân	3
2.1.1.3 Karakter.....	5
2.1.1.4 Anlatıcı ve bakış açısı	6
2.2 Bir Anlatı Türü Olarak Tiyatro	8
3. ROMANDAN TİYATROYA UYARLAMA VE UYARLAMA SORUNLARI	14
3.1 Roman ve Tiyatro İlişkisi.....	14
3.2 Romandan Tiyatroya Uyarlama	17
3.2.1 Uyarlama tanımları	17
3.2.2 Romandan tiyatroya uyarlama nedenleri	20
3.2.3 Romandan tiyatroya uyarlama süreci.....	22
3.2.4 Uyarlama sorunları.....	24
4. 2000-2020 YILLARI ARASINDA İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ŞEHİR TİYATROLARI'NDA UYARLANMIŞ ÖRNEK ROMANLARIN İNCELENMESİ.....	29
4.1 Felatun Bey İle Rakım Efendi.....	30
4.1.1 Roman ve tiyatro oyununun incelenmesi.....	31
4.1.1.1 Tema.....	33
4.1.1.2 Zaman ve mekân	34
4.1.1.3 Karakterler.....	35
4.1.1.4 Olay örgüsü	39
4.2 Çalığıuşu.....	42
4.2.1 Roman ve tiyatro oyununun incelenmesi.....	43
4.2.1.1 Tema.....	44
4.2.1.2 Zaman ve mekân	47
4.2.1.3 Karakterler.....	49
4.2.1.4 Olay örgüsü	50
4.3 Yaprak Dökümü	53
4.3.1 Roman ve tiyatro oyununun incelenmesi.....	54
4.3.1.1 Tema.....	55

4.3.1.2 Zaman ve mekân	57
4.3.1.3 Karakterler.....	58
4.3.1.4 Olay örgüsü	61
4.4 Huzur	63
4.4.1 Roman ve tiyatro oyununun incelenmesi.....	65
4.4.1.1 Tema.....	67
4.4.1.2 Zaman ve mekân	68
4.4.1.3 Karakterler.....	70
4.4.1.4 Olay örgüsü	73
4.5 Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz	75
4.5.1 Roman ve tiyatro oyununun incelenmesi.....	78
4.5.1.1 Tema.....	79
4.5.1.2 Zaman ve mekân	80
4.5.1.3 Karakterler.....	81
4.5.1.4 Olay örgüsü	82
5. SONUÇ.....	86
KAYNAKLAR	90
ÖZGEÇMİŞ.....	95

KISALTMALAR

İBBŞT : İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 4.1: Felatun Bey ile Rakım Efendi Müzikal Oyun Afişi.....	32
Şekil 4.2: Felatun Bey ile Rakım Efendi Oyunundan Bir Sahne.....	36
Şekil 4.3: Felatun Bey ile Rakım Efendi Oyunu Dans Sahnelerinden	39
Şekil 4.4: Çalığışu Müzikal Oyunundan Bir Sahne.....	48
Şekil 4.5: Çalığışu Müzikal Oyunundan Bir Sahne, Kamuran ve Feride,	50
Şekil 4.6: Çalığışu Müzikal Oyunundan Bir Sahne.....	51
Şekil 4.7: Yaprak Dökümü	57
Şekil 4.8: Huzur Oyun Afişi	66
Şekil 4.9: Huzur Oyunundan Bir Sahne	67
Şekil 4.10: Huzur Oyunundan Bir Sahne	67
Şekil 4.11: Huzur Oyunundan Bir Sahne	70
Şekil 4.12: Huzur Oyunundan Bir Sahne	72
Şekil 4.13: Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz Oyun Afişleri	77
Şekil 4.14: Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz Oyun Afişleri	77
Şekil 4.15: Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz Oyunundan.....	79
Şekil 4.16: Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz Oyunundan.....	81

**EDEBİ METİNLERDEN TİYATROYA YAPILAN UYARLAMALARIN 2000-2020
ARASINDA İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ŞEHİR TİYATROLARI'NDA
SAHNELENEN ÖRNEK OYUNLAR ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

ÖZET

Bir anlatı çeşidi olan roman ve tiyatro, tarihin kültürel birikimleri neticesinde oluşmuş iki mühim tür olarak bilinmektedir. Romanın okur ile kurulan bağına ve yazıya dayalı bir tür olması, onun edebi yönden güçlenmesine katkı sağlamaktadır. Tiyatro ise sahneleme özelliğiyle daha çok oyuncu-seyirci bağı üzerinden dramatik bir anlatımın en kuvvetli örneği olarak bilinmektedir. Bahse konu iki türün özünde ise sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş yer almaktadır. Birisi mutlak ve yazılı anlatıma dayandırılmış olan roman ile bir metin bile olsa özünde sahneye koymak amacıyla yazılmış olan ve dramatik bir metin olarak ifade edilen tiyatronun birbirlerini besliyor olması ise uyarlama sayesinde gerçekleşebilmektedir. Uyarlama üzerinden tiyatro ve roman çerçevesinde kurulan bu kuvvetli bağ ile maziden bugüne pek çok eser uyarlanarak tiyatro sanatı ile seyirciye aktarılmıştır. Oldukça mühim bir alan olan uyarlama gerek romanın anlatı potansiyelini gerekse tiyatronun dramatik unsurlarını kullanabilmektedir.

Bir anlatı türü olan roman ile dramatik özelliklere sahip tiyatro arasındaki biçimsel ve içeriksel farklılıklar, yapılan uyarlama ve sahnelenme süreçlerinde birçok ön çalışmayı, sorunu, zorunlu değişimleri beraberinde getirmektedir. Romanın asıl metnine sadık kalarak sahnelenebilir bir tiyatro oyunu yazmak ve sahnelemek bu noktada başlı başına özel bir çalışma istemektedir.

Bu çalışmada, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu repertuarında yer almış ve sahnelenmiş oyunlardan, Türk roman tarihinin önemli eserlerinden uyarlamalara yer verilmiştir. Bu uyarlamalar Batılılaşma sürecinden sonra gelişmeye başlayan roman türünün bir devamı olarak tiyatro sahnesindeki yeniden yorumlanması şeklindedir. Uyarlamanın tiyatromuzdaki yansımalarını incelemek için Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu bağlamında, 19. ve 20. yüzyılda yazılmış beş roman ve uyarlamaları belirli bir tarihsel sıralama ile ele alınmıştır. Sırasıyla Felatun Bey ile Rakım Efendi (Mithat Efendi), Çalıkuşu ve Yaprak Dökümü (Reşat Nuri Güntekin), Huzur (Ahmet Hamdi Tanpınar) ve Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz (Aziz Nesin) romanları, uyarlama metinler ve sahnelenme pratiği üzerinden değerlendirilmiştir.

Uyarlama süreci içerisinde romandaki anlatım detayları, zamanın genişliği, mekânsal çeşitlilik, birey sayısı ve olay örgüsü gibi konular, oyunun yazarının konuyu ele alış stiline ve şekline göre tiyatro metni içerisinde değişimlere uğrayabilmektedir. Bu nedenle ana konuların ele alınış şekli bağlamında, edebi metinlerden tiyatroya uyarlanmış olan eserler içerisinde benzerlikler kadar farklılıklar da yer almaktadır. Bu çalışma kapsamı içerisinde ele alınan uyarlama metinler, bahse konu benzerlik ve farklılıklar analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Uyarlama, Roman, Tiyatro, Türk Tiyatrosu*



**EXAMINATION OF ADAPTATIONS FROM LITERATURE TEXTS TO THE
THEATER THROUGH EXAMPLE GAMES PERFORMED IN ISTANBUL
METROPOLITAN MUNICIPALITY CITY THEATERS BETWEEN 2000-2020**

ABSTRACT

Novel and theater, which are a type of narrative, are known as two important genres formed as a result of the cultural accumulation of history. The fact that the novel is a genre based on the bond established with the reader and on writing contributes to its literary strengthening. Theater, on the other hand, is known as the strongest example of a dramatic expression, mostly through the actor-spectator bond, with its staging feature. At the core of these two types is the transition from oral culture to written culture. The fact that the novel, one of which is based on absolute and written expression, and the theater, which is written as a dramatic text, even if it is a text, feed each other thanks to adaptation. With this strong bond established within the framework of theater and novel through adaptation, many works have been adapted and transferred to the audience with the art of theater. Adaptation, which is a very important field, can use both the narrative potential of the novel and the dramatic elements of the theatre.

The stylistic and content differences between the novel, which is a narrative genre, and the theater with dramatic features, bring along many preliminary studies, problems and necessary changes in the adaptation and staging processes. At this point, writing and staging a playable theater play by staying true to the original text of the novel requires a special work in itself.

In this study, adaptations from the plays that took place in the repertoire of the Istanbul Metropolitan Municipality City Theater and from the important works of the history of the Turkish novel are included. These adaptations are reinterpretations on the stage as a continuation of the novel genre that started to develop after the Westernization process. In order to examine the reflections of the adaptation in our theater, five novels written in the 19th and 20th centuries and their adaptations in the context of the Turkish Theater of the Republican Period are discussed in a certain historical order. The novels Felatun Bey and Rakım Efendi (Mithat Efendi), Çalılıkuşu and Yaprak Dökümü (Reşat Nuri Güntekin), Huzur (Ahmet Hamdi Tanpınar) and Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz (Aziz Nesin), respectively, were evaluated through adapted texts and staging practices.

During the adaptation process, the narration details in the novel, the breadth of time, spatial diversity, the number of individuals and the plot may change in the theatrical text according to the style and form of the author of the play. For this reason, in the context of the way the main subjects are handled, there are differences as well as similarities among the works adapted from literary texts to theater. Adapted texts, the similarities and differences in question were analyzed within the scope of this study.

Keywords: *Adaptation, Novel, Theatre, Turkish Theater*



1. GİRİŞ

Bir anlatı türü olan tiyatro ve roman, kültürel tarihin birikiminin sonucunda ortaya çıkmış iki önemli türdür. Romanın yazıya ve okur ile kurulan ilişkisine dayalı bir tür olması onun edebi yönünü güçlendirmiştir. Tiyatro ise sahneleme özelliği ile daha çok seyirci-oyuncu ilişkisi üzerinden dramatik anlatımın en güçlü örneğidir. Bu iki türün temelinde ise sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş bulunmaktadır.

Uygarlık tarihi, yerleşik hayata geçiş ve tarım kültürü ile üst aşamaya geçerken önemli bir adım daha atmıştır; yazılı kültürün doğuşu ve kültür tarihinde yer edinmesi. Yerleşik hayat ve kent benzeri yaşam tarzının doğuşuyla birlikte artık yazının kullanımı çok daha hayati bir mesele olmuştur. Görsel imgeler ve nesnelerin yerini kelimeler almış, bu kelimelerin derinliği ve estetik boyutu ile toplumların belleğini oluşturan hikâyeler metinleştirilmiştir. Söz, düşüncenin içinde başlıyor, dile yansıyor ve dilden de yazıya dökülüyordur. Yüzyıllar içinde matbaanın icadı ile artık yazılı metinlerin biçimleri, içerikleri ve ulaştıkları insan sayısı da artmıştır (Jean, 2012: 12-14). Yaşamın içinde temel ihtiyaçları karşılayan yazı, zaman içerisinde hayal dünyasına, estetik algıya ve kültürel belleğe hitap etmiştir. Böylece “tiyatro” ve “roman” gibi anlatım türlerinin de gelişimi hız kazanmıştır.

Tiyatronun doğuşu birçok eski şaman törenlerine ve Dionisos şenliklerine dayanırken roman ise destan, masal ve şiir ile ilk temellerini atmıştır. Roman ve tiyatro türü, yazılı olarak daha fazla hikâyenin belleklerde kalmasına neden olurken aynı zamanda dil konusunda çok daha geniş kitlelerin de gelişimine katkıda bulunmuştur. Batı tiyatrosunun Antik Yunan’a, doğu tiyatrosunun ise kukla, gölge gibi kökenlere ait olmasının yanı sıra romanın da yine Antik Yunan’daki büyük destanlardan geldiğini söyleyebiliriz (Erkman, 2010: 125-126). Biri yazılı ve salt anlatıma dayalı olan roman ile bir metni olsa da aslında sahnelenmek üzere yazılan ve dramatik bir metin olan tiyatronun birbirini beslemesi ise uyarılama ile mümkün olmuştur.

Birbirinden farklı iki anlatı türünün “uyarlama” ile yollarının kesişmesindeki ilişki tek yönlüdür. Romandan tiyatroya uyarlanan birçok eserin sevilmesi ile bu ilişki yıllar içinde güçlenmiştir. Ancak temelinde bir anlatı türü olan romanın, teknik olarak direkt bir şekilde sahnelenmesi imkânsızdır. Bu nedenle bazı uyarlama tekniklerine, epik anlatımdan dramatik anlatıma geçiş gibi özel düzenlemelere ihtiyaç duymaktadır. Bu düzenlemelerin tamamı, bir uyarlama kuramı olarak kullanılır. Romanın, tiyatroya uyarlanmasındaki en somut ve net özellik ise her iki türün de bir olay örgüsüne sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Romanda yazar-okur üzerinden ilerleyen ve zamanı, mekânı bölebilen olay örgüsü, tiyatrodaki yönetmen-oyuncu-seyirci ile yoğun, çatışmayı ön plana alan ve anlatıcıyı kullanan olay örgüsüne dönüşmektedir (Tekin 2009: 17).

Tiyatro yapıtı, daha doğarken yazınsal yapıttan ayrılır; çünkü sözcük ve kitap biçimleri içinde saptanmış yazın tek kişinin yaratıcılığı ile ortaya çıkar. Oysa tiyatro birliktelik başarısına bağlıdır; çeşitli güçlerin birlikte çalışmasıyla yapıt ortaya çıkarılır. Oyun yazarının, dramaturgun, yönetmenin dekor ve giysi sanatçısının, ışıklandırma uzmanının, oyuncunun, dansçıların, çalgıcıların, fısılayıcıların, çağrıcıların ve daha birçoklarının hep birlikte, uyumlu çalışmasıyla tiyatro yapıtı doğar (Nutku 1989: 29-30).

Uyarlama üzerinden roman ve tiyatro bağlamında kurulan bu güçlü ilişki ile geçmişten günümüze birçok eser uyarlanmış ve tiyatro sanatıyla seyirci ile buluşmuştur. Önemli bir alan olan uyarlama hem romanın anlatı gücünü hem de tiyatronun dramatik öğelerini kullanmaktadır. Bu çalışma ile roman ve tiyatro türlerinin tarihi, özellikleri incelenecek ve ardından seçilen uyarlama metinlerin analizleri iki tür üzerinden ele alınacaktır. Bu çalışma kapsamında ele alınacak edebi eserler şunlardır; Felatun Bey ile Rakım Efendi (Ahmet Mithat Efendi), Çalığışu (Reşat Nuri Güntekin), Yaprak Dökümü (Reşat Nuri Güntekin), Huzur (Ahmet Hamdi Tanpınar) ve Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz (Aziz Nesin).

Uyarlama esnasında romandaki anlatım incelikleri, zaman genişliği, mekân çeşitliliği, kişi sayısı ve olay örgüsü gibi konular, oyun yazarının konuyu ele alış biçimine ve üslubuna göre tiyatro metninde değişikliğe uğramaktadır. Dolayısıyla bu temel konuların ele alınışı çerçevesinde, edebi metinlerden

tiyatroya uyarlanan eserlerde benzerlikler ve farklılıklar görülebilir. Bu çalışma kapsamında ele alınacak uyarlama metinler, bu benzerlikler ve farklılıklar dikkate alınarak kurulan şu hipotez çerçevesinde analiz edilecektir:

Bir romanın tiyatroya bütünüyle uyarlanması mümkün değildir.

Uyarlama metinlerin zaman akışı, mekân çeşitliliği, kişi sayısı ve olay örgüsü gibi detaylar incelenecektir.



2. ROMAN VE TİYATRO İLİŞKİSİ

Tiyatro ve roman türü, birer anlatı biçimi olarak kültür tarihinde önemli bir yere sahiptir. Ritüelistik kökenleri ile binlerce yıllık bir geçmişten beslenen tiyatro, genel olarak dramatik anlatım tekniğini kullanmaktadır. Tiyatroya kıyasla çok daha erken dönemde başlayan roman ise köken olarak epik anlatımın bir dalıdır.

Çalışmanın bu bölümünde genel hatlarıyla bir anlatı türü olarak roman ve tiyatro hakkında bilgi verilecektir. Öncelikle roman türünün Türkiye'deki gelişimi ve biçimsel özellikleri aktarılacaktır. Daha sonra tiyatro sanatının Dünya ve Türkiye özelindeki gelişimi ele alınacaktır.

2.1 Bir Anlatı Türü Olarak Roman

Roman, Homeros'un büyük destanı *İlyada*'sındaki epik anlatımın bir uzantısı olarak gelişmiş, batı medeniyetlerinin yazılı kültür ve matbaa ile değişim göstermesiyle birlikte ilk formunu bulmuştur. Antik Yunan'dan başlayan bu serüven 17. yüzyılda Miguel de Cervantes'in *Don Kişot* romanı ile en net zamanına girmiştir. Kısa ve basit öykü formları artık uzun, nitelikli ve bir kahramanın serüvenine odaklanan, belirli kurallarla biçimlenmiş metinlere dönüşmüştür (Parla, 2013: 33). Zaman içerisinde birçok farklı türleri ve biçimleri ortaya çıkan romanın, bu nedenle kesin ve net bir tanımlaması ise yapılamamaktadır.

Bir anlatı türü olarak romanın genel bir tanımını gerekirse de uzun anlatımı olan, gerçekliği, fantastik düş gücünü veya gerçekliğe yakın olayları konu edinen, "kişi-zaman-mekân" olgularına sıkı sıkıya bağlı bir edebi tür olarak görmek mümkündür (Parla, 2013: 33). Bu tanımlamadan yola çıkarak günümüze en yakın roman formu ise 16. yüzyılda Giovanni Boccacio tarafından yazılan *Dekameron* isimli eseri kabul edilir. Ancak romanın kendi varlığını biçimsel ve içerik olarak ispatladığı roman şüphesiz *Don Kişot* isimli ünlü romandır (Kundera, 2009: 17-18).

2.1.1 Romanın anlatım ögeleri

Geleneksel roman anlatımından modern romana ve günümüzde postmodern roman anlayışına kadar bu türün gelişim ve değişime açık olduğu görülmektedir. Ancak gelenekselden modern zaman roman anlayışına kadar hangi dönem olursa olsun, postmodern zaman hariç, bu anlatımın belirli temel ögeleri bulunmaktadır. Olay örgüsü, zaman, mekan, karakter ve anlatım tarzı bakımından değerlendirilen bu ögeler, bir romanın temel öğeleridir. Çalışmanın bu bölümünde modern roman anlayışının temelini oluşturan bu ögeler ele alınacaktır.

2.1.1.1 Olay ve olay örgüsü

Olay örgüsü, genel tanımıyla kurgusal bir dizgeyle anlatılan ve gerçekten beslensin ya da beslenmesin kendi içinde bir tutarlılığı olan, zamana ve mekâna bağlı, karakterlerle devinen yapı birimidir. Romandaki olay örgüsü ise anlatımı güçlendirerek bu türün bir tarihsel hikâye ya da kronolojik vaka olmasına engel olmaktadır. İki temel durumu veya olayı birbirine eklemekten çok daha kapsamlı bir anlamı vardır. Öncelikle birbirine bağlanan olaylarda neden-sonuç ilişkisi önemlidir. Bu nedensellik ve hikâyeyi bir sonuca taşımak için kurgulanan yapı romanın olay örgüsünü oluşturmaktadır (Karadeniz, 2019: 247).

Olay örgüsü, romanda yazarın, okur ile kurduğu direkt ilişkinin bir sonucu olarak kullanılmaktadır. Olay ise bu örgüdeki temel durumlar ve karakterlerin serüvenlerinden kesitler şeklinde ifade edilir. Bir kişinin yaşamı örneğinden hareket edilirse, olaylar bir kronolojik dizge halinde birbirini takip eder ve bir hikâye kurgusu sunar. Ancak olay örgüsü, bu kronolojik olaylar dizgesini takip etmek zorunda değildir. Bazen olaylar yer değiştirebilir, atlanabilir veya farklı hikâyelerle desteklenerek eklemeler yapılabilir. İşte olay örgüsündeki temel durum olayların, okura aktarılmasından daha fazlasıdır. Her olay, belirli bir duygu durumu ile bir sonuca ve karakterin dönüşümüne uygun şekilde estetik bir anlam da kazanmaya başlar. Hikâye artık karakterin ve olayların bir bütün içinde okura aktarılmasıdır (Tüfekçi, 2003: 54-62).

Anlatmaya bağılı edebi metinlerde olay, temel unsurlardandır. Olayın olmadığı bir edebi metin düşünülemez. Geleneksel anlatı türlerinde olay unsuru, anlatının omurgasını oluşturur (Tekin, 2008: 111).

Olay örgüsünde bir diğerk önemli durum da yazarın üslubunun ve tarzının ortaya çıkmasıdır. Yazar, hikâyeyi kurgularken durumu değıştirerek, belirli temel yasaları çığneyerek ya da cezalandırarak/ödüllendirerek kendi görüşünü ve yorumunu ortaya koymaktadır. O halde olayların seçilmesi ve hangi olayların ele alındığı hikâyenin tarzını belirlerken bu olayların belirli bir yapıda, neden-sonuç ilişkisi ile kurgulanması da yazarın üslubuyla yakından ilişkilidir (Tüfekçi, 2003: 57-62).

Olaylar ve olay örgüsünün kurgulanmasında yazar, askıya alarak, keserek veya erteleyerek kendince bir anlatım biçimi yani hikâyeye tavrı belirlemektedir. 19. ve 20. yüzyıldaki romanların olay örgülerinde klasik bir giriş-gelişme-sonuç yapısı gözlemlenmektedir. Ancak 21. yüzyılla birlikte romandaki olay örgüsü kurulumu, yukarıdaki gibi keserek, erteleyerek ya da askıya alarak yeni biçimlere olanak tanımıştır. Bir başka durum ise klasik ya da daha modern roman anlatılarında, yazar bir konuyu, olayı anlatırken araya başka bir hikâyeye girerek durumu kesmektedir. Ancak genel yapıda giriş-gelişme ve sonucu etkilemez bu durum. Son yüzyıldaki ve post-modern anlatılardaki romanlar ise olay örgüsünün klasik yapısı bozuma uğramaktadır (Karadeniz, 2019: 246). Sonuç olarak ister edebi bir kaygı gütsün, isterse çok daha popüler bir anlatım biçimi benimsesin, her romanın kendine has bir olay örgüsü bulunmaktadır. Bu örgü, yazarın okuru davet ettiği hikâyeye düzlemidir ve romanın en güçlü anlatım olanaklarından birisidir.

2.1.1.2 Zaman ve mekân

Romanın anlatım öğelerinden mekân, okurun zihninde canlandırılan ve yazarın betimlemeleriyle olgunlaşan, temelde soyut bir kavramdır. Gerçek bir mekânın tasvirinden yola çıkarak, yazar kendi roman hikâyesindeki atmosferi, olayların geçtiğı yerleri belirli bir bütünlük ve tutarlılık içinde yazmaktadır. Mekânlar sokaklardan, kapalı mekânlardan oluşabileceğı gibi konusuna bağılı olarak tümüyle var olmayan ve fantastik/soyut bir tanımlamadan da oluşabilir (Aktaş, 1984: 130).

Romandaki mekânların, olay örgüsünden bağımsız veya kopuk olması mümkün değildir. Aynı zamanda romanda kullanılan her mekân, belirli objelerle, orayla bağ kuran karakterlerle ve zamanla sıkı bir ilişki halindedir. Bazı mekânlar oldukça gerçekçi ve işlevsel kullanılırken bazı mekânlar tümüyle atmosferi tamamlamak, bir duyguyu ya da durumu aktarmak için de romanda yer alabilir. Hangi durumda olursa olsun romandaki mekânlar, zamanı, kişileri, olay örgüsünü ve anlatımı bütünleyen, sarmalayan bir dış katman gibidir. Aynı zamanda mekân kullanımında yazarın ve romandaki hikâyenin bakış açısı okurun zihninde güçlü bir bağ kurmalıdır. Yazar veya romanın anlatıcısı, bırakmak istediği izlenim üzerinden bir mekâna yönelir ve artık kurulan bu dünya, yaratılan roman gerçekliğinin somut evrenidir (Aktaş, 1984: 130).

Romanda zaman kullanımı ise olayların ve kişilerin, bir uzama bağlı kalmasına, öykünün gerçeklik duygusunun pekişmesine neden olmaktadır. Zaman, ister bildiğimiz anlamda bir kronolojik sıralama olsun isterse eskilerden veya gelecekte bahsetsin, romandaki olay örgüsünün temelini oluşturur. Zamanın kullanımı genel olarak dört farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar şu şekildedir:

- Olayın meydana geldiği zaman
- Olayın aktarıldığı zaman
- Olayların durdurulup yeni bir hikâyenin aktarıldığı zaman
- Olayların geçmişteki zamanı (Aktaş, 1998: 127)

Klasik bir roman anlatısında, zaman kronolojik olarak işler ve yazar, okurunu bir tarihsel dizgede olayların akışına tanıklık ettirir. Buradaki zaman akışı kimi zaman gerçek zamanı takip eder gibi olurken kimi zaman atlamalı, sıçramalı bir yapı izlemektedir. Çok daha farklı ve post-modern roman anlatılarında ise zaman kimi zaman belirsiz, kimi zaman parçalı ve kopuktur. Neden-sonuç ilişkisinin zamanla sıkı bir bağı olabileceği gibi bu ilişkiden tümüyle bağımsız zaman kullanımı da günümüz romanlarında söz konusu olabilmektedir (Kıran, 2000: 203).

2.1.1.3 Karakter

Romandaki karakter gerçek kişilerden oluşabileceği gibi hayali/fantastik karakterlerden, hayvanlardan veya nesnelerden oluşabilmektedir. İster insandan bahsetsin isterse farklı bir soyut ya da somut varlıktan, romandaki karakter, o romanın okurla kurduğu en güçlü insani bağı temsil etmektedir. Karakterler, romandaki duyguları, olayları, estetik düşünceleri okura aktarır. Yazarın sözcülüğünü yapan karakterler, roman kurgusunun en önemli parçasıdır (Çetin, 2015: 114).

Romandaki karakterler oldukça etken bir rol üstlenebileceği gibi çok daha geri planda, işlevsiz de kullanılabilir. Bir bakıma etken ya da edilgen karakterlerden oluşan roman kişileri özne veya nesne konumunda yer almaktadırlar. Aynı zamanda romandaki kişiler, öykünün dinamik bir şekilde akmasını, olay örgüsünün ilerlemesini sağlamaktadır. Ancak tıpkı tiyatro gibi roman da temelinde insani olan her duyguyu, durumu ve olayı anlatma sanatıdır (Çetin, 2015: 114).

Romanın içinde yer alan birçok karakterin psikolojik, sosyolojik, fiziksel ve kültürel yönleri bulunmaktadır. Bu özellikler romanın mekânları, zamanı ve olay örgüsü ile uyumlu bir şekilde ilerlemekte ve yaratılan dünyanın güçlendirilmesini sağlamaktadır. Bir bakıma roman kurgusunun başarılı ve işlevli bir şekilde ilerlemesinin en önemli taşıyıcısı romandaki karakterlerdir. Aynı zamanda bu karakterler, romanın dünyasında yaşadığı düşünülen, kurgu ya da gerçek, o anlatının varlığını somutlaştıran öğelerdir (Kırmızı, 2019: 542).

“Romandaki kişiler düzlemi, kurguyu oluşturan güçlerin en görünür yüzüdür; iyiliğin ve kötülüğün, cesaretin ve ihanetin, inancın ve tereddüdün okuyucuyla doğrudan konuştuğu, yaratıcı ruhun (etymon spirtuel) ete-kemiğe bürünmüş biçimleridir. O yüzden kişiler dünyasına bağlı anlatılar, özellikle karakter unsurunun sentezleyici olmadığı romanlarda entrik kurguyu doğrudan açığlayan ve anlatının derinliğini, gizemini çabucak ele veren yapılardır; yalnızca karaktere dayalı anlatıların doğrudanlığı, eserin gücünü zayıflatır ve okuyucudaki merak duygusuna zarar verir.” (Korkmaz, 2018: 12).

Romanlardaki karakterler ise genel olarak üç temel kategoride değerlendirilmektedir. Bu değerlendirmeye göre:

- Gerçek Karakterler
- Yalın-Düz Kurmaca Karakterler
- Derin-Çok Yönlü Kurmaca Karakterlerdir.

Gerçek karakterler, tarihsel bir olaydan hareket edilerek yazılan ve tarihte yaşamış gerçek bir kişinin romana uyarlaması olabileceği gibi otobiyografik/biyografik bir anlatıda birebir gerçeğin yansıması da olabilmektedir. Gerçek karakterlerin kurgu bir romana yerleştirilmesi ile kendi gerçek hikâyesi içinde verilmesi gibi yöntemler kullanılmaktadır (Kırmızı, 2019: 546).

Yalın-Düz Kurmaca Karakterler düşünce dünyası ve davranış olarak çok az özelliği olan, değişimi ve dönüşümü yaşamayan, genellikle romanın kurgusunu değiştirmeyen kişilerdir. Genellikle bu tip karakterler, romanın hikâye dizgesini tamamlamak, karakterleri güçlendirmek için kullanılabilir. Hangi amaçla kullanılırsa kullanılsın bu tip tek boyutlu karakterler, birçok romanda yer almaktadır (Kırmızı, 2019: 546- 547).

Derin-Çok Yönlü Kurmaca Karakterler ise romanın en dinamik, güçlü ve değişime açık kişileridir. Karakterin içinde, romanın türüne ve anlatımına göre çok fazla derin karakter olabileceği gibi, başkahraman gibi tek bir derin karaktere de rastlanmaktadır. Karmaşık kişilik özelliklerine sahip olan bu karakterler, yazarın kurguladığı ve olay örgüsüne yön veren kişilerdir. Aynı zamanda anlatım olarak da romanın edebi yönünü güçlendirmesi açısından çok önemlidir. Derin ve Çok Yönlü bu kişilerin, tıpkı gündelik yaşamda karşılaştığımız gibi kendi değer yargıları, ciddi psikolojik derinlikleri, kültürel birikimleri bulunmaktadır. Bu karakterler, okurun zihninde gerçek bir algı yaratırken bir diğer önemi ise okurun, kendi gözü olarak bu karakteri görmesi ve duygusal olarak özdeşlik kurmasıdır (Kırmızı, 2019: 548-549).

2.1.1.4 Anlatıcı ve bakış açısı

Roman bir anlatı türü olarak okuru birkaç farklı şekilde hikâyenin içine dâhil etmektedir. Bu dâhil etme durumu romanın anlatıcıyı ne şekilde kullandığını

göstermektedir. “Tanrı Gözü” olarak bilinen yöntemde, yazarın kendini, hiçbir anlatıcı arkasına gizlemediği bir anlatı türü benimsenir. Bir diğer yöntem olarak da “Karakter Gözü” olarak tanımlanan, romandaki bir karakterin veya romandaki olayları bilen bir anlatıcının aktarması kullanılmaktadır. Bazı roman anlatılarında ise bu yöntemlerin iç içe kullanılmasına rastlanmaktadır. Ancak temel olarak bütün anlatılarda, okur, kendisine hikâyeyi anlatan kişinin gözünden, onun bakış açısıyla bu hikâyeye dâhil olmaktadır. Anlatıcının kim olduğu ve bakış açısı, romandaki zaman boyutunu da beraberinde getirmektedir. Her anlatıcı, zamana, mekâna, neden-sonuç ilişkisine ve olay örgüsüne bağlı olarak kendi anlatım tutarlılığını sergilemek zorundadır (Aktaş, 1984: 113-114).

Anlatıcı, dilin imkânları ve kendi bakış açısı içerisinde olay örgüsünün zamanını üç farklı şekilde düzenleyebilmektedir.

- Art-sürümsel Zaman Anlatısı
- Eş Zamanlı Anlatı
- Ön Zaman Anlatısı

Art-Sürümsel Zaman Anlatısında gerçekleşmiş ve geçmişte yaşandığı düşünülen olaylar, anlatıcı tarafından kendi özel zamanı içerisinde anlatılmaktadır. Zamanda atlayabilen anlatıcı, okuru, dikkat çekmek istediği durumlara ya da kişilere odaklayabilir. Eş Zamanlı Anlatı ise anlatıcının olayları kendi gerçek zamanı içinde aktarmasına dayalıdır. Bu noktada anlatıcı, bir bakıma okurun gözü konumuna geçerek, olayların değişimini ve dönüşümünü yönlendirmektedir. Ön Zaman Anlatısı ise bir karaktere, duruma veya olaya ait ön bilgilerin verilmesidir. Bu çoğu zaman, romandaki gerçekliğin sağlamlaştırılması için gerekli bir yöntemdir (Narlı, 2002: 93). Bu zamanlardan hangisini kullanırsa kullansın anlatıcı, romandaki konuşan üst kişidir, denebilir. Her roman, kendi bakış açısını ve olay örgüsünün dizilimini doğru biçimde kurgulamak için doğru bir anlatıcıya ihtiyaç duymaktadır.

Anlatım biçimi ve yöntem sadece olayları aktarma amacı taşımamaktadır. Aynı zamanda anlamın, edebi derinliğin ve yaratılan illüzyonun temel taşıdır. Romanın dış dünyasından içeri giren okurun, iç dünyadaki gerçekliği kavraması, yazarın bakış açısını, karakterlerin gerçek iç görülerini hissetmesi açısından da

çok önemlidir. Bakış açısı ve anlatıcının kullanımı, yazarın romandaki hakimiyetini de göstermesi açısından önemlidir (Karadeniz, 2019: 246).

2.2 Bir Anlatı Türü Olarak Tiyatro

İnsanlığın en eski devirlerinden beri büyü, dans, maske ve taklit gibi öğelerle ilk tohumları atılan ve binlerce yıl boyunca uygarlık tarihi ile gelişen tiyatro sanatı, anlatı türleri arasında sahnelenen metinler üreten bir türdür. Kökenleri en ilkel toplumlara kadar dayanan tiyatro, özellikle kutsallık atfedilen dinsel törenler ve özel ritüeller vasıtasıyla oluşmaya başlamıştır. İlk zamanlar tanrısal olayların ve doğadaki gelişmelerin aktarıldığı, doğma, ölme ve yeniden dirilme metaforlarını kullanan tiyatro sanatı, zaman içerisinde sistemli bir biçim almaya başlamıştır.

Çalışmanın bu başlığı altında tiyatro sanatının dünya ve Türkiye özelindeki gelişimine genel hatları ile değinilecektir. Dünya Tiyatro Tarihi kapsamında Batı Tiyatrosunun kökeni kabul edilen ve Antik Yunan'dan günümüze uzanan süreç ele alınacaktır. Türkiye Tiyatrosu ise Tanzimat Dönemi'nden başlayarak günümüze uzanan süreç aktarılacaktır.

Bir sahneleme sanatı olan tiyatro, öncelikli olarak İ.Ö. 6. yüzyılda Antik Yunan'da ortaya çıkmıştır. Yunanca “seyirlik yeri” anlamına gelen *theatron* kelimesinden türetilmiştir (Güney, 2011: 136). Platon diyaloglarında bir bütün olarak olmasa da sanat ve tiyatro kavramlarına yer vermiştir. Ancak tiyatronun düzenli ve sistemli biçimde yazıya aktarılışı Aristoteles tarafından gerçekleştirilmiştir. Antik Yunan'daki oyun yazarlarının yapıtlarından yola çıkan Aristoteles, bu oyunlardan örnekler vererek tiyatro konusundaki görüşlerini açıklamıştır (Şener, 2006: 15).

Melihat Özgü, edebiyatın deyim gücünde öz olarak *logos* varken tiyatronun deyim gücünde öz olarak *mimos* olduğunu ifade etmektedir. Ona göre edebiyat ve tiyatro arasındaki en önemli ayrım budur (Özgü, 1970: 3). *Logos* söz anlamına gelirken *mimos* duygu ve düşüncelerin beden, yüz ve mimikler aracılığıyla anlatımı anlamına gelmektedir. Edebiyatta önemli olan dil bakımından yorumlardır. Ancak tiyatrodaki birçok farklı etken bir araya gelir. Sahnede oyuncuların adımları, görüntülerin düzeni, genel dekor, dekorun uyumlu her bir parçası, ışıklandırmalar ve sahnedeki her bir kımıldanış

tiyatronun değeriendirilmesinde 6nemlidir ve onu diğeri sanat dallarından ayıran temel nitelikleri ortaya koyar (6zgü, 1970: 4).

Taklit anlamına gelen *mimesis*'in kökeni taklit etme ya da bir taklit aktörü davranmak anlamlarına gelen *mimos* fiilidir (Mutlu, 2017: 16). Aristoteles *mimesis*'in sanatta yaratıcı bir etkinlik olduğunu ifade etmektedir (Nutku: 2001: 35). Aristoteles *mimesis*'in sanatta yaratma anlamında algılanması gerektiğini şöyle belirtir (Nutku, 2001: 36-37):

1. Sanat dallarını birbirinden ayıran temel özellikler; kullandıkları araçlar, ele aldıkları konular ve üsluplarıdır. Eğer sanat dalları genel olarak sadece taklit anlamıyla ele alınsaydı, birbirlerinden ayrı olmamaları gerekirdi. Ancak sanat, değişik düşüncelerden ve imgelemelerden var olur. Dolayısıyla temelde, yaşamdaki gerçekler bir sanat yapıtı olarak yeniden yaratılmaktadır.
2. Tragedya tamamlanmış bir aksiyonun *mimesis*'idir. Tragedyanın etkisini artırmak için abartı kullanılır ve bunun için de geniş bir imgelem gücüne ihtiyaç vardır. Bir başka ifadeyle, tragedya imgelemin ürünüyse taklit değil bir yeniden yaratmadır.
3. Dram sanatı aksiyon birliği ile gerçekleşir. Ele alınan evrensel gerçeklerin, yazarın kendi imgelem gücü, duygu ve düşüncesinden hareketle ortaya çıkardığı yepyeni bir metnin aksiyon birliği ile ortaya konuluşudur. Yani bir yeniden yaratım sürecidir.

Tüm bunlardan hareketle bir yerde tiyatronun olabilmesi için yazılmış bir oyun, onu oynayacak oyuncular, seyirci yeri, sahne, dekor, giysi, ışık vb. ile seyircinin bir araya gelmesi gereklidir (Fuat, 2010: 10). Kısaca tiyatro, oyun sanatıdır diyebiliriz. Daha geniş bir şekilde tanımlamak gerekirse; tiyatro, konusunu geçmiş ya da gelecek olaylardan alan, oyuncular tarafından canlandırılan bir oyunun, ses, konuşma, jest ve mimikler aracılığıyla eyleme dönüşerek sahneden seyirciye ulaşmasıdır (Ülger, 2019: 22). Nutku'ya göre tiyatro, “bütün sanatları kullanıp bunları uyumlu bir bireşime götüren” (Nutku, 2001: 19) tek sanattır. “Dansın gövdesel hareketleri ve anlatımları, müziğin tartımları, yazının ölçüleri ve sözcükleri, plastik sanatların çizgi, biçim, yığın ve renk uyumları” (Nutku, 2001: 19) tiyatronun tamamlanmasında yer alır.

Tiyatroyu diğer sanatlardan ayıran özelliği, onun insan ilişkilerini hareketli olarak ele alması ve konusunu sanatsal ölçüler içinde seyircilere aktarabilmesidir (Güney, 2011: 136). Dolayısıyla edebi metinlerle yan yana ele alındığında, tiyatronun edebi metinlerde olmayan temel iki ögesi ortaya çıkar; sahne ve seyirciler. Tiyatronun varoluşu seyirci ile gerçekleşir. Sahne ile seyirci arasındaki etkileşim, tiyatronun gerçekleştiği noktadır. Başka bir ifadeyle, seyirci topluluğunun yapısı ile sahneleme biçimi ve oyuncuların özellikleri birbirini şekillendirmektedir.

Tiyatro ortak bir çabanın ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Buna karşın edebi metinler yazıya aktarıldıktan sonra artık okuyucunun anlama kapasitesine ve hayal gücüne bırakılır. Ancak tiyatronun ortaya çıkabilmesi bir birliktelik talep etmektedir. “Oyun yazarının, yönetmenin, tasarımcıların, oyuncuların, dansçıların, bestecilerin, çalgıcıların, sahne teknisyenlerinin” (Nutku, 2001: 20) ve daha birçok kişinin uyumlu çalışmasıyla ancak bir tiyatro oyunu ortaya çıkabilir. Bu durum tiyatroyu edebi metinlerden ayıran bir diğer özelliktir.

Tiyatronun özünde hareketin olması, onu edebi metinlerden ayıran bir diğer önemli özelliğidir. Edebi metinlerin özü sözdür. Ancak tiyatro içerisinde metin yalnızca bir parçadır. Bununla birlikte tiyatro metinsiz de var olabilir (Nutku, 2001: 20). Oysaki bir romanı metinsiz düşünebilmek mümkün değildir.

Özdemir Nutku’ya göre “tiyatronun kaynağı, yaşamsal gereksinimlerini sağlayan ilkel insanların, onları yaşatan, üreten ve geliştiren eylemlere, duygulara ve düşüncelere karşı takındıkları tavidir” (Nutku, 2001: 15). Yani insanın doğayla olan ilişkisi her yönüyle tiyatronun kaynağını oluşturmaktadır diyebiliriz. Ancak Antik Yunan’ın tiyatro geçmişi incelendiğinde, tragedya ve komedya’nın kaynağını en temelde dini ritüellerden aldığı görülmektedir. Örneğin, tragedyanın Tanrı Dionysos için yapılan törenlerde söylenen *dithirambos* şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır (Şener, 2006: 16). Bu törenlerde koro şarkılarını söyleyenler, Dionysos’un kutsal hayvanı olan teke kılığına giriyor, şarkılar söylüyor ve hayvanlar gibi dans ediyorlardı (Şener, 2006: 16). Aynı şekilde komedyanın da yine Dionysos için düzenlenen bağbozumu törenlerinden doğduğu varsayılmaktadır (Şener, 2006: 16). Buna göre temelde dinsel törenlerden doğmuş olan tiyatro, zaman içerisinde bu dini

içerikten bağımsızlaşarak başlı başına bir sanat haline gelmiştir (Güney, 2011: 136).

Tüm bu törenlerle gelişen tragedya ve komedyia öncelikli olarak Atina'da gelişmiştir. Atina, İ.Ö. V. yüzyılda adeta Yunan dünyasının kültür merkezi haline gelmiş, ticaretle birlikte refaha kavuşmuştur. Bu refah ortamında birçok tragedya ve komedyia eserler yazılmıştır. Bunlardan sadece bazıları günümüze ulaşmıştır. Aiskhylos, Sophokles ve Euripides gibi yazarların tragedyaları ile Aristophanes gibi yazarların komedyalarının bir bölümü günümüze ulaşmıştır (Şener, 2006: 16).

Türk tiyatro tarihi incelendiğinde, bu tarihi şekillendiren ve bugünkü modern tiyatroya ulaşmasında etkili olan dört gelenekten söz edilebilir. Bunlardan ilki, köy tiyatrosu geleneğidir. *Seyirlik Oyun, Oyun Yapma, Oyun Çıkarma* gibi isimlerle bilinen köy tiyatrosu, köy yaşantısının geçerli olduğu yerlerde, sanat kaygısından uzak, toplumsal ve gündelik konuların işlendiği bir tiyatro geleneğidir (Tekerek, 2005: 159). Metin And'a göre köy tiyatrosu geleneği, ötekilere göre Türkiye'de en bozulmamış ve günümüze kadar devam eden bir gelenektir (1970: 12). Törenler, bayramlar, dini ritüeller gibi günlerden de beslenen köy seyirlik oyunları, aynı zamanda doğanın canlanması, bitkilerin yeşermesi, hayvanların çiftleşmesi ve ekinlerin bereketli olması gibi durumlarda tabiatın bayramıyla birlikte bir şenlik havası içinde gerçekleşir (Tekerek, 2005: 159). Seyircisi köy halkı olan köy tiyatrosunun, oyuncularını köylüler, diyaloglar ise tamamen doğaçlama biçimde gerçekleşir. Dolayısıyla oyunun zenginliği, oyuncuların yeteneğine bağlıdır.

Halk tiyatrosu geleneği, Türk tiyatro tarihini şekillendiren ikinci gelenektir. Halk tiyatrosu, kentlerde gelişen bir tiyatro geleneğidir. Halk tiyatrosunun en önemli türleri, kukla, karagöz ve ortaoyunudur (And, 1970: 13). Halk tiyatrosu Türkiye'nin başka yerlerinde görülmekle birlikte, özellikle Karagöz ve Ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatrosu türleri İstanbul'un malı olmuştur (And, 1970: 13). Karagöz ve ortaoyununda amaç, bu tipler ve aralarındaki diyaloglar aracılığıyla soyutlama yaparak toplumun gerçeğini ortaya koymaktır (Tekerek, 2005: 161).

Saray tiyatrosu temelde, saray dışında gelişen halk tiyatrosu geleneğinin saray tarafından da benimsenmesi ve özel günlerde bu tiyatroların saraya çağırılmasıyla başlamıştır. Bir şehzadenin ya da sultanın doğumu, sünnetler, düğünler, bayram eğlenceleri, barış antlaşmaları, padişahın önemli bir sefere çıkışı ya da önemli bir elçinin gelişi gibi zamanlarda meddahlar, karagöz ve ortaoyunu saray şenliklerinin vazgeçilmez konukları olmuştur (Tekerek, 2005: 159). Bu şenliklerle aynı zamanda sarayın, saray dışındaki halkla kaynaşması da sağlanmıştır. Bir süre sonra saray sadece dışarıdan sanatçı almakla kalmamış, kendi sanatçısını da yetiştirmeye başlamıştır (And, 1970: 13). Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girmesiyle saray bu yeni tiyatroyla da ilgilenmeye başlamış ve hatta Çırağan, Dolmabahçe ve Yıldız saraylarında tiyatrolar kurulmuştur (And, 1970: 13). Yabancı topluluklar bu tiyatrolarda padişah ve saraylılara özel oyunlar sergilemiştir (Fuat, 2010: 234). Saray tiyatrosu 1908 yılında meşrutiyetin ilanı ile son bulmuştur.

Türk tiyatro tarihini şekillendiren ve günümüzde hala etkilerini gördüğümüz son tiyatro geleneği batı tiyatrosudur. Batı tiyatrosu özellikle belli bir çevrenin, belli bir toplumsal kesimin tiyatrosu olmuştur. Başta İstanbul olmak üzere Bursa, İzmir, Edirne ve Ankara gibi şehirlerde batı tiyatrosu görülmüştür (And, 1970: 14).

Batı tiyatrosunun ülkeye girmesiyle birlikte yavaş yavaş geleneksel tiyatro anlayışı değişmeye başlamıştır. Özellikle Tanzimat ile birlikte modern batı tiyatrosuna öykünen oyunlar kaleme alınmıştır. Tanzimat döneminde başlayan oyun yazarlığı ile çoğunlukla çeviri ve uyarlama eserler kaleme alınmıştır. Bu eserler modern Türk tiyatrosunun ilk evresini oluşturur (Temel, 2016: 1768). Bu dönemde yazılan oyunlarda, geleneksel yaşam biçiminde yaşanan değişimler, bireyin öne çıkışı ve toplumsal yaşam karşısında takındığı tavır, aile, hak ve özgürlüklere sahip çıkmayı öngören bir toplum özlemi ve yitirilen değerler gibi konular işlenmiştir (Temel, 2016: 1768). Tanzimat döneminde tiyatro binaları yapılmış, yeni tiyatro eserleri yazılmış, oyuncular yetiştirilmiş ve seyircide tiyatro sevgisi uyandırılmıştır (And, 1970: 15).

Batılı tiyatro anlayışına uygun ilk Türk oyunu olarak gösterilen *Şair Evlenmesi* isimli komedi, Şinasi tarafından 1859 yılında yazılmıştır (Fuat, 2010: 236). Namık Kemal (*Vatan Yahut Silistre*, *Akif Bey*, *Zavallı Çocuk*, *Kara Bela*,

Celalettin Harzemşah, Gülnihal), Recaizade Ekrem (*Vuslat, Çok Bilen Çok Yanılır*), Ahmet Mithat (*Eyvah, Açık Baş*), Şemsettin Sami, Sami Paşazade Sezai, Ziya Paşa ve Ahmet Vefik Paşa gibi isimler bu dönemde eserler vermişlerdir.

Tanzimat'tan sonra günümüze kadar devam eden Cumhuriyet dönemi tiyatrosu başlamıştır. Bu dönemde tiyatrodaki devlet yardımı ve denetimi kendini göstermiş, böylece tiyatro artık yerine oturmuştur (And, 1970: 15). Tiyatronun ne olduğu ve ne olmadığı yönünde tartışmalar yapılmış, tiyatronun işlevi ve toplumsal mecradaki yeri belirlenmiş, dolayısıyla bütünüyle tiyatroya yeni bir yön verecek dinamikler saptanmıştır (And, 1970: 15).

1914 yılında kurulan Darülbedayi, Türk tiyatrosunun en önemli atılımlarından biridir (Fuat, 2010: 240). Sadece tiyatro ve musiki bölümü olan Darülbedayi, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi, ekonomik nedenler vb. sebeplerden dolayı kısa bir süre sonra kapanmıştır. Darülbedayi'nin kapanması günümüz İstanbul Şehir Tiyatrolarının kurulmasına giden yolu açmıştır. 1926 yılında İstanbul Valisi eliyle Şehir Tiyatrosu kurulmuş ve bu tiyatro günümüze kadar varlığını sürdürmüştür (Fuat, 2010: 242).

3. ROMANDAN TİYATROYA UYARLAMA VE UYARLAMA SORUNLARI

Roman ve tiyatro sanatının anlatım teknikleri, biçimsel ve içerik özellikleri birbirinden oldukça farklıdır. Sahip oldukları bu farklılıklar, bir romanın tiyatro uyarlamasında karşımıza birçok zorluk, hassas çalışma süreci çıkarmaktadır. Çalışmanın son bölümündeki uyarlamaların karşılaştırılmasından önce, bu iki türün arasındaki ilişki, uyarlamanın nasıl süreçler içerdiği ve yaşanan sorunlara değinilecektir.

3.1 Roman ve Tiyatro İlişkisi

Tiyatro ve roman, yüzyıllardır süregelen uygarlık tarihinin, kendini, varoluşunu, savaşlarını, aşklarını ve daha sayısız kültürel süreçlerinin aktarıldığı, sanatsal bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki köklü sanat dalı arasında farklılıklar olmakla birlikte her ikisinin de bir metin üzerinden hareket etmesi en temel benzerlikleri, ortak noktalarıdır. Bu noktada metin kavramının önemi ortaya çıkmaktadır. Metin, yazıyla sembolleştirilen ifadelerin, anlamların belirli bir sistematik içinde aktarımıdır. Her metin, sadece kendisini oluşturan cümlelerle var olmaz. Aynı zamanda her metnin, bu cümlelerle ortaya çıkardığı bir anlam bütünlüğü bulunmaktadır. Bir başı ve sonu olan bu anlamlı cümle dizileri, dilsel göstergelerle kendi içinde bir yapı kurmaktadır ve her metin, tıpkı bir parmak izi gibi kendi özellikleri ile diğerlerinden ayrılmaktadır. Bununla birlikte duygu ve düşüncelerin aktarımı, romanda yazarın öznel dünyasından tiyatrodaki ise o metni ortaya koyan bütün ekibin yorumundan hareketle onu alımlayan kitleye ulaşmaktadır (Doyumğaç, 2018: 41).

İster bir tiyatro oyunu isterse bir roman olsun, hiçbir metin rastgele sıralama ile oluşturulmamaktadır. Mantıklı bir düzenlemeye sahip olan metinler içinde barındırdığı tüm tarihsel, sosyal ve kültürel kodlarla belirli bir söyleme sahiptir. Bununla birlikte her metnin yazılı olması gerekmemektedir. Sözlü kültüre ait bir anlatının da metin olduğu kabul edilirse bütün metinler zaman, mekân, konu, tema ve karakter gibi unsurlara sahiptir (Doyumğaç, 2018: 41-2). Metin

kavramının genel tanımından hareketle hem romanın hem de tiyatronun, ister sözlü ister yazılı olsun binlerce dinamiğe sahip güçlü metinler olduğunu söylemek mümkündür. Her iki sanat türü, kendi biçimsel ve öznel formları içinde belirli bir metin yaratmakta, yaratılan bu metinler ise ait olduğu kültürün derin izlerini taşımaktadır.

Roma ve tiyatro arasındaki ilişkinin bir diğer özelliği, her iki metnin insanla buluşma noktasıdır. Roman, okur ile yazar arasında kesintisiz, direkt bir etkileşim sağlarken tiyatronun seyircisi ile buluşması çok daha karmaşık ve dolaylı bir süreci kapsamaktadır. Bu noktada eski dönemlerden hareketle, romanların özellikle okuma-yazma bilmeyen kitlelere yüksek sesle okunmasının bir erken dönem tiyatro-roman ilişkisi doğurduğunu söylemek mümkündür. Basılı romanların sayısının az olması, her kesimden insanın satın alma gücünün olmaması da eklenince, romanların halka ulaşması için onun bir kişi tarafından okunması önem arz etmiştir. Gelişen teknoloji ile birlikte romanlar, radyo aracılığıyla insanlara sesli olarak okunmuştur. Zamanla bu seslendirmelerin bir tiyatroyu andıran canlandırmalar içerdiği görülmüştür (Innis, 2006: 32). Bu sesli okuma gereksinimi, bir bakıma romanda anlatılan hikâyenin okur ve yazar ilişkisinden daha fazlasına uygun olduğunu göstermektedir.

Bu noktada ses ve görüntü gibi iki önemli etmenin tiyatro sanatında kullanılması ile romanın sadece okumaya dayanması, bir bakıma iki alan arasındaki uyarlama ilişkisini doğurmuştur. Sesin ve görüntünün önemi dikkate alındığında yazma-okuma pratiğinden dinleme ve görme pratiğinin kitleler için daha cazip olduğu da görülmektedir. Herhangi bir metni okumak ile yetenekli bir oyuncunun ses, beden ve devinimle bunu canlandırması arasındaki fark, en temel biçimiyle kolaylık, keyif ve estetik hazzın plastik sanatla birleşimi şeklinde ifade edilebilir. Aynı zamanda dilin, sesle ve görüntüyle birleşiminin romana kıyasla büyük kitleler tarafından daha hızlı belleğe alınması ise uyarlamanın bir diğer güçlü tetikleyicisi arasındadır, denebilir (Innis, 2006: 32).

Tarihsel süreçteki ses, görüntü ve plastik gibi etmenlerin sonucunda çok daha bilinçli bir uygulama olarak uyarlama yöntemi, roman ile tiyatro arasındaki ilişkinin bağını güçlendirmiştir.

Türkiye’deki romanların tiyatroya uyarlanma geleneği, Batılılaşma sürecindeki Osmanlı’nın, Avrupa anlatı türü olarak romanı ve metni olan tiyatro kültürünü benimsemesine dayanmaktadır. Tanzimat dönemindeki bu batıya dönüş, edebiyat alanında hızlı bir ivme kaydederken asıl gücünü yeni dilin yayılmasından almaktadır. Türkçe’nin zengin olanaklarını, anlatım gücünü göstermek, büyük kitlelere ulaştırmak adına Avrupa edebiyatından örnek romanlar ve tiyatro oyunları kullanılmıştır. Artık yazılı metinler olarak önce roman, daha sonra da tiyatro Osmanlı kültüründe yer almıştır. Yeni yazarların yetiştirilmesi ve örnek metinler oluşturulması adına da yapılan ilk uygulama yabancı oyunların uyarlanması olmuş, daha sonra var olan yerli romanlar oyunlaştırılmıştır (Yılmaz, 2011: 33-34).

Roman ve tiyatro arasındaki uyarlama sürecinin başlamasındaki bir diğer önemli etmen ise o dönem okuma-yazma bilmeyen veya Osmanlıca bilen kişilerin, daha eğlenceli ve seyirlik olarak gördükleri tiyatro ile romanlarda anlatılan güçlü hikayeleri öğrenmeleri, benimsemeleridir. Bu amaçla, Tanzimat Dönemi’nden itibaren birçok yerli roman, dönemin edebiyat kökenli yazarları tarafından oyunlaştırılmıştır. Bir metne ve Batılı oyun formuna uygun tiyatroların, kitleler tarafından bilinen roman uyarlamalarının başarılı sonuçlar vermesi bu sürecin devamını getirmiştir. Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi’nde de romanların tiyatro oyununa, hatta operetlere uyarlandıkları görülmektedir. Türk edebiyatında romandan tiyatroya yapılan ilk örnek Chateaubriand’ın Atala isimli romanıdır. Rezaizâde Mahmut Ekrem Bey, Atala isimli eseri Türkçeye çevirmiş ve daha sonra bu eserden yola çıkarak bir tiyatro oyunu uyarlamıştır (Töre, 2016: 42).

Romandan tiyatroya olan uyarlama sürecinde ayrıca seçilmiş eserlerin dönemleri de önemlidir. Oyunların geneli, 1800’lerin sonundan 1900’lerin ortalarına kadar geçen süreci kapsamaktadır. 1914 yılında Darülbeyti serüveniyle birlikte Devlet Tiyatrosunun kurulması ve yetkin tiyatro yazarlarının da henüz tam olarak yetiştirilememesi yine olay örgüsü, hikaye ve karakter oluşumunda romandan yararlanmanın bir diğer önemli nedenidir.

Tanzimat Dönemi’ndeki ilk örneklerinden günümüze uzanan süreçte, Türk Tiyatrosu içinde romandan uyarlanan tiyatro oyunlarına sıklıkla

rastlanmaktadır. Bu uyarlama ilişkisi gerek metnin doğası gerekse sanatsal etkileşim olarak bir bakıma kaçınılmaz bir sürecin sonucudur.

3.2 Romandan Tiyatroya Uyarlama

Bir roman anlatısının sahnelenen bir tiyatro oyununda uyarlanması Dünya’da ve Türkiye’de uzun süredir uygulanan bir hikaye kurma yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Her uyarlama, kendi biçimsel özelliklerini ve teorilerini de beraberinde getirmektedir. Birçok farklı bakış açısının olduğu uyarlama yöntemlerinde, sahnelemeye göre geliştirilen bakış açısından seçilen romanın türüne, dönemine göre çeşitli biçimsel formlar kullanılmaktadır.

Şüphesiz her uyarlama, sanatsal metinler arasında bir geçirgenlik, etkileşimi de beraberinde getirmektedir. Farklı dönemlerin ve kültürlerin romanlarının, günümüzde sahnelenmesi de yine kültürlerarası ve dönemler arası bağı, estetik bir yöntemle dile getirmek olarak algılanabilir. Sosyolojiden antropolojiye, tarihten psikolojiye kadar çok sayıda sosyal bilimler alanından yararlanan uyarlama süreci, bir bakıma insanın kültürel evrimi için de önemli bir detaydır. Bu nedenle uyarlama sadece bir romanın tiyatro metnine çevrilmesi olarak değil, bir dönemin veya coğrafyanın ruhunu yeniden var etme ve yorumlama becerisi olarak da görülebilir (Şahinkaya, 2019: 82). Bu nedenle bu başlık altında uyarlamanın ne olduğu, nasıl süreçlerden geçtiği ve yaşanan bazı sorunlar genel hatlarıyla ele alınacaktır.

3.2.1 Uyarlama tanımları

Birbirinden farklı özelliklere sahip iki sanat disiplini arasındaki uyarlamalar birçok zamanda ve ülkede sıklıkla kullanılmaktadır. Bir tablonun şiire, sinemaya uyarlanmasından bir tiyatro oyunun sinemaya uyarlanmasına kadar birçok sanat alanı, bu yöntemi kullanmaktadır. Uyarlama kelimesi sanatsal bir yöntemin öncesinde, temel olarak “adaptasyon”, bir eseri çevrildiği dilin, konuşulduğu toplumun yaşayışına, inançlarına uygun hale getirme ve intibak ettirmek gibi anlamlara sahiptir (Türkçe Sözlük, 2005: 2041). Sanat terminolojisindeki anlamı olarak da yine Türkçe Sözlük de şu şekilde açıklanmaktadır:

Edebi eserleri, sinema, tiyatro, radyo ve televizyon teknik imkânlarına uygun duruma getirmek, adapte etmek; Bir yabancı eseri, kişi ve yer adlarını değiştirerek yerli bir eser durumuna getirmek (Türkçe Sözlük, 2005: 2041).

Bu temel tanımın yanı sıra, uyarlama kavramı “esinlenme, yorumlama, dönüştürme ve yeniden üretim gibi kavramları benzer biçimde karşılamaktadır. Bu kavramsal çeşitlemenin sebebi ise yapılan uyarlamanın içeriğine ve yönelimine göre değişmektedir. Eğer bir edebi eser, tümüyle yeni bir yorumla ve bakış açısıyla farklı bir disiplinde ele alınacaksa bu yeniden üretimi de kapsamaktadır (Şen, 2016: 16). Sanatsal disiplinler içerisinde değerlendirildiğinde ise uyarlama kavramı dört temel dönüşüm üzerinden ele alınmaktadır (Ejder, 2017: 27):

- 1) Bir dilden bir başka dile aktarma, çeviri yapma,
- 2) Farklı sanatsal türler arasında, söz gelimi romandan tiyatro oyununa, tiyatro oyunundan sinemaya,
- 3) Bir türden bir başka türe, tragedyadan komediye aktarım yapma,
- 4) Bir oyunculuk üslubunu bir başka oyunculuk üslubuna dönüştürme.

Roman veya öykü gibi edebi bir metin üzerinden uyarlanmasında ise seçme, somutlaştırma, güncelleme, benzetme gibi yöntemler kullanılarak asıl metnin oyun, film veya medya üzerinden yeniden yaratımı, genel bir tanımlama olarak kabul görmektedir. Bir bakıma anlatım biçimleri olarak çok daha yoğun, karmaşık bir hikayenin, çok daha sistemli, sahnelenebilir ve izlenebilir teknik bir metne dönüştürülme süreci olarak da uyarlama kavramını tanımlamak mümkündür (Erus, 2005: 17).

Uyarlama sözcüğü ya da edimine dair bu açıklama Türk Dil Kurumu'na ait. Bu tanımlamada çelişkisel olan iki olgu göze çarpar. Birincisi, uyarlama sözcüğüyle, dışsal bir olgunun, bir kültürün, coğrafyanın kendi imkânlarına uygun kıvama getirilmesi yani yerelleştirilmesi çabası olduğuna işaret ediliyor. İkincisinde ise sözcüğün varoluş koşulu olan bu yerelleştirme arzusuna karşın yine de onu Fransızca kökenli adapte, “adaptation” (adaptasyon) sözcüğüyle birlikte anmaktan –uyarlamak, adapte etmektir diyerek-

paçamızı kurtaramadığımız açığa çıkıyor. Sözcüğün kendisi de tıpkı işlevi gibi yabancı bir olgunun adının değiştirilerek yerel hâle getirilmesidir (Ejder, 2017: 26).

Tiyatro kuramcısı Wagner'e göre uyarlama üç farklı türe ayrılmaktadır. Bunlardan ilki, eserin asıl metnine sadık kalınarak, biçimsel düzenlemelerle sahneye/perdeye aktarılan uyarlamalardır. İkinci türde orijinal eserin, yönetmene ve bakış açısına göre yeniden yorumlanmasıdır. Üçüncü türde de asıl metnin temel hikayesine sadık kalınarak çok daha büyük ölçüde yapılan değişikliklerle ortaya çıkarılan uyarlamalardır (Şen, 2016: 16-17). Bir diğer uyarlama çeşitlemesi ise “Sadık Uyarlamalar” ve “Serbest Uyarlamalar” olarak ikiye ayrılmaktadır. Sadık uyarlamalar, asıl metne olabildiği kadar bağlı kalarak metnin içinde var olan, ön planda olan düşüncenin ortaya çıkarılması ve altının çizilmesi yöntemini benimsemektedir. Serbest uyarlamada ise yeniden üretilen alanın teknik ve biçimsel koşullarına uygun, asıl metinde gizli kalan, arka planda olan farklı bir düşüncenin ön plana alınması veya asıl fikrin sabit tutularak anlatım tekniği açısından yeni yorumlar getirilmesi şeklinde yöntemler izlenmektedir (Erus, 2005: 16-17). Sonuç olarak uyarlamanın hangi türü kullanılırsa kullanılsın temelde bir sanat eserinin başka bir disiplindeki sanat alanına adaptasyonu söz konusudur.

Edebiyat ve tiyatro dünyasından kuramcılarının uyarlama konusundaki bakış açıları ise birbirinden farklıdır. Andre Bazin için uyarlamalar, kaynak alınan bir anlatının, metnin, eserin, kendi içinde bağımsız bir düşünce yoluyla yeniden üretilmesidir. Temelde orijinal metnin bir başka formu olarak ele alınan uyarlama aynı zamanda yeni ve farklı bir metindir (Şen, 2016: 18).

Ancak buna karşılık, uyarlamanın basit bir yazma süreci olarak görüldüğü yaklaşımlar da bulunmaktadır. Özellikle edebiyat dünyasından birçok kuramcı, romandan tiyatroya ya da sinemaya yapılan uyarlamaların yeni bir eser olarak görülemeyeceğini savunmaktadır. Bu yoruma karşı Özdemir Nutku, özellikle tiyatro sanatının diğer bütün sanat dallarını kapsayan bir tür olduğunu savunmaktadır. Metin ise tiyatronun önemli bir parçasıdır. Bu nedenle sadece bir romanın uyarlanması ile başlayan süreç rejî, sahne tasarım ve oyuncunun yorumu gibi birçok süreçten geçerek artık kendi sürecini başlatmaktadır (Şahinkaya, 2019: 89).

Uyarlamanın temeline ve tanımına yönelik yapılan açıklamalar üzerinden, bu yöntemin kabul edilmesi veya reddedilmesi üzerinden ortaya çıkan savunmalar ile uyarlamanın kapsamlı tanımlarına ulaşmak mümkündür. İster asıl metne sadık kalınarak yapılsın isterse çok daha serbest bir türde ele alınsın, uyarlama sonuç olarak bir metnin yeniden üretilmesi ve yorumlanmasıdır, denebilir.

3.2.2 Romandan tiyatroya uyarlama nedenleri

Uyarlama sadece biçimsel bir form arayışı veya farklı disiplinlerin, yeniden yorumlanması değildir. Uyarlama aynı zamanda kültürel anlamda çeşitlilik sağlama isteğinin bir sonucudur. Roman gibi anlatıya dayalı, epik bir metnin, sahnelenebilir ve teknik bir metin olan tiyatroya dönüştürülmesi ise bir bakıma metinler arası ilişkinin kapsamına girmektedir. Metinler arası ilişkideki temel mantık, metindeki bütün yapıların birbiriyle ilişki içinde olması ve her yapının, diğerini ciddi biçimde etkilemesidir. Kültürün taşıyıcı unsurlarından birisi olan edebiyat ise tıpkı bir metin gibi yapılardan oluşmaktadır. Bu nedenle uyarlama ve kültürel etkileşim arasındaki ilişki, bir bakıma bu türün gerekliliğini de ortaya koymaktadır (Strauss, 2013: 114-115).

Uyarlama yapılmasının bir diğer nedeni de edebiyat alanında üretilen roman ve öykü gibi eserlerin, o toplum tarafından bilinmesi, tanınması ve yine o kültürün bir parçası olmasıdır. Türkiye’de batı tarzı tiyatronun köklendirilmesinde de bu yöneme başvurulmuş ve bilinen romanlar, oyunlaştırılarak seyircinin hazır bir öyküye dahil olup biçimi kolaylıkla kavraması istenmiştir. Çok daha yeni bir sanat dalı olan sinema ise yine bu uyarlamayı kullanarak, seyirciye yakın ve bilindik hikayeler sunmuşlardır (Uğurlu, 1997: 145-147). Sinemadaki bu uyarlama mantığının benzeri, tiyatro içinde söz konusudur.

Edebi eserin sinema diline yatkın olması bazen birinci derecede rol oynamaz. Başta gelen sebep bu yolun ticari bir güvence sayılmasıdır. Özellikle Amerikan sinemasındaki durum bu durumu doğrulamaktadır. Çok satan bir roman ya da yıllarca afişte kalan bir sahne oyunu uyarlandığında, yapım hem hazır bir seyirci yığınının hem de hazır bir reklamdan yararlanmış olmaktadır. İçinde yaşanan ve geçmişteki büyük bir sempati ve okuyucu toplamış eserler olmaları, tanınmaları ve tutunmaları sinema gibi ticari bir

sanat için önemlidir. Ayrıca yazarların sahip oldukları bir kamuoyları vardır (Uğurlu, 1997: 147).

Uyarlama nedenlerinden bir tanesi de roman gibi çok katmanlı, dağınık ve iç içe geçmiş bir anlatıyı tiyatro gibi olay dizisine bağlı bir aksiyon bütünlüğüne çevirmektir. Her roman, iç içe geçmiş katmanları ile kategorilere ayrılmakta ve her kategori birçok işleve sahip olmaktadır. Uyarlamanın buradaki amacı, romandaki karmaşık halde bulunan katmanları alarak anlaşılır, izlenebilir ve canlı bir imgeye dönüştürmektir (Şahinkaya, 2019: 99-101).

Uyarlamanın nedenlerinden bir tanesi de özellikle devrimci tiyatro fikrinin savunulduğu 20. yüzyıl etkisinde gelişmiştir. Aristoteles'in Poetika'sından başlayarak tiyatronun şiirin bir parçası olarak görülmesine karşılık Avangard ve Kavramsal sanatların gelişmesiyle birlikte artık her sanat dalı, kendi bağımsızlığını ilan etmeye başlamıştır. Yönetmenlerin güçlenmesi ve ön plana alınması ile sahnenin bağımsız bir alan olarak görülmesi fikri iyice güçlenmiştir. Ancak en güçlü neden tiyatronun bağının edebiyattan koparılması için olmuştur. Avangard tiyatro akımları ile birlikte sahne, özerk bir alan olarak belirlenmekle kalmamış aynı zamanda roman, öykü ya da şiir gibi türlerin dramatik anlatıdan farklı olduğu, tiyatronun da izlenebilir olmasının onu en güçlü olduğunun altı çizilmiştir. Bütün bu düşünsel etkilerin sonucunda yapılan roman uyarlamalarında, okunan ve çok daha edilgen bir metnin sahnelendiği zaman çok daha dinamik, dönüştürücü ve etkin olacağının altı çizilmiştir (Artaud, 2009: 70-75). İşte bu durum uyarlama eserlerin başka bir zeminini oluşturmaktadır.

Sonuç olarak kültürle çeşitliliği arttırmak, farklı dillerden, coğrafyalardan ve zamanlardan metinleri bir tiyatro oyunuyla yeniden yorumlayarak o dönemin tiyatro algısını güçlendirmek ve çağın getirdiği yeni arayışlar sonucunda uyarlama türü etkin bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Uyarlamanın sadece bir türden diğerine değil, birçok türün sentezi veya farklı türlerle yeniden yorumlanması olarak farklı kategorileri de bulunmaktadır. Bütün bunlar, uyarlamanın öznel bir istek değil nesnel bir gereklilik olduğunun da kanıtıdır, denebilir.

3.2.3 Romandan tiyatroya uyarlama süreci

Bir metnin tiyatroya uyarlanmasından önce, her tiyatro oyununun kendi dinamikleri içerisinde bir oluşturulma süreci bulunmaktadır. Sahne, önce düşüncenin sonra da o düşüncelerle şekillenmiş ve yorumlanmış eylemlerin buluşma noktasıdır. Eylemden önceki düşünsel süreç ise yazardan yönetmene, oyuncudan tasarımcıya, ışıkçıdan kostümcüye kadar kolektif olan tiyatro ekibinin bütün kümelerinde yer almaktadır. Bu noktadan sonra, ilk olarak metnin seçilmesi, yönetmen ve dramaturgun birlikte yaptıkları çalışma ile oyundaki belirgin yorumun, temaların belirlenmesi önem arz etmektedir. Oyuncunun rol yorumunun şekillenmesi ve yönetmenle sahne üzerindeki çalışmaların ardından ekibin diğer üyelerinin de bu sürece katılması sağlanmaktadır. Eylemin ortaya çıktığı, ışıkçının düzenlemelerini bitirdiği ve kostümcünün bütün aksesuarlarına kadar sahnedeki görselliği oluşturması, tasarımın bitmesi ile seyircinin oyunla buluşması sağlanmaktadır. Ancak eylemin her ne kadar ön planda olması dikkat çekse de arka planda hala devam eden durum “düşüncenin devamıdır” (Nutku, 2001: 236).

Bir romanın uyarlanması da tiyatro ekseninde benzer süreçleri takip etmektedir. Herhangi bir romanın seçilmesi ile birlikte roman metni olarak kapsamlı bir okuma ve araştırma sürecinden geçirilmelidir. Romandaki hikâyenin olay dizisinin, tiyatro oyununun teması ekseninde seçilmesi, yapının parçalara ayrılarak içindeki ilgili kısımların seçilmesi önemlidir. Bu noktadan sonra oyunlaştıırılacak olan hikâyeye artık sağlam bir fikir zeminine oturtularak değerlendirme aşaması başlamış olur. Değerlendirme ise diğer eylemsel süreçlerin başlangıcı olarak görülebilir. Zaten var olan bir hikayenin yeniden yorumlanması, tiyatrodaki tüm unsurların kendi yaratıcı süreçlerini var olan olay örgüsüne dahil edebilmeleri için değerlendirme sürecinin doğru ve kapsamlı bir şekilde yapılması gerekmektedir. Elbette bütün bu süreçlerin temelinde, romandaki seçimlerle şekillenmiş, buna göre hazırlanmış bir tiyatro metninin yazımının hazır olması ve tamamlanmış olması ise esastır. Yapılacak bütün değerlendirmeler artık eldeki, romandan uyarlanmış tiyatro metni üzerinden yapılacaktır (Nutku, 2001: 236).

Temel olarak edebi bir eseri, roman-şiiir-öykü-destan vb.- sinema veya tiyatro gibi oynanabilir/izlenebilir bir sanat alanına uyarlarken teorik anlamda izlenmesi gereken üç temel aşama bulunmaktadır. Bu aşamalar şu şekildedir;

1. Edebiyat Metnini Okuma
2. Yazılı olan Metni Görsel Bir Dile Çevirme
3. Çevrilmiş Yeni Metni Yorumlama

Birinci aşama, bir romanın doğru anlaşılmasının ve okuma sürecinin önemini vurgulamaktadır. Roman yazarının zihnine girebilmek, hikâyeyi tıpkı bir okurun anladığı biçimde anlamak önemlidir. Bu noktada birbirinden farklı iki yorum devreye girmektedir. Bazı yorumlara göre metnin anlamının direk yazara ait olduğunu, okurun dünyasından algılanma biçimi önemlidir. Başka bir yorum ise edebi metnin bütün yaratım, okuma süreçlerinden bağımsız bir şekilde ele alınmasını savunmaktadır. Hangi yorum seçilirse seçilsin, burada esas olan durum, metnin sağlıklı ve bilinçli bir şekilde okunması, yoruma ve anlatılacak olay örgüsüne göre parçalanması, sonucunda da ortaya çıkarılacak yeni tiyatro metninin yazılarak bitirilmesidir. Bu aşama ise okunmak için yazılan metnin görsel ifadelere uygun hale getirilmesi şeklinde yorumlanabilir. Üçüncü aşama ise artık uyarlamamanın sahne üzerinde gerçekleşmeye, canlandırılmaya başladığı alandır (Babür, 2017: 13-14).

Bu temel süreçlerin yanı sıra farklı bir dilden çevrilen oyunun anadilde ele alınarak gözden geçirilmesi, zaten oyunlaştırılmış bir metnin roman baz alınarak yeniden ve farklı bir yorumla yazılması gibi yan süreçler de bulunmaktadır. Örneğin bir gazete haberinden yola çıkılarak elde edilen bir tema, romandaki hikâye ile özdeşlik kurabilir. Bir diğer örnek ise Antik eserlerin, bir romanla birleştirilmesi şeklinde de olabilir (Ejder, 2017: 27) Bütün bu farklılıklar, uyarlama yönteminin zenginliğini ve çeşitliğini gösteren bir diğer önemli göstergedir.

Oyunun gerek romana bağlı kalınarak gerekse tiyatro sahnesine uyarlanmasıdaki yorumlama kavramı burada önemli hale gelmektedir. Yorumlama, kelime anlamı olarak bir duruma/kişiyeye/olaya/döneme bakmak, ona anlam katmak veya anlamı çeşitlendirmek, derinleştirmek şeklinde ifade edilmektedir. Sahneye uyarlanacak olan her metin, artık görünür ve görünmez,

bütün yönleriyle ele alınmalıdır. Romanın yazıldığı dönemdeki herhangi bir imge, o günün şartlarında bir anlama sahip değilse oyunlaştırma aşamasında dramaturgi ve rejinin bu noktalara dikkat etmesi gerekmektedir. Yorumlamanın en güçlü aşamalarından birisi de işte bu uygun etmenleri birlikte ele alma ve anlaşılır kılmaktır. Bir sonraki aşama ise eldeki yazılı, tiyatro metninin yönetmen tarafından yorumudur. Yönetmen ya elindeki uyarlama sadık kalır, ya da bu metinden yola çıkarak tümüyle yeni bir yoruma gidebilir. Sonuçta da bütün bu süreçlerin romanın uyarlaması olduğu ve metindeki hikayeye belli noktalardan sadık kalınması gerektiği unutulmamalıdır (İpşiroğlu,Z.1995:20-24).

Romandan tiyatroya yapılan uyarlamalarda dikkat edilmesi gereken bir diğer unsur da “ideoloji” karmaşasıdır. Romanın anlattığı evren, zaman ve dünyada ele alınan ideoloji artık günümüzde geçerliliğini yitirmiş ya da geçerliliği devam etse de bu şekilde bir yoruma gidilmek istenmeyebilir. Böyle bir ideoloji durumunda, bütün tiyatro ekibinin düşünsel süreçte iyi bir sorgulama yapması gerekmektedir. Yönetmenden oyuncuya, dramaturgdan sahne tasarımcısına kadar herkes var olan ideolojik yorumun sorgusunu tamamlamış, bunun üzerinden bir kolektif bir yorumda birleşmiş olmalıdır (Nutku, 2001: 241-242). Sonuç olarak ister uyarlama bir metin isterse yeni bir metin, her tiyatro oyunu çağına tanıklık etmeli ve tanıklığını sorgulayan bir bakış açısıyla yerine getirmelidir.

3.2.4 Uyarlama sorunları

Tümüyle okunmak ve yazar ile okur arasında özel bir dünya kurgulamak üzerinden yazılan genelde edebi metinlerin, özel de ise romanların, tiyatro oyunlarına çevrilmesi sırasında karşılaşılan bazı sorunlar bulunmaktadır. Bu sorunlardan en güçlü olanı, uyarlamanın direk olarak romana “itaatsizlik” olarak tanımlanması ve bu türün bir edebi ya da sanatsal form olarak görülmemesidir. Bu tavrın nedenleri arasında asıl metnin, uyarlama metin karşısında ikincil konuma düşürüldüğü iddiası ve uyarlanarak, o edebi metnin eksik, kusurlu olduğu yönündeki düşünceler gelmektedir. Bu ön yargı birçok uyarlamanın yapılmamasına veya iyi uyarlamaların dahi sert bir eleştiri bombardımanına tutulmasına neden olmaktadır. Ancak gerçek şudur ki, iyi çalışılmış bir uyarlama metin, katmanlılığı, farklı bir sanat disiplini sahnelenebilir bir metne

çevirmedeki güçlükleri aşması ve yorucu süreçleri ile başlı başına, sanatsal bir üretim sürecidir (Şahinkaya, 2019: 84).

Romandan tiyatroya yapılacak olan uyarlama sorunları birçok farklı başlıklar altında toplanabilir. Bu başlık altında incelenecek sorunların genel başlıkları şu şekildedir:

- Romanın okunan, tiyatronun seyredilen bir sanat dalı olması,
- Romanın “anlatıma”, tiyatro oyunun “göstermeye” dayalı olması,
- Dil kullanımındaki farklılıklar,
- Zaman kullanımındaki farklılıklar,
- Mekân algısının kurgulanması,
- Kişilerin seçilmesi ve sahneye çıkarılması.

Uyarlama konusunda yaşanacak sorunların temelinde, iki tür arasındaki temel farklılıklar yer almaktadır. Roman, bir kitap şeklinde okurla direkt bir ilişki kurarken tiyatro oyunu, sahnedeki bir canlandırma ile seyirciyle bağ kurar. Romanın dünyası, okurun düş gücündedir ve her okurun atmosferden kişilere, olayların akışından zamanın tasvirine kadar kendi dünyasını kurmasına izin vermektedir. Oysa tiyatro oyunu, göstererek ve karakterleri bir oyuncu ile ete kemiğe büründürerek seyircinin farklı bir alanda düş gücünü çalıştırmaktadır. Bu nedenle romanın anlatım aracı dil ve imge iken tiyatrodaki ışık, ses, kostümden mimiklere kadar birçok anlatım aracı kullanılmaktadır (And, 1964: 793).

Anlatım dili olarak da romanın anlatıcısı her şeyi görebilen, geçmişle şimdi arasında bağ kurabilen bir yapıdadır. Anlatıcı her şeyi bilir, okurla bu noktadan bir bağ kurar. Tiyatro oyunundaki olay dizisi, anlatım şekli, dili ise seyircinin algısına, sahnelenen oyunun türüne göre belirli formlarda tutarlı olmalıdır. Mesela karakterlerden birisinin iç sesi romanda kolaylıkla kullanılırken tiyatro oyununda bu iç sesin dış ses veya normal bir replikle aktarılması gerekli olabilir. Çok daha önemlisi bir roman yüzlerce sayfalık, yoğun ve uzun bir anlatıma sahiptir. Tiyatro oyunu bu uzun metni alıp bir ya da iki saatlik bir forma indirgemek zorundadır (And, 1964: 793). Biçimsel ve içerik olarak iki türün arasındaki bu farklılıklar da uyarlama sırasında karşılaşılan sorunların

temelini oluşturmaktadır. Bu sorunlar ise mutlaka çözülmesi gereken bir süreç olarak uyarlamamanın önemli bir ön çalışma sürecini kapsamaktadır.

Uyarlama türü, düşünsel süreci kadar eylemsel süreçleri ile güçlü bir tür olduğundan yapılan bütün düzenlemeler, eklemeler ve seçimler buna uygun yapılmalıdır. Özellikle eldeki düşünsel forma kurulmaya müsait bir dünyanın nesnelerle ifadesidir. Görsel-işitsel duyulara dayalı bir sanat dalı olan tiyatronun, romandaki simgesel düzeni oluşturması bu nedenle de sancılı ve zor bir süreçtir. Elbette, bu değişim ve dönüştürme sürecinde roman da öz halinden bağımsız ve farklı bir görünüme ulaşabilmektedir. Ancak esas olan değişimin romana, anlattığı dünyaya ve temeldeki düşünsel dinamiklerine çok aykırı bir yerde konumlanmamasıdır (Tanyıldızı-Kaya, 2017: 21).

Uyarlama sorunlarının ilk aşamasında dil gelmektedir. Malzemesi dil olan bir romanın, tiyatro oyunu uyarlaması sırasında korunması, dilin gücünü ve ait olduğu tarzı bozmaması gerekmektedir. Sahnede kurulacak bütün atmosfer, romanın dilini, daha net bir ifadeyle üslubunu yansıtmalıdır. Ayrıca roman, eski bir dönemden alınmış, belli bir döneme ait kelime hazinesini içeriyorsa oyunlaştırma sırasında anlaşılır ve romana aykırı olmayacak bir tona yakın olmalıdır. Bunlara ek olarak edebi, şiirsel ya da olayları anlatmaya dayalı bir roman dilini, diyalog üzerinden kurgulamak gerekmektedir. Bir mekânın kapsamlı roman tasviri, sahne plastiğine yansımalıdır (Tanyıldızı-Kaya, 2017: 22-23). Dil konusunda yaşanacak bu sorunların hepsi bilinçli bir şekilde çözümlenmelidir. Sonuçta uyarlamada romanın hareket edilen esas metin olması önemlidir.

Romanın yapısı “anlatı” üzerine kuruluyken tiyatronun temeli “gösterme” üzerine kuruludur. Görselliğin ve sesin gücünü kullanan tiyatroda, bu güçlerin romandaki gerçekliği ve gerçekliği aşmamasına özen gösterilmelidir. Çünkü romandaki bir kelime somut bir gösterge olup anlamı soyuttur. Oysa tiyatrodaki her gösterge bütünüyle somuttur (Tanyıldızı-Kaya, 2017: 23). Bu iki temel farklılığın yarattığı sorunlar uyarlama süreçlerinde dikkat edilmesi gereken sorunlardır.

Zaman kullanımı yine uyarlama sürecinde dikkat edilmesi gereken önemli bir husustur. Romanda zaman kavramı üç aşamalıdır:

1. Romandaki olayların geçtiği zaman
2. Romandaki geçmiş ve gelecek zaman
3. Romandaki olayların okunma zamanı

İlk olarak romandaki olayların geçtiği zaman kısa bir andan yıllarca hatta yüzyıllarca süren bir zamana yayılabilmektedir. Roman yazarı için bu zaman geçişleri birkaç cümle ya da kısa bir olayla rahatlıkla aktarılabilir. Oysa bir tiyatro oyunundaki zaman atlamaları romandaki geçişler kadar pratik ya da hızlı olmayabilir. Aynı zamanda bir uyarlama oyun, romanın gerçek zaman dilimini kullanmakta zorluk yaşayabilmektedir. Örneğin bir karakterin gençliğinden yaşlılığına kadar geçen bir süreci sahnede göstermek oldukça zordur. Bu nedenle sahne dinamiğinde bu tip geçişler özenli seçilmeli, hatta metnin yazımında ve olay dizisinin kurgulanmasına bunlara dikkat edilmelidir. Bununla bağlantılı olarak da romanın geçmiş ve gelecek zamanda geçen olayların, verilen bilgilerin gerekli olanları seçilerek oyuna aktarılmalıdır. Seçilen bu geçmiş ve gelecek dönemlerinin aktarımı ise diyalogla veya farklı sahne uygulamaları ile ifade edilmelidir. Elbette bütün bu zamansal sorunlar sahne tasarımındaki mekan ve kostüm değişimleri için de önemlidir. Her zamansal sıçrama sahne plastiğinde gerçekleştirilemeyebilir (Güntekin, 1976: 114).

Yine bir romanın okunma zamanı okurun performansına göre günler ya da aylar sürebilmektedir. Okur dilediği zaman okumayı bırakıp sonra devam edebilir. Bir tiyatro oyunu ise bütün bu okuma sürecini, seyircisine minimum 50 dakika ile maksimum 2 saatlik (özel durumlarda bu süreler aşılabılır) bir zaman diliminde sunmalıdır (Güntekin, 1976: 114). Bu nedenle bir oyunun, uyarlama ile metinleştirilmesinde sahne performansının zamanı da iyi belirlenmelidir.

Mekân kullanımı açısından değerlendirildiğinde romanda olayların geçtiği ya da tasvir edilen bütün yerlerin, sahnede gösterilmesi oldukça zorluk çıkarabilmektedir. Bir mekân, gösterişli bir şato veya olağanüstü bir yer olabilir. Sahnede böyle bir mekân ya küçük nesnelerle benzetilerek aktarılır ya da anlatı yoluyla ifade edilebilir. Ancak her halükarda roman mekânlarının, sahneye uyarlanmasında dikkat edilmelidir (Güntekin, 1976: 114).

Romandaki kişiler, kimi zaman tek bir karakter üzerinden ilerleyebildiği gibi çoğu zaman onlarca hatta daha fazla kişiyle aktarılmaktadır. Sahne üzerinde çok kalabalık rejî çalışmaları maliyeti kadar zorlukları ve imkânları da kısıtlıdır. Metin düzeyinde bu seçimlerin yapılması da zorunludur. Ayrıca romanda bazen hayali ya da soyutlaştırma üzerinden bazı karakterler yer alabilmektedir. Sahne uygulamasında bu tip özel kişileştirmelerin de özenli bir süreçle hazırlanması gerekmektedir (Güntekin, 1976: 114). Ancak Güntekin'in de ifade ettiği üzere bu eksiltmeler veya seçimler, doğru yapıldığı takdirde tiyatro oyununda hiçbir estetik kayba neden olmamaktadır.

Bazı romanlarda tek bir karakterin gözünden ve dilinden aktarılan olaylar, iç sesleri yer almaktadır. Bu tip romanların oyunlaştırılmasında uzun monologlar üzerinden ilerleyen, genelde tek kişilik oyun performansları yer almaktadır. Bu tip durumlarda da oyunun yönetmeni ve oyuncusunun, metinden bağımsız olarak sahne dinamiği ve mizansenler üzerinde dikkatli çalışmaları gerekmektedir (Ejder, 2017: 29-31).

Genel olarak değerlendirildiği zaman romandan yapılan her uyarlamanın kendi içinde bir süreci, yaşanması muhtemel genel sorunları ile o uyarlama özgü kendi özel sorunları yaşanabilmektedir. Bütün bu sorunlar, iyi bir düşünsel ve eylemsel çalışma süreci ile çözülebilmektedir.

4. 2000-2020 YILLARI ARASINDA İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ŞEHİR TİYATROLARI'NDA UYARLANMIŞ ÖRNEK ROMANLARIN İNCELENMESİ

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu tarafından sahnelenmiş olan beş tiyatro oyununun, Türk Romanından seçilme eserlerin uyarlamaları olmaları, bu çalışmadaki karşılama için seçilme sebebidir. Oyunların sahnelenmiş olmasının yanı sıra roman anlatısından dramatik anlatıya uyarlama açısından önemlidir. Seçilen roman ve aynı adla uyarlanan oyunlar Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur isimli eseri, Reşat Nuri Güntekin'in Yaprak Dökümü ve Çalıkuşu eserleri, Ahmet Mithat Efendi'nin Felatun Bey ile Rakım Efendi eseri ve son olarak Aziz Nesin'in Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz eseri seçilmiştir.

Bu eserler özellikle batı edebiyatına ait bir anlatı türü olan romanın ve yine Antik Yunan döneminde temelleri atılan batı tiyatrosunun Türk roman ve tiyatro alanındaki gelişimini görmek için birbirini takip eden dönemlerden seçilmiştir. Ahmet Mithat Efendi ilk batılılaşma hareketlerinin yaşandığı 1800'lerin son dönemlerinde eserler vermiştir. Reşat Nuri Güntekin Cumhuriyet'in hemen öncesi ve sonrasında birçok türde eser kaleme almıştır. Cumhuriyet sonrası toplumda yaşanan sorunlara dikkat çekmek isteyen Ahmet Hamdi Tanpınar, Güntekin'den bir dönem sonrasını işaret eder. Son olarak çok daha yakın tarihte eserler veren ve daha modern yaklaşımları görebilmek adına Aziz Nesin seçilmiştir.

Bölüm içerisinde öncelikle romanın ve yazarın genel bir tanıtımı yapılmıştır. Daha sonra belirlenen tema, kişiler, dil, zaman ve mekân gibi alt başlıklar üzerinden roman ve tiyatro oyunlarının karşılaştırılmaları yapılmıştır. Uyarlama sırasında romandan tiyatroya nelerin seçildiği, nasıl bir yol izlendiği gibi temel durumlar değerlendirilmiştir.

Ayrıca roman ve tiyatro karşılaştırmasında ele alınan örnekler, roman metni ve uyarlama yapılan tiyatro metni baz alınarak incelenmiştir. Bu uyarlama

oyunların sahnelenmelerine ilişkin elde edilen veriler ise her bölümün içeriğinde sahnelenme aşaması olarak içeriğe eklenmiştir. Bunun nedeni ise romandan tiyatroya uyarlamadaki ilk basamağın metin olmasıdır. Ancak sahnelenme ile metin arasındaki farklara da genel hatlarıyla değinilmiştir.

4.1 Felatun Bey İle Rakım Efendi

Erken Türk romanının önemli yazarlarından birisi olan Ahmet Mithat Efendi tarafından 1875 yılında kaleme alınan Felatun Bey ile Rakım Efendi romanı, dönemin batılılaşma ruhunun çarpıcı yönlerini yansıtmaktadır. Otuzdan fazla roman ve tiyatro oyunu yazmış olan Mithat Efendi, yazım alanında dilde sadeleşmeyi önemseyen ve savunan, bu durumu yapıtlarına yansıtan bir yazardır (Çıkla, 2015: 74).

Özellikle Tanzimat dönemi ile başlayan süreçte birçok yazar ve önemli isim Fransa, İngiltere, Almanya gibi ülkelere gönderilerek yaşanan batılı modernleşme üzerine yetiştirilmeleri sağlanmıştır. Bu durum aynı zamanda Ahmet Mithat gibi isimlerin edebiyat, tiyatro, felsefe ve sosyal bilimler alanında kendilerini geliştirmelerini sağlamıştır. Birçok yönden donanıma kavuşan bu isimler, ilk zamanlarda edebi eserleri çevirerek, sonra uyarlayarak ve son olarak da kendi dillerinde eser üreterek Tanzimat Döneminin genel tavrında etkili olmuşlardır. Bir devlet adamı ve gazeteci olan Mithat Efendi, yazın alanında roman, hikâye, biyografi, tarih ve tiyatro gibi türlerde eserler üretmiştir. Bunların yanı sıra matematik, askeri sistem, ekonomi alanında kuramsal kitaplar çevirmek, yazmak ve okul kitapları hazırlamak gibi çok yönlü üretimde bulunmuştur (Dayanç, 2014: 86). Bu durum, Mithat Efendi'nin romanlarında da sıkça görülen Batılı-Geleneksel çatışmasını iyi işleminin en temel nedenlerinden birisidir.

Kültürün değişimi ve gelişiminde en önemli unsurlardan birisinin dil olduğunu savunan Mithat Efendi, duru ve sade bir dil ile okuryazar kitlesinin artmasında romanın bir araç olmasını benimsemiştir. Modernleşme için daha çok yerli eser üretilmesini savunan Mithat Efendi, ideal Osmanlı insanının nasıl olması gerektiğini savunurken yanlış anlaşılan ve uygulanan Batılı modelleri anlatabilmek için sanatı kullanmıştır (Yıldırım, 2011: 1786). Bu nedenle Felatun Bey ile Rakım Efendi gibi romanlarında geleneksel ve alafranga ikilemini ele

almıştır. Yeni kültürel modellere uyum sağlamaya çalışan Osmanlı aydın kesiminin ve azınlığı oluşturan üst sınıf İstanbul halkının sorunlarına tiplerle yoluya yaklaşmıştır. Yazın türü batılı olan bu roman içerik olarak, geleneksel tiyatrunun tiplerle üzerinden toplumsal sorunlara eğilimini kullanmıştır (Uçman, 2002: 140).

4.1.1 Roman ve tiyatro oyununun incelenmesi

Roman, dönemin batılılaşma hayranlığının ve bunun birçok kesimde yanlış anlaşılmasının üzerinden ilerlemektedir. Temelde Felatun Bey'in başından geçen olaylara ve yanlış bir batı hayranlığının sonunda yok olup gitmesine odaklanmaktadır. Konuşmasından giyim tarzına, giderek değiştirdiği yeni çevresinden gündelik alışkanlıklarına kadar babasından kalan mirası tüketen Felatun Bey, dönemin en iyi hicvedilen alafranga roman kişilerinden birisidir.

Felatun Bey'in karşısında olan, çok daha disiplinli ve tutarlı olan Rakım Efendi ise batılılaşmayı daha doğru algılamış bir adamdır. Rüştîye Mektebine giden ve Ermeni bir dostunun kütüphanesinden yararlanan Rakım ile kumar ve kadın ile bütün hayatını, varlığını söndüren Felatun Bey zıtlığı romanın ana hikâyesini oluşturmaktadır (Mithat, 2018). Bir bakıma Felatun Bey, Mithat Efendi'nin dönemde gördüğü yanlış batılılaşmayı temsil eden kişidir ve ideal olarak gösterdiği karakter Rakım Efendidir.



Şekil 4.1: Felatun Bey ile Rakım Efendi Müzikal Oyun Afışı

Kaynak: İBBŞT (2012)

Aynı adlı romandan 2012 yılında uyarlanan 3 perdelik müzikal oyun ise Selçuk Soğukçay tarafından kaleme alınmıştır. Yine Soğukçay tarafından yazılan bu oyun, bağlı olduğu kurum İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Aynı oyun 2013 yılında kitap olarak yayımlanmıştır.

Tiyatro oyunu uyarlamasında romandaki temel Felatun Bey ve Rakım Efendi arasındaki tezatlık korunmuş, ancak romandan bağımsız olarak olay dizisi “emek veren” ve “emek vermeden” yaşayan insanların komedi tadında eleştirisine dayanmıştır. Romanın batılılaşma karşısında toplumun girdiği temel ayrımlar, yozlaşma ve kültürel şok, uyarlama metinde bir fon olarak ele alınmıştır.

Oyunun sahnelenmesi, romandaki gibi Felatun Bey ve Rakım Efendi üzerinden ele alınmış, danslar ve şarkılarla temel sahnelenmesi yapılmış, kostüm ve dekor olarak ise dönemin ruhunu yansıtmıştır. Geleneksel tiyatronun oyun içinde oyun mantığından yola çıkılarak uyarlanan müzikal oyun, romandaki hikâyeye ek

olarak üst bir katman ekleyerek romanın sahnelenebilmesini işlevli hale getirmiştir.

4.1.1.1 Tema

19. yüzyılın son yıllarında yazılmış olan Felatun Bey ile Rakım Efendi romanı, dönemin Osmanlı ikilemelerini hiciv ve ironi yoluyla ele almaktadır. Özellikle Batılılaşma ile başlayan kültürel, siyasi ve ekonomik değişimlerin sonucunda yaşanan toplumsal ikilemler romanda iki uç karakter üzerinden ele alınmaktadır. Romanın ana teması da özenti bir Avrupa hayranı olan Felatun Bey ile Osmanlı aydını Rakım Efendi'nin temel zıtlıkları üzerinden kurulmuştur. Ahmet Mithat Efendi İki karakterin içine düştükleri durumlar üzerinden ele aldığı romanda, dönemin insanlarını da romanın hikâyesinde işleyerek genel bir yanlış batılılaşma eleştirisine gitmiştir.

Felatun Bey, kendisini yetiştiren ve Tanzimat yıllarının ilk dönemlerine tanıklık eden Mustafa Meraki'nin çarpık batılı hayranlığını vurgulayarak romanı başlatmaktadır. Avrupa tarzı davetlere giden, giyiminden kuşamına batılı hayranı olan Meraki Efendi'nin bu doğal olmayan kültürel değişimi çocuklarına da yansıtmıştır. Osmanlı'daki geleneksel kültürün ve yeni moda "alafranga" kültürünün çatışması, romanın eleştirmek istediği temel toplumsal sorunları işaret etmektedir.

2012 yılında sahnelenen müzikal oyun uyarlamasında ise bu tema farklı bir katmanla ele alınmıştır. 21. yüzyılın Türkiye'sinden 19. yüzyılın son dönemlerindeki İstanbul'a odaklanan müzikalde, oyun içinde oyun mantığı kullanılmıştır. Günümüzde sahnelenen bir oyunun prova süreci ile romandaki hikayenin geçtiği dönem arasında iki zamanlı bir yapı kurulmuştur. Bu yapı, oyunun yanlış batılılaşma temasından ziyade çok daha güncel bir yorumla modern dönem ile geçmiş arasındaki farklılıklar komedi üzerinden işlenmiştir.

Bununla birlikte uyarlama olarak sahnelenen tiyatro oyununda, çalışan ve bir konuda gerçekten emek veren insanların (Rakım Bey) her zaman olumlu sonuçlar alacağı vurgulanır. Öte yanda emek vermeyen ve hazıra konmaya alışan insanların (Felatun Bey) ise eninde sonunda kaybedeceği, üstün körü bilgilerle ve sadece parasal güçle olumlu bir neticeye varamayacağı işlenmektedir.

Romanın genelini kapsayan, sade bir olay dizisi ve bu yapıyı taşıyan karakterlerin hikâyeleridir. Bu hikayeler ustalıkla bir ironi üzerinden dönemin toplumsal dinamiklerini eleştirmektedir. Bir bakıma mizahi öğelere yer veren romanın aksine müzikal oyun uyarlamasında daha çok durum komedisine dayalı bir yapı karşımıza çıkmaktadır.

4.1.1.2 Zaman ve mekân

Romanda anlatılan hikâye, Tanzimat Döneminin sonrasında, 1. Meşrutiyet'in ilanından hemen önceki dönemde İstanbul'da geçmektedir. Romanda birçok mekân kullanılır ancak bütün mekânların ortak noktası İstanbul'da olmalarıdır. Felatun Bey'in hikâyesinde özellikle boğazdaki yalılar, C. Otel isminde partilerin ve davetlerin verildiği bar tarzı yerler ve Beyoğlu'ndaki mekânlar kullanılmaktadır. Ayrıca dönemin zengin ve alafranga yaşayan Osmanlı üst kesimi ile o dönem İstanbul'da yaşayan Fransız asıllı insanların gösterişli, Avrupa tarzında evleri romanda geçmektedir. Rakım Efendi gibi daha geleneksel hikâyelere odaklanıldığında ise dönemin kahvehane kültürü ile kütüphane alışkanlıklarına dikkat çekilir.

Bir bakıma Rakım Efendi, Felatun Bey'in temsil ettiği dünyaya ve mekânlara uygun görülmez. Osmanlı'nın toplumsal olarak ayrılan iki kesimindeki uçurum mekânlar üzerinden verilmektedir. Rakım, alafranga bir kesimden olan Mister Ziklas'ın evine gittiğinde bir bakıma “kahvehanede takılan bir geri kafalı” olarak değerlendirilir (Mithat, 2018: 95-96).

Bir müzikal formatında uyarlanan tiyatro oyununda ise günümüz ile romanın kendi zamanı olarak iki zaman katmanı kullanılmaktadır. Oyun, Rakım Efendi rolündeki oyuncunun anlatıcı olarak mekânı ve zamanı gerçek olarak kullanıp seyirciler ile diyalog kurmasıyla başlamaktadır. Romandan farklı olarak uyarlanan metinde, şimdiki zamandan geçmiş hikâyeyi anlatmak yer almakta, mekânlar ise sahnelenme metni olacağından romandaki kadar kapsayıcı, İstanbul'dan birçok karenin olduğu bir zenginlikle ele alınmamıştır.

Bu metin üzerinden yola çıkılarak sahneleme yorumunda da sabit bir dekor kullanılmıştır. Birkaç oturma bankı ile mekânlar canlandırılırken bu özellikler geleneksel tiyatrodaki Ortaoyununu anımsatmaktadır. Yabancılaştırma

etmenlerini kullanarak göstermeci tiyatro anlayışı ile yorumlanan oyun rejisinde, mekân ve zaman tıpkı Ortaoyundaki gibi iki katmanlıdır.

Oyundaki geçmiş zaman ise romandaki İstanbul'un 1870'li yıllarından sonraki dönemlerine odaklanır. Bir yanda zengin ve Avrupalı olarak yaşayan insanların İstanbul'u, öte yanda tırnaklarıyla direnen ve mücadele eden insanların daha mütevazı İstanbul'u soyut bir dekor anlayışı ile verilmektedir. Sahne bir an Beyoğlu'ndaki bir sokak, bazen gösterişli bir İngiliz zenginin evidir. Oyunun geçmiş zamanını gösteren en önemli gösterge ise kostümler ve konuşma biçimleri ile o dönemin tipleridir.

Oyundaki müzik kullanımı ise zaman ve mekân anlamında önemli bir katman arası geçişi simgelemektedir. Oyunun geçmiş zamanındaki bir olay aktarılırken o duruma uygun bir dans ve şarkı ile oyun, tıpkı Ortaoyunda gibi müzikli bir araya gitmektedir. Müzik bittiğinde oyun ya kaldığı yerden devam etmekte ya da şimdiye dönerek dördüncü duvar kırılmaktadır.

4.1.1.3 Karakterler

Toplumdaki hızlı değişimlerin sağlıklı bir şekilde ilerlemesinde edebiyatın gücüne önem veren Mithat Efendi, bu nedenle romanlarındaki kişileri gerçek yaşamdan yola çıkarak kurgulamaktadır. Dönemin popüler konularını ve sorunlarını işleyen Mithat Efendi için dil, hikâye ve yaşanan sorunlar oldukça sade, yalın bir şekilde okura aktarılmalıdır. Böylece kişilerden kaynaklanan sorunlar en azından halka gösterilecektir. Doğru ve yanlış modernleşme kavramlarına önem veren yazar, roman kişilerini bu temel düşüncesinden yola çıkarak oluşturmaktadır (Yıldırım, 2011: 1786).

Roman ve oyun uyarlamasındaki en temel farklılıklardan bir tanesi, romanın daha çok Felatun Bey üzerinden ilerlemesidir. Ancak oyun metninde karşılaşılan durum, Felatun Bey ve Rakım Efendi'nin ortak bir dengede ele alınması hatta Rakım'ın daha idealize edilmesinden kaynaklı olarak ön plana çıkmasıdır.

Oyunun sahnelenmesinde ise sahnelenmesinden afiş yorumuna, rol dağılımından zaman dengesine kadar Rakım Bey'in çok daha ön planda olduğu dikkat çekmektedir. Ayrıca romandaki diğer kişiler, bir bakıma Felatun Bey ve Rakım'ın hikâyesinin çevresinde dönen, onların iç dünyalarını ve eylemlerini

tamamlamak için kullanılan öğelerdir. Oyun uyarlamasına bakıldığı zaman Josephine ve Ziklas gibi kişiler ile döneme uygun Arap Bacı tiplerini komediye sağlamak için çok daha ön plana alınmıştır.



Şekil 4.2: Felatun Bey ile Rakım Efendi Oyunundan Bir Sahne

Kaynak: İBBŞT (2012)

Roman ve oyun uyarlaması arasındaki bu temel farklılıktan yola çıkarak karakterler incelendiğinde ise belirli tür farklılıklarından kaynaklı abartılar ya da geri plana atılan özellikler olduğu görülmektedir. Romanda Felatun Bey, dönemin en iyi ve ilk “züppe” tiplerinin bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Sadece gösteriş olsun diye öğrendiği Fransızcası ile davetlere giden, parasını gereksiz bir lüks merakına harcamaktan çekinmeyen, eğlenmenin ve şatafatlı yaşamının batılı ve modern olarak kabul edildiğini düşünen varlıklı bir adamdır. Kitapları alan, özel ciltlerle kütüphanesine saklayan ama asla onları okumayan, özenti Felatun romanda bütün çarpıklığı ile hicvedilerek anlatılmaktadır (Mithat, 2018: 9-12).

Bizim Felatun Bey bu kadar zengin olduğuna ve kendi hakkında tam güveni –kimi halktan kimselere göre- kibri de tamamlanınca tavrından azametinden geçilmemek lazım gelir ise de, Felatun Bey’in hali bunun aksiydi. Alafrangalık hali malum ya... Herkese tevazu göstermeye, herkesin yüzüne gülmeye insan mecburdur (Mithat, 2018: 12-13).

Felatun Bey’in kıyafetini sorarsanız tarif etmekte aciz kalırız. Şu kadar diyelim ki, hani ya Beyoğlu’nda elbiseci ve terzi dükkanlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde birçok

resim vardır ya, işte bunlardan birkaç yüz tanesi Felatun Bey’de mevcut olup elinde resim, boy aynasının karşısına geçer ve kendisini resme benzetinceye kadar mutlaka çalışırdı (Mithat, 2018: 15).

Felatun Bey üzerinden anlatılan bu insanlar aslında o dönem İstanbul yaşamının bir gerçeğidir. Eleştirilen bir kesimin temsilcisi olan Felatun Bey’in bu durumunun arkasında toplumsal, kültürel, siyasi ve ekonomik birçok neden vardır. Oyun uyarlaması ise Felatun Bey’in bu özelliklerini, toplumsal arka planı biraz daha geride bırakarak ele alır. Romanda, tavrının ve yaptıklarının sorumluluğu Felatun Bey’e yüklenirken oyunda bu biraz daha dönemin getirisi olarak ele alınmıştır.

Rakım Efendi romanda, Felatun Bey’in karşıtı olan bir karakter olarak dengelidir. Oyun ise biraz daha Rakım Efendi’nin azmini, emeğini ve çalışkanlığını vurgulamak, bu sayede kazandığını anlatmak için ön plana alınmış gibidir. Romanda Rakım Efendi, kimsesiz olarak büyüyen, onu büyüten dadısı ile hayata tutunan, içine kapanık birisidir. Rakım Efendi, Felatun Bey gibi Fransız aşığı olarak kendisini gösteren ve eğreti özentisi ile pervasızca yaşayan birisi değildir. Rakım Efendi, özel ders vermesinin karşılığında o dönem İstanbul’da bulunması zor olan bilim ve sanat kitaplarını okumaktadır (Mithat, 2018: 94).

Rakım Efendi... Kendisi Babıali’ye gitti. Eksik olmayan ecnebi gazetelerini baştan aşağıya süzerek aldığı bilgiler üzerine diplomatlığa da ulaşmış olarak arada bir bazı haberler yazmaya başladı (Mithat, 2018: 25).

Felatun Bey ve onun gibilerin böyle olmasının sebebi ise yine bu adamın babası Mustafa Meraki Bey’dir. Hatta romanda vurgulandığı üzere “meraki” lakabı, sürekli Alafranga bir insan olmaya takıntılı, cahil ve görgüsüz görünmek konusunda oldukça vesveseli olmasından dolayı çevresindeki kişiler tarafından kendisine takılmıştır. Geleneksel değil, aksine geleneksel yönlerini bastıran ve özentisi bir adamdır. Oyun yorumunda Mustafa beyin çok daha geleneksel olduğu ve oğlu ile karısı yüzünden bu hallere düştüğü komik durumlarla ifade edilmektedir.

Bu temel karakterler dışında romanda, dönemin alafranga-geleneksellik zıtlığını vurgulamak üzere birçok gayrimüslim insana yer verilmektedir. Rakım Efendi'nin dadısı, piyano hocası Josephine, İngiliz zenginler Polini, Margrit, Mis ve Mister Zikles gibi insanlar yer almaktadır. Hepsi dönemin İstanbul yaşamındaki sosyo-kültürel yaşamın bir parçası olarak önemli bir tamamlayıcıdır. Aynı zamanda bu kişiler, Mithat Efendi'nin dönem eleştirisi için kullanılmaktadır. Oyun yorumunda bu kişilerin birçoğu yer alırken durum komedilerini ve zıtlıklardan doğan durumları tamamlayan, tiplerlemleri ile sivrilikleri güçlendirilmiş bir yorumla kullanılmıştır. Bu durum sahnelemenin, bir roman anlatısından yola çıkarak ihtiyaç duyduğu kişileştirmeden kaynaklanmaktadır.

Yine romanda ve oyunda kullanılan, Rakım ve Felatun'un aşık olduğu kadınlar dönemin ruhuna yakışır şekilde ele alınmıştır. Rakım'ın kölesi olarak satın aldığı Canan ile neredeyse tanıştığı her kadın bu sessiz, içine kapanık adama aşık olmaktadır. Felatun Bey ise bütün gösterişine, güzel giyinmesine ve zenginliğine rağmen kadınların gönlünde ancak para harcayınca kalmaktadır.

Genel olarak değerlendirildiğinde oyun uyarlamasında, romanda olduğu gibi İstanbul'un iki sınıfı ve onların yaşamları üzerinden ele alınmaktadır. Bir yanda hiç çalışmadan ve zengin olup gösterişli yaşamları ile giderek yok olan üst sınıf ile hiçbir şeyi olmadan çok çalışan ve yükselen alt sınıf arasında geçer. Sıfırdan gelen insanların mücadeleleri ile zengin kesimin vurdumduymaz, pervasız tavrı eleştirilmektedir. Bu kişiler ise hem romanda hem de oyunda kullanılmıştır.

Sahnelenme aşamasında ise romandan farklı olarak dans bölümleri ve müzikli aralar için halk gibi gösterilen oyuncu-dansçı insanlara yer verilmiştir. Bu kişiler romanda anlatılan dönem İstanbul'undaki halkı temsil ederken oyunun müziksiz kısımlarında dekorun özel bölmelerinde beklemektedir. Bir bakıma seyreden, izleyen ve ne gerekiyorsa ona göre davranan halk kesiminin bir yansıması gibi kişileştirmede yer almaktadır. Elbette bu yorumun temek amacı müzikal olarak yorumlanan oyunun dans ve eğlence açısından sahnede doygun bir görüntü vermesinden de kaynaklanmaktadır.

4.1.1.4 Olay örgüsü

Romanın olay örgüsü, dil ve anlatım açısından ele alındığında dönemi için çok çarpıcı bir farklılığa sahiptir. Oldukça samimi bir tavırda ilerleyen dil düzleminde, anlatıcı bizi dönemin ruhuna ve kişilere direkt adapte etmektedir. Romanda net olarak başlayıp biten, bütün hikâyenin kurulu olduğu bir olay düzlemi bulunmamaktadır. Gerçekten okurun yanı başında yaşayıp giden insanların, bir başkası tarafından anlatılması kadar sıcak ilerleyen olay örgüsünde, temel akış Felatun Bey ve Rakım Efendi üzerinden dönem ruhunun aktarılması şeklindedir.

Romandaki diğer karakterler ise yavaş yavaş hikâyeye dâhil olmaktadır. İlk olarak Felatun Bey, kardeşi Mihriban Hanım ve onların muhterem babaları Mustafa Meraki'nin yaşamı ile alafranga yaşamı benimseyen İstanbul azınlığına odaklanılır. Bu kişilerin yaşamları hakkında genel bir bilgi ile ilerleyen romanda daha sonra Rakım Efendi ile bu sefer, alafranga yaşamda var olmaya çalışan geleneksel, çalışkan ve bilgili insanların dünyasına dâhil olunur. Rakım ile birlikte Fedai Kalfa, Canan ve çevrelerinde gelişen basit, gündelik ama toplumsal sorunların temelindeki yaşamsal hikâyelere geçilir. Roman ilerledikçe alafranga kültürünün taşıyıcı Margri, Josephine, Ziklas ve Doktor gibi karakterlerin dünyaları da bu genel havaya dâhil edilmektedir.



Şekil 4.3: Felatun Bey ile Rakım Efendi Oyunu Dans Sahnelerinden

Kaynak: İBBŞT (2012).

Aslında romanın hikâyesini başlatan, bir bakıma Mustafa Meraki Bey'in yanlış batılılaşma örneği olarak sürdürmeye çalıştığı yaşam tarzıdır. Bu yaşam tarzı oğlu Felatun'a ve oradan çevresindeki insanlara doğru açılır. Bir bakıma küçük

bir örnek dönemin İstanbul’u için bir genellemeye doğru giden hikâyenin de fitilini yakmaktadır. Babasından kalan 12.000 lira mirasla bütün yaşamını iyice alafranga olmaya adanmış Felatun Bey giderek uçuruma sürüklenirken bu durumu oldukça keyifle ve ironik anlatmaktadır roman. Rakım Efendi’nin bu süreçte devam eden çabası, muazzam bilgi öğrenme açlığı ve doğru benimsenmiş kültürel çeşitliliği ile romanın diğer toplumsal katmanı da oluşturulmuştur.

Oyunun olay örgüsü biraz daha kıssadan hisse çıkartmaya yönelik, geleneksel dokuda ele alınmıştır. Oyun, Rakım Efendi rolündeki oyuncunun, seyircilere kendilerini ve oyunu takdim etmesiyle başlamaktadır. Anlatıdan sonra başlayan oyunun geçmiş hikâyesi, epizotlarla ilerleyen, durum komedileri için kurgulanmış parçalı sahnelerden oluşmaktadır. Kostüm ve konuşma tavrıyla Osmanlı Döneminin büyük bir değişim yaşadığı dönemin İstanbul’u, müzikli bir oyun şeklinde sunulmaktadır. Oyun metni, sahnelenmek üzere yazıldığı için de bu yapı rejî yorumunda da korunmuştur.

Romanda aktarılan ve kişilerin geçmişlerini, iç seslerini, çelişkilerini anlatan bölümler oyunun belirli diyaloglarında görülürken birçok anlatı, müzik ve dans sahneleriyle verilmiştir. Romanın temel mesajı olan “kültürel zenginlikle kültürel yozlaşma” çatışması, bir müzikal olarak ele alınan oyunun olay örgüsünde “çalışan ve çalışmayan” arasındaki farkın nelere yol açtığına odaklanmaktadır.

Genel olarak ele alındığında ise romanın hicvi ön planda tutan anlatım tarzı oyunun genelinde yer almıştır. Komedi unsurları romandaki kadar mizahi bir derinlikle verilmesi de dönemin siyasi, ekonomik ve kültürel değişimlerinin etkilerine odaklanılmaktadır. Geleneksel tarzda yaşayan insanların yeni, Avrupai yaşama adapte sorunları ise Mustafa Efendi gibi romanda daha farklı ifade edilen kişiler üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Müzikal yapı, oyun içinde oyun mantığı ve tarihsel doku gibi tiyatro uyarlamasındaki temel dinamikler ise bugünün seyircisine ulaşmak için kullanılmıştır.

Felatun Bey ile Rakım Efendi romanından aynı adla uyarlanan tiyatro oyununun genel değerlendirilmesi sonucunda, uyarlamanın 2000 sonrasında yapıldığı ve temel uyarlama nedeninin Türk roman anlatısının ilk önemli örneklerinden

birisinin günümüz seyircisi ile buluşturulmasının hedeflendiği görülmektedir. Tam olarak bir yüzyıl öncesinde batılılaşmanın toplumdaki yanlış yansımalarının, eleştirel bir tavırla Felatun ve Rakım karakterlerinin karşılaştırılması üzerinden ele alan roman metni, bu eleştirinin günümüzde seyircideki anlamı bakımından değiştirilmiştir.

Sonuç olarak uyarlamada dramatize edilen nokta, yanlış batılılaşma ve toplumdaki yansımaları değil yaşamındaki değişim karşısında çalışan ve çalışmayan, emek veren veya vermeyen kişilerin komedisi olmuştur. Bununla birlikte günümüz seyircisi için artık geçmişe açılan bir pencere olan roman, oyun uyarlamasında da bu yönünün altı çizilerek uyarlanmıştır.

Felatun Bey ile Rakım Efendi isimli eserin roman ve uyarlaması üzerinden yapılan tüm bu incelemeler neticesinde, çalışmanın hipotezinin doğrulandığı görülmüştür. Öncelikli olarak ifade etmek gerekir ki, romanda uzun uzadıya anlatılan ve romanın ana konusunu oluşturan batılılaşma karşısında toplumun duruşu, toplumdaki yozlaşma ve kültürel şok, tiyatro oyunu uyarlamasında olduğu gibi kullanılmamıştır. Tiyatro oyunu daha çok bu ikilemi yaşayan toplum bireyleri arasındaki tezatlığı komedi tadında ele almıştır. Dolayısıyla romanda ana konu olarak kendini gösteren batılılaşma ve bu ekseninde toplumun yaşadıkları, tiyatro oyunu uyarlamasında neredeyse sadece bir fon olarak kullanılmıştır.

19. yüzyılın son yıllarında yazılmış olan roman, Tanzimat döneminin sonrasında 1. Meşrutiyet'in ilanından hemen önce, Osmanlı İmparatorluğu'nun mevcut toplumsal ve kültürel şartları kapsamında İstanbul'da geçmektedir. Ancak 2012 yılında sahnelenen müzikal oyun uyarlamasında, bu tema oyun içinde oyun mantığıyla kullanılmıştır. Tiyatro oyununda 21. yüzyılın Türkiye'sinden 19. yüzyılın son dönemlerindeki İstanbul'a odaklanılmıştır. Böylece romandaki temadan farklı olarak tiyatro oyunu uyarlamasında, modern dönem ile geçmiş arasındaki farklılıklar ele alınmıştır. Aynı zamanda romandaki sade akışın aksine tiyatro oyunu uyarlamasında durum komedisine dayalı bir üslup kullanılmıştır.

Romanda birçok mekân kullanılmaktadır ancak tüm mekânların ortak noktası İstanbul'dur. Romanda özellikle boğazdaki yalılar, batılı tarzda verilen

partilerin ve davetlerin gerçekleştiği yerler ve Beyoğlu'ndaki mekânlar kullanılmaktadır. Tiyatro oyunu uyarlamasında ise tüm bu mekânlar romandaki çeşitlilikle ele alınamamış, sabit bir dekor kullanılmıştır. Mekânlar banklar ile canlandırılmaya çalışılmıştır.

Mekâna paralel olarak romanın zamanı da tiyatro oyunu uyarlamasına aynen aktarılmamıştır. Günümüz Türkiye'sinden 19. yüzyılın İstanbul'una odaklanılmış, dolayısıyla şimdiki zamandan geçmiş hikâye anlatılmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede tiyatro oyununda geçmiş zamanı gösteren en önemli göstergeler, kostümler, konuşma biçimleri ve o dönemin tiplerleri olmuştur.

Roman ve tiyatro oyunu uyarlamasındaki temel farklılıklardan bir tanesi, karakter kullanımı dengesi olmuştur. Roman Felatun Bey üzerinden ilerlerken tiyatro oyunu içerisinde Rakım Efendi daha fazla idealize edilmiştir. Bununla birlikte romanda kullanılan birçok yan karakter, tiyatro oyununda Felatun Bey ve Rakım Efendi'nin hikâyelerini güçlendirmek ve onların eylemlerini tamamlamak üzere bir komedi unsuru olarak kullanılmıştır.

Göröldüğü üzere roman tiyatroya uyarlanırken tema bütünüyle korunamamış, zaman şimdiden geçmişe odaklanmak biçiminde değiştirilmiş, mekân sabit bir dekorla verilmeye çalışılmış, karakterler ise temaya ve zamana uygun olarak idealize edilerek verilmiştir. Geçmişe odaklanış daha çok kostümler, konuşma biçimleri ve tiplerler üzerinden aktarılmaya çalışılmıştır. Bu erevede Felatun Bey ile Rakım Efendi romanı çerçevesinde bu çalışmanın hipotezi “Bir romanın tiyatroya bütünüyle uyarlanması mümkün değildir.” doğrulanmıştır.

4.2 alıkuşu

Türk roman ve tiyatro yazımının en önemli isimlerinden Reşat Nuri Güntekin, oldukça iyi bir ailede yetişmiş ve dönemine göre üst seviyede bir eğitimden geçmiştir. Yazarlık hayatına ilk olarak tiyatro oyunları ve tiyatro hakkında yazdığı düşünce yazıları, eleştiriler ile başlayan Güntekin aynı zamanda Darülbeyti kurumunda oyunlar yazmış, edebi heyette görev almıştır. Öte yanda sade bir dil ve kendine has dokusuyla hikâye ve romanlar yazmaya başlamış, Türk Roman tarihindeki en büyük başarısını alıkuşu ile elde etmiştir (Poyraz – Albek, 1957: 1-3). Bununla birlikte romanları ve tiyatro oyunları

gibi edebi eserleri kadar tiyatro, dramaturgi ve romandan tiyatroya uyarlama üzerine kaleme aldığı yazıları ile de oldukça önemli bir yazardır.

Türkiye’deki modernleşme ve cumhuriyetin ilanı ile yaşanan toplumsal sorunları, halkın ve aydın kesimin sıkışmışlığını ele alan Güntekin, birçok romanında ve oyununda bu sorunları ele almıştır. İstanbul’da doğup büyüyen ancak İzmir başta olmak üzere Anadolu’nun birçok bölgesinde yaşayan yazar, yaşanan toplumsal değişimlerin geniş bir izlemini bizzat deneyimleyerek öğrenmiştir. Bir dönem portresi çizen Güntekin için modernleşmenin gelenekler ve dini inançlarla olan çatışmasını kullanarak, bu çatışmanın içinde savrulan karakterleri anlatmak önemlidir (Narlı, 2012: 18).

Reşat Nuri Güntekin, romanları üzerinden ele alındığında 1928 yılına kadar ürettiği eserleri ile sonrasında kaleme aldığı eserlerde iki ayrı dönemin olduğunu görmek mümkündür. İlk dönemini duygusal ve ikinci dönemini toplumsal eserler olarak ayırmanın mümkün olduğu Güntekin, genelde yaşanan değişimi kişiler ya da toplumsal dinamikler üzerinden edebi bir dille değerlendirmiştir. Dudaktan Kalbe, Akşam Güneşi ve Çalıkuşu gibi romanlarındaki aşk teması ve duygusallığın ön planda olduğu ilk dönem eserleri, yaşanan büyük değişimlerin ve modernleşme etkilerinin bireyler üzerindeki yansımaları üzerinden yorumlamıştır (Geçgel, 2006: 222-223). Bu noktadan ele alındığında Çalıkuşu romanı, iyi bir ailede yetişen, eğitilmiş ve güzel bir kadın olan Feride’nin yaşamına odaklanmaktadır. Feride’nin aşk hayatı ve duygusal dünyası ile İstanbul ve Anadolu’da geçen hikâyesi, bireysel yönelişlerinden yola çıkarsa da dış dünyadaki değişimler ve toplumsal baskıların gölgesinde şekillenmektedir.

4.2.1 Roman ve tiyatro oyununun incelenmesi

Reşat Nuri Güntekin tarafından aslında ilk olarak “İstanbullu Kız” adıyla bir tiyatro oyunu olarak yazılan hikâye, dönemin Darülbeyti edebi heyeti tarafından istenmemesi üzerine romana çevrilmiş bir eserdir. 1922 yılında yayımlanmaya başlayan Çalıkuşu hikâyesi daha sonra kitap olarak basılmıştır (Poyraz – Albek, 1957: 1-3). Güntekin’in ilk dönem, aşk ve duygusal durumlarla yaşanan değişimlerin bireylerdeki etkisini gösterdiği romanlarından

olan Çalıkuşu romanı, şiirsel dili ve duygusal betimlemeleri ile dikkat çekmektedir.

Türk Romancılığında en çok tanınan kadın karakterlerden birisi olan Feride üzerinden ilerleyen hikâyede, eğitilmiş ve hayata dair kendi ayakları üstünde durmak isteyen bir kadının, özgürlüğü seçtiği zaman yaşadığı sorunlara odaklanmaktadır. Kamuran ile yaşadığı aşk, romanın en güçlü duygusal kanavaşıdır. Bununla birlikte romanda İstanbul'dan Tekirdağ'a, Anadolu'nun birçok köşesinden bazı kırsal kentlere kadar dönemin Türkiye'sinin özeti sunulmaktadır. Aldığı eğitim, mesleği ve hayalleri olan Feride'nin çok güzel bir kadın olmasından kaynaklanan sorunlar öylesine büyüktür ki nereye giderse gitsin hep güzel bir kadın olarak görülür (Güntekin, 2020a). Feride'nin ve onun çevresindeki insanların aşk ve aile yaşamları, hayalleri üzerinden ilerleyen hikâyede, Cumhuriyet ile gelen özgürlük ruhunu benimsemiş bir kadının karşılaştığı zorluklara dikkat çekilmektedir.

Romanın aynı adla uyarlanması ise yine önemli bir yazar olan Necati Cumalı tarafından 1962 yılında gerçekleştirilmiştir. Uyarlanan oyun, aynı yıl İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenmiştir. Birçok farklı ödenekli ve özel tiyatrodan oynanan Çalıkuşu oyunu 1994 yılında, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nun 80. yılına özel olarak bu sefer bir müzikal olarak yorumlanarak sahnelenmiştir (Şavkay, 1994: 10-11). Şehir Tiyatroları, bir yaz oyunu sahnelemek üzere yola çıkmış ve Reşat Nuri Güntekin'in romanından, bir klasik eseri sahneye koymuştur. Oyun daha sonra 2006 yılında, yine şehir tiyatroları tarafından sahnelenmiştir (Pulur, 1994).

Bu çalışmadaki roman-oyun uyarlamasında ise Necati Cumalı'nın kaleme aldığı metin ele alınacak, sahnelenmesine ilişkin notlar ve bilgiler ise 1994 yılındaki müzikal temsil üzerinden bir değerlendirme yapılacaktır.

4.2.1.1 Tema

Osmanlı İmparatorluğunun ve monarşi düzeninin yıkılmasından sancılı, savaşlarla dolu dönemi, Cumhuriyet'in kurulmasını ve modern bir toplum yaratma çabalarına bizzat şahit olmuş bir yazar olan Reşat Nuri Güntekin, bütün eserlerinde bu konuyu ele almıştır. Aşk, aile, dostluk ya da toplumsal baskılar üzerinden farklı biçimlerde ele almış olsa da temelde yatan ana tema;

batılılaşma ve geleneksel toplum düzeni arasında sıkışıp kalmış insanlar çevresinde dönmektedir (Narlı, 2012: 18-19).

Toplumun üst ve alt sınıfından, İstanbul ya da Anadolu'nun kırsal kesimlerinden, kadın ya da erkek olsun bütün Türkiye artık bu geçişin sancılarını bir şekilde yaşamaktadır. Dönemin aydın kesiminden olan Güntekin ise geleneksel değerlerin olması gerektiğini, ahlak ve din gibi bazı durumların savunulmasını ancak iktidardaki otoritenin istediği kadar hızlı bir değişimin olamayacağını savunmuştur. Güntekin'e göre, Türk toplumu henüz getirilen ve hayali kurulan inkılaplara hazır değildir (Güler, 2019: 17-18). Selim İleri bir yazısında Güntekin'in duruşunu şu sözlerle özetlemektedir:

İstanbul'da doğan, Çanakkale'de bir mahalle mektebine giden, İzmir'in 'Frerleri Fransız mektebinde öğrenimini sürdüren Reşat Nuri, Çalığışu'yla Anadolu'ya, taşra yaşantısına açılıyor. Üsküdar'daki çocukluk dönemlerinde lalası Şakir Ağa'nın, masallar anlatmış bu eski Harem iskelesi kayıkçısının doğaçtan yaratıcılığını yaşamı boyunca ilke biliyor. Toplumun can alıcı sorunlarını her okuyanın kavrayabileceği güçlü bir anlatımla, seçik bir Türkçeyle ifade ediyordu (İleri, 1989: 130).

Çalığışu romanı işte bu Türkiye panoramasını bir kadın odağında ele almaktadır. Oldukça iyi eğitilmiş ve güzel bir kadın olan Feride'nin gerek ailesi gerekse yetiştiği çevre onun özgür ve eski moda olan iki kadın kimliği arasında sıkışmasına neden olmuştur. Ancak gittiği Fransız okulundan mezun olup gerçek hayata atıldıktan sonra yüzleştiği Anadolu farklıdır. Ailesiyle arası açılan, anne olan Feride'nin hayatı görmesi ile toplumun, ailesinin, erkeklerin ondan beklediği çok farklıdır. Ancak oyundaki temel tema, işte bir kadın da olsa Cumhuriyet'in gerçek ülküsünü bir pusula olarak belirleyerek doğru yolu bulma umududur (İleri, 1989: 130). Bir bakıma Feride, Güntekin'in idealize ettiği, aynı zamanda modern ve özgür bir kadının neler yaşayacağını anlatan önemli bir romandır, denebilir.

Çalığışu romanının öncesinde İstanbullu Kız adıyla bir oyun olması ve Darülbeyde'de istenmemesinin temelinde işte bu ideal kadın imgesi ile dönemin şartlarının çakışması yatmaktadır. Fatma Aliye gibi Osmanlı Kadın

Hareketi'nin önemli bir temsilcisinden etkilenen, kadınların özgürleşmesini ancak toplumsal dinamikleri de yok saymamasını düşünen Güntekin, Feride ile bu düşüncesini somutlaştırmıştır (İleri, 1989: 130). Çünkü özellikle 1900 ve sonrasındaki ilk 40 yıl, özellikle roman ve tiyatro gibi türler, halkın yeni toplumsal düzeni ve yenilikleri benimsemesi için güçlü bir araç olarak kullanılmıştır.

Kendini Cumhuriyet ideolojisine adayan yazarlar, dönemin modernleşme zihniyetine bağlı olarak roman kahramanlarını kurgulamıştır. Doğu-Batı, gelenek ve modern zıtlığı, devrimler, gündelik hayattaki değişiklik, kadının modernleşmedeki rolü Cumhuriyet'in ilk yıllarında romanların konularıdır (Güler, 2019: 26).

Necati Cumalı tarafından oyunlaştırılan ve aynı adlı tiyatro oyununda, Güntekin'in temel düşüncelerine ve hikâyesine sadık kalındığı görülmektedir. Özellikle Çalıkuşu eserindeki Feride karakterinin önemli bir kadim imgesi olduğunu dile getirmiştir. Cumhuriyet'in nasıl kurulduğu ve Türkiye'nin o dönem ruhunu en iyi yansıtan romanı olarak gördüğü Çalıkuşu oyunu da bu nedenle tema konusunda romana sadık kalmış bir uyarlamadır. Hatta yazar, oyunun girişinde romana oldukça sadık kaldığını ve oyunun ruhunu, temel sorunlarını uyarlamada hiç değiştirmedığını ifade etmiştir (Cumalı, 1963: 8).

Oyun metni temel olarak, romanın ana hikâyesinden yola çıkılarak dramatik yapıya uyarlanmıştır. Feride isimi güçlü ama dönemi için aşırıya kaçan özgürlük anlayışının yarattığı süreç, Feride karakterine odaklanarak ele alınmıştır. Romanda Feride dışındaki birçok insan profillerinin de bu süreçte neler yaşadığı ele alınsa da oyun, temel bir karakterin hikâyesinde, dramatik metnin “yoğunluk” ilkesinden hareket ederek, Feride'nin hikâyesine, özgürlük arayışına ve yaşamının belli kesitlerine odaklanmıştır.

1994 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nun 80. yıl için sahnelediği oyun ise Cumalı'nın metni üzerinden bir müzikal olarak yorumlanmıştır. Ancak müzikal yorumunda, bu toplumsal eleştirileri arka plana atıp eskiye bakış ve eğlence odaklı yorumu dikkat çekmektedir. Hatta bu konuda birçok haber ve yorumda Cumalı ile yönetmen arasında, oyun

sonrasında sorunlar yaşandığı görülmektedir. Oyunun Güntekin'in mücadele ettiği kadın odaklı özgürlük ve modernleşme mücadelesinden ayrı, tümüyle dans ve müzikle gölgede bırakıldığı görüşleri vardır. Öte yanda Güntekin'in ahlak ve geleneksel değerler açısından hatasıyla ve mücadelesiyle modern bir Cumhuriyet kadını olarak gördüğü Feride'nin müzikal yorumunda tümüyle aşık bir kadın olarak, romantik bir yerden ele alındığı eleştirilmektedir (Şavkay, 1994, Milliyet – İleri, 1994: 12, Cumhuriyet).

4.2.1.2 Zaman ve mekân

Çalığışu romanındaki zaman kullanımı, baş karakter olan Feride'nin dilinden bir anlatımla geçmiş ve hikâyenin şimdiki zamanı arasında gidip gelmektedir. Reşat Nuri Güntekin'in uzun ve geniş bir zamana yayılan bu anlatımının temelinde aslında dönemin Türkiye şartlarının ne kadar hızlı ve ani değiştiğini göstermek için kullanılmıştır. Cumhuriyetin ilanından önceki kaotik ortam ve sonrasında umutlanan halkın yaşanan büyük değişime uyma çabası, sezdirilmeden romanda ağır ağır yedirilmektedir (Ağaoğlu: 1989: 142-143).

Roman bu yönüyle adeta Feride'nin günlüğü gibi, onun hayatıyla bir ülkenin, toplumun yaşadıklarına tanıklık etmek gibi kullanılmıştır. Hızlı geçişler kadar günden güne gelişen önemli olaylar da tarih bilgileriyle verilmiştir. Feride'nin hayatındaki önemli bir durumu, kişiyi daha iyi anlatabilmek için geçmiş zamana gidilmekte, bu zamanın toplumsal bir fotoğrafı eşliğinde anlatı güçlendirilmektedir. Elbette geniş ve uzun tarihsel bir dönemi aktarmak aynı zamanda roman anlatısının getirdiği bir zengin anlatım olanağıdır.

Aynı adla uyarlanan tiyatro oyununda ise dramatik metinlerin yoğunluk ilkesinden hareketle, zaman konusunda sıkıştırılmış ve iki katmanlı bir anlatım kullanılmıştır. Oyunda yaklaşık bir aylık bir zaman dilimi, bütün olayların sıkıştığı son dönemler kullanılmış, geçmişler veya önemli bazı olaylar diyaloglar üzerinden verilmiştir. Ayrıca oyun, romandan farklı olarak anlatıcı olan Müjgan ve onun Feride'nin günlükleri ile geçmişe gidişleriyle iki katmanlı olarak kurgulanmıştır. Oyun, Müjgan'ın açılış konuşması ile başlar ve oyun boyunca perde aralarında, önemli birkaç durumda kesilmektedir. Bunun dışındaki bütün zaman, romanın şimdiki zamanı olan bölümde geçmektedir.

Zamansal geçişlerde Müjgan'ın kullanılması ise romanda da verildiği gibi Feride'nin yaşamını en iyi bilen, onun sırdaşı ve bütün kararlarının, aşklarının destekleyici olmasından kaynaklanmaktadır. Romanda da Müjgan karakteri, Feride'nin gözünden oldukça iyi bir şekilde aktarılmaktadır (Güntekin, 2020a: 76). Necati Cumalı, romanın ana karakterini tanıyan bir akraba ve arkadaş olan Müjgan üzerinden temel dramatik yapıyı kurgulamıştır. Müjgan'ın bugünkü – yani 1960'ların özgürlük ortamındaki- algısında, kuzeni olan Feride'nin hayatını bir özgürlük mücadelesi olarak vermektedir.



Şekil 4.4: Çalikuşu Müzikal Oyunundan Bir Sahne

Kaynak: Bilinmeyen (1994)

Mekân kullanımında da zaman gibi benzer çeşitlilik ve uyarlamada kısıtlamalar görülmektedir. İstanbul'dan Tekirdağ'a, Çanakkale'den Bursa'ya kadar birçok il romanın dokusunda yer alır. Ayrıca Zeytinler Köyü, Kuşadası gibi Anadolu'nun kırsal kesimleri de kullanılmaktadır. Feride'nin öğretmen olması ve bütün yaşamını geride bırakarak, korunaklı dünyasından Anadolu'ya açılması ile mekânsal olarak romanın zenginliği artmaktadır. Kapalı ve özel alan kullanımı olarak da romanda köşklere kadar geniş bir yelpaze kullanılmıştır.

Reşat Nuri Güntekin'in romanlarından Çalikuşu'nda Besime Teyze'nin Kozyatağı'ndaki köşkü, Reşit Beyin İzmir, Karşıyaka'daki köşkü, Doktor Hayrullah'ın Kuşadası, Alacakaya'daki çiftliği, Çanakkale'deki berbat Burhan'ın bağ köşkü vb... (Ağaoğlu: 1989: 141-142)

Feride'nin odası, mezarlık, Zeyni Baba türbesi, Prençibeza Marya Vapuru gibi geçiş mekânları da romanın geniş anlatım olanaklarında sıklıkla yer almıştır. Dönemin romanları içerisinde ilk defa Reşat Nuri'nin Çalıkuşu romanında görülen bu zengin mekân ve yer kullanımı, oyun uyarlamasında yer almamıştır. Feride'nin yaşamındaki temel kırılmalar, olay örgüsündeki ana mekânlar seçilmiştir. İstanbul ve Tekirdağ'daki evler, Bursa Maarif Müdürlüğü, Zeyniler köyündeki odası gibi ana mekânlar oyunda yer almıştır. Romanda sansürlenmiş Ç. ve B. şehirlerinin Çanakkale ve Bursa olduğu oyunda açıkça dile getirilmiştir.

4.2.1.3 Karakterler

Sevme ve acıma temalarının, aşk, aile, dostluk gibi toplumsal dinamikler üzerinden işlenmesi Güntekin'in romanlarında kullandığı bir yöntemdir. Ayrıca geniş bir zaman ve mekân kullanımı ile olay örgüsündeki güçlü bağlar, karakterlerin seçimlerinde de etkili olmuştur (Ağaoğlu, 1989: 140). Romanda birçok il ve ilçe, mekân ve bölge kullanılmış, her bölgenin de dokusunu tamamlayan kişiler kullanılmıştır.

Feride romanın başkarakteridir. Akıllı, eğitimli ve idealist bir kadın imajı çizen Feride'nin büyük aşk yaşadığı Kamuran'da kendisi gibi zarif, eğitimli bir adamdır ve teyzesinin oğludur. Ancak Münevver isimli kadınla yurt dışında tanışan ve Kamuran'ın Feride ile ayrılmasına neden olan kadın, yaşadığı hastalıktan dolayı ölür. Ayrıca bekâr bir dul olan Münise ve Neriman ile Hatice isimli yaşlı hademe, öğretmen, diğer yanda Müjgan gibi sert görünümlü bir kadın romandaki asal kişilerdir. Bununla birlikte Kamuran ve Feride aşkı, onların ayrılmaları, yıllar sonra kavuşmaları ise oyun uyarlamasından ve müzikal yorumunda güçlü bir şekilde kullanılmıştır.



Şekil 4.5: Çalıkuşu Müzikal Oyunundan Bir Sahne, Kamuran ve Feride,

Kaynak: <https://core.ac.uk/download/pdf/38330077.pdf> (1994)

Romandaki bu kadınlar, Güntekin'in her kesimden ve yaşamdan seçtiği kişilerdir. Hepsi, dönemin Türkiye'sindeki farklı kadın kimliklerinin bir yansımasıdır. Diğer erkek karakterler ise özellikle geleneksel değerlerle ve ahlaki durumlarla bezelidir. Romanda, tüm bu kişilerin Feride'nin yaşamında bıraktığı iz gösterilirken öte yanda ülkedeki insanların da bir anlatısı yapılır gibidir.

Oyun uyarlamasında bu kadar çok kişinin kullanılması mümkün olmadığından Müjgan'ın anlatıcı olması dışında Feride'nin yaşamında rol alan önemli isimlere yer verilmiştir. Feride'nin uzak akrabalarını temsil eden kişilerin kişiler birer anlatı olarak hızla geçilirken Kamuran, Sütnine, Münise, Neriman gibi önemli kişiler oyunda yer almıştır. Sahnelenme aşamasında ise uyarlama tiyatro metnine sadık kalınarak bir yorum yapılmıştır.

4.2.1.4 Olay örgüsü

Roman anlatısının gereği olarak çok kapsamlı ve uzun anlatımlarla ilerleyen hikâyede, ilk bölümler Feride'nin çocukluk süreciyle başlamaktadır. Okuldaki anıları, yaptığı yolculuklar ve geçirdiği mutlu yaz tatilleri ile ilerlemektedir. Kronolojik bir sıralama ile ilerleyen romanda bazı olayların ve kişilerin daha iyi tanıtılması için geçmişe gidilmektedir. İlk basımında romanın beş bölüme ayrıldığı ve her bölümün sonunda önemli bir olayla yaşamı değişen Feride'nin başlayan yepyeni yaşamı diğer bölümde başlamaktadır. Sırasıyla Feride'nin

Kamuran'la olan aşkı, bu aşkın bir ihanetle son bulması, Feride'nin acı ile Anadolu'ya öğretmenlik için gitmesi, Anadolu'da yaşadığı sorunlar, Şeyh Yusuf isimli bir müzisyenin karşılıksız aşkı ve onun ölümü, İzmir'e gitmesi ve son olarak, yıllar sonra Kamuran ile yeniden kavuşmaları şeklinde bir olay örgüsü vardır.



Şekil 4.6: Çalıkuşu Müzikal Oyunundan Bir Sahne

Kaynak: <https://core.ac.uk/download/pdf/38330077.pdf> (1994)

Oyun uyarlaması ise romandaki kronolojik sırayı genel olarak kullanmıştır. En önemli fark, önemli olaylar arasındaki zaman ve mekân sıçramalarının, aradaki kopukluğun anlatılması, oyunda yer verilmeyen ama önemli olay ve kişilerin seyirciye aktarılmasında Müjgan isimli teyze kızının kullanılmasıdır. Müjgan'ın, Feride'ye ait bilgileri aktarması ve onun günlüğüne sahip olduğunu söylemesiyle başlayan oyunun birinci perdesi, tümüyle Kamuran ve Feride aşkı üzerinden ilerlemektedir.

Üç perdelik oyunda, kısa ve ana olaylara odaklı kısa sahneler ile Feride üzerinden aktarılan hikâye korunmuştur. Ancak özellikle dönemin Türkiye'si ve bir kadın kimliği açısından romanda detaylıca altı çizilen olaylar oyunlaştırma konusunda biraz daha hızlı ya da genel hatlarıyla geçilmiştir. Örneğin Feride'nin Çanakkale'ye gelişi, bu sırada başlayan savaş ve Feride'nin yalnız bir kadın olarak yaşadıkları Müjgan karakterinin kısa ve akıcı anlatımıyla verilmektedir.

Genel olarak incelendiğinde Reşat Nuri Güntekin'in Çalıkuşu romanından Necati Cumalı tarafından uyarlanan tiyatro metninde, temeldeki kadın temasının ve kadının toplumdaki özgürleşme mücadelesinin korunduğu görülmektedir.

Romadaki Feride isimli kadın karakterinin kendi hayatını istediği gibi yaşama, aşk, eğitim, meslek gibi konularda toplumdan gördüğü baskı, tiyatro uyarlamasında da dramatik çatışmanın merkezini oluşturmuştur. Kadının toplumsal cinsiyet yaşadığı sorunların, günümüzde de geçerliliğini koruması, uyarlama metninde bu yapının korunmasının temel nedeni olarak görülebilir.

Çalığışu isimli eserin roman ve uyarlaması üzerinden yapılan tüm bu incelemeler neticesinde, çalışmanın hipotezinin doğrulandığı görülmüştür. Felatun Bey ile Rakım Efendi romanının uyarlamasının aksine, Çalığışu'nun uyarlamasında tema konusunda romana sadık kalındığı görülmüştür. Tiyatro oyunu uyarlaması, romanın ana hikâyesinden yola çıkılarak dramatik yapıya uyarlanmıştır. Ancak oyunun sahnelenmesi, oyun metninden farklı olmuş ve bir müzikal olarak tasarlanmıştır. Bununla birlikte romanın ana teması olan toplumsal eleştiri arka plana atılarak eğlenceye odaklı bir yorum getirilmiştir.

Roman'da temel amaç Feride üzerinden bir toplumun yaşadıklarına tanıklık etmektir. Bu yüzden de romanda geniş bir zaman yelpazesi kullanılmıştır. Ancak tiyatro oyununda bu genişlik tam anlamıyla korunamamıştır. Tiyatro oyunu zaman konusunda sıkıştırılmıştır. Karakterlerin geçmişleri ve önemli bazı olaylar diyaloglar üzerinden verilmiştir. Bununla birlikte oyunda yaklaşık bir aylık zaman dilimi yani bütün olayların sıkıştığı son dönemler kullanılmıştır. Bu çerçevede oyunun zamanı, romanın şimdiki zamanı olan bölümde geçmektedir. Oyunda, romandan farklı olarak anlatıcı Feride'nin en iyi arkadaşı Müjgan'dır ve oyunun zamanı Müjgan'ın araya girişleriyle, bazı olayları aktarmasıyla iki katmanlı olarak kurgulanmıştır.

Mekân konusunda da roman ve uyarlama arasında farklılıklar görülmektedir. Romanda köşklere, çiftliklere, Zeytinler Köyü'nden Kuşadası'na, İstanbul'dan Tekirdağ'a, Çanakkale'den Bursa'ya kadar birçok farklı mekân kullanılmaktadır. Hem farklı şehirler hem kent ve kır dokusu hem de genel ve özel olan açısından roman geniş bir mekânsal zenginliğe sahiptir. Ancak tiyatro uyarlamasında bu mekân kullanımı yer almamıştır. Bu noktada Feride'nin hayatındaki temel kırılmalar ve olay örgüsündeki ana mekânlar seçilmiştir. İstanbul ve Tekirdağ'daki evler, Bursa Maarif Müdürlüğü, Feride'nin Zeyniler köyündeki odası gibi ana mekânlar oyunda yer almıştır.

Mekânda olduğu gibi karakterler hususunda da roman ve uyarlama arasında farklılıklar olmuştur. Romanda çeşitli köy, kır, kent mekân olarak kullanılmış ve her bölgenin dokusunu tamamlayan kişilere de yer verilmiştir. Ancak tiyatro uyarlamasında bu kadar çok kişinin kullanılması mümkün olamayacağı için sadece Feride'nin yaşamında önemli rol oynayan kişilere yer verilmiştir. Oyunda anlatıcı Müjgan'ın dışında Kamuran, Sütüne, Münise ve Neriman gibi önemli kişiler yer almıştır. Ancak diğer kişiler birer anlatı olarak hızla geçilmiştir. Burada roman ile tiyatro oyunu uyarlaması arasındaki en önemli fark, Müjgan'ın bir anlatıcı olarak kullanılmasıdır. Böylece bir yandan romandaki kronolojik sıra takip edilirken bir yandan olaylar arasındaki zaman ve mekân sıçramaları, aradaki kopukluklar ve oyunda yer verilmeyen ama önemli olay ve kişilerin seyirciye aktarımı sağlanmıştır.

Tüm bunlardan hareketle görülmektedir ki, roman tiyatroya uyarlanırken özellikle zaman, mekân ve karakterler hususunda değişime uğramıştır. Romana göre daha sıkıştırılmış bir zaman dilimi kullanılmış, konu çerçevesinde ana mekânlar ve ana karakterler tercih edilmiştir. Bu çerçevede Çalıkuşu romanı çerçevesinde bu çalışmanın hipotezinin “Bir romanın tiyatroya bütünüyle uyarlanması mümkün değildir.” doğrulandığı görülmüştür.

4.3 Yaprak Dökümü

Reşat Nuri Güntekin'in 1930 yılında kaleme aldığı Yaprak Dökümü romanı, yaşanan toplumsal değişimlerin aile ve toplum üzerine odaklandığı bir aile trajedisini anlatır. Özellikle dönemin modernleşme sorunlarına odaklanarak eserler üreten Güntekin, aşk ve duygusallık üzerinden şekillenen ilk romanlarının aksine artık değişen Türkiye'yi toplumsal bir sorun olarak değerlendirmektedir.

1928 yılında yayımladığı Yeşil Gece romanıyla birlikte, yazarlık hayatının ikinci dönemi olarak tanımlanan toplumsal kaygıların ön plana alındığı dönem başlamıştır. Kızılıcak Dalları, Acımak, Gökyüzü ve Yaprak Dökümü gibi eserlerini bu dönemde üreten Güntekin, Tanzimat Döneminden beri yaşanan batılılaşma özentiliğinin yıkıcı sonuçlarını göstermek istemektedir. Özellikle aile kurumundaki sorunlar, geleneksel değerler ile ahlaki çöküş ve

modernleşmenin yanlış algılanması bu dönem romanlarının temel konusunu oluşturmaktadır (Geçgel, 2006: 222-223).

Tanzimat'tan cumhuriyete kadar roman, çok genel bir ifade ile söyleyecek olursak, batılılaşmanın doğurduğu problemleri, geleneğin ailedeki, toplumdaki, siyasal hayattaki çözülme emarelerini, yenileşmenin zaruretlerini ve yollarını işlemiştir (Narlı, 2012: 18).

Özellikle 2. Meşrutiyet sonrasında milli ve ulusal kimlik ile yoğunlaşan duygular ve modernleşmenin getirdiği ikilemlerin eleştirisini ele alan Güntekin, Yaprak Dökümü romanında ve sonrasında uyarladığı tiyatro oyununda bir ailenin yıkımını anlatmaktadır. Eski ve köhnemiş değerlerin ve batılılaşma adı altında ahlaki çöküşün insanları nasıl bir yıkıma götürdüğünü birçok romanında ele alan yazara göre kuşak çatışmasının ve yozlaşmanın kötü etkileri en çok aile kurumunda hissedilmektedir (Narlı, 2012: 137.138). Osmanlı İmparatorluğundan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarına kadar uzanan süreçte yaşanan değişimlerin olumsuz tarafları gösteren ve bundan etkilenen ailelerin sorunlarını anlatan Yaprak Dökümü romanı, bir bakıma değişime ayak uyduramayan insanların parçalanmasını anlatmaktadır. İyi ya da kötü insanları değil de değişimi sindiremeyen veya eski değerlere körü körüne bağlı olan insanların aynı çatı altındaki sorunlarına odaklanan roman, önemli bir dönem fotoğrafı sunmaktadır.

4.3.1 Roman ve tiyatro oyununun incelenmesi

Türk roman sanatı, modernleşme ile birlikte tüm Türkiye'yi etkileyen sosyal ve kültürel değişimlerin bir sonucu, yaratıcısı ve aynı zamanda yönlendiricisi olmuştur. Bu döneme tanıklık eden Reşat Nuri Güntekin ise özellikle eleştirel gerçekliğin önemli temsilcilerinden birisidir (Erdoğan, 2011: 178). Yaprak Dökümü romanı ise dönemin değişim sürecinde, Anadolu'dan İstanbul'a gelen bir ailenin bu değişimle nasıl parçalandığını ve ahlaken çöküşe uğradığını anlatmaktadır.

1930 yılında yayımlanan Yaprak Dökümü romanı, dönemin birçok eleştirmeni ve gazete yazarı tarafından çok önemli bir eser olarak görülmüştür. Geleneksel değerlere sahip bir ailenin batılılaşma açısından sembol şehir İstanbul'a gelmesiyle ve ardından tümüyle modern ama ahlaken sıkıntılı Ferhunde'nin evin

tek oğluyla evlenmesiyle başlayan süreç anlatılmaktadır. (Güntekin, 2020b). Aynı zamanda kuşak çatışmasını, değişimin bir ailedeki kadın kimliğini nasıl etkilediğini ve özgürlük algısının yanlış yorumlanmasını ele almıştır.

Değişimin gerekli ve kaçınılmaz olduğunun bilincinde olan Güntekin, bireyin özne yaşamının ve toplumun temel kurumu olan ailenin değişmelerden etkilenme derecelerini, değişime karşı tavır alış biçimlerini romanda anlatmak istemiştir. Bu amaçla geçiş dönemi Türkiye'sinde değer yargılarındaki değişiklikleri esas alarak, yeni bir toplumsal düzen arayışının sancılarını, belli bir sosyo-kültürel çerçeve içerisinde oturttuğu Ali Rıza Bey ve ailesi örneğinde ele almıştır (Erdoğan, 2011: 183).

Yaprak Dökümü oyunu, yine yazarı Reşat Nuri Güntekin tarafından 1943 yılında oyunlaştırılmıştır. Romanın genel hikâyesine ve temel dinamiklerine bağlı kalan oyun uyarlaması ilk olarak 1943-1944 sezonunda İstanbul Şehir Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir. Birçok ödenekli ve ödeneksiz tiyatrodaki sürekli olarak sahnelenen bu oyun, en son 2003-2004 sezonundan sonra uzun yıllar yine İstanbul Şehir Tiyatroları bünyesinde sahnelenmeye devam etmiştir (Dökmen, 2019). Ayrıca yine aynı romandan uyarlanan bir dizi film, günümüz televizyon seyircisi tarafından sevilmiştir.

4.3.1.1 Tema

Oyun, tema bakımından romanla aynı düzlemde ilerlemekte ve gerek roman gerekse oyun, yanlış batılılaşma teması üzerinden ele alınmıştır. Tanzimat döneminden başlayarak Avrupa ülkelerindeki bilim, sanat ve siyasi değerlerin Osmanlı İmparatorluğunda uygulanmasından başlayarak 1923 yılında cumhuriyetin ilanı ile devam eden süreçte İstanbul ve Anadolu, büyük ve ani bir değişime girmiştir. Aynı adlı eserden uyarlanan oyunda da bu batılılaşmanın olumsuz etkileri, Ali Rıza Bey ile ailesi ve onların çevresindeki insanlar üzerinden değerlendirilmiştir (Naci, 1981: 196).

Özellikle cumhuriyetin ilk yıllarında, batılılaşmanın olumlu olması beklenen sanat ve bilim alanındaki etkileri değil de yaşam tarzı, paranın önem kazanması ve aile kurumunun ahlaken çöküşü üzerinden bir değişim yaşanmıştır. Özellikle paraya dayanan yeni dünya görüşü artık geleneksel değerlerin önüne geçmiştir

(Naci, 1981: 196). Bununla birlikte ikincil tema olarak oyunda ve romanda görülen diğer önemli unsur ise sosyo-kültürel değişimin toplumdaki zıt iki kutup üzerinden çatışmasıdır. Değişimin nasıl bir zihniyetle topluma yansıdığı, farkındalık, bilinçlenme, kültürel algı ve uyum gibi sosyal süreçlerin dönemin insanlarında görülmediği her iki eserde de güçlü bir biçimde kullanılmıştır. Ancak bu ikilik kesin çizgilerle ayrılarak toplumsal düzlem ikiye ayrılmış ve her iki kesim için de bir uyum sorununun altı çizilerek kahramanların yıkımı verilmiştir (Erdoğan, 2011: 203).

Reşat Nuri Güntekin Yaprak Dökümü adlı oyununda bu konuyu toplumsal nedenleri ile ele almıştır. Toplumu hızlı bir gelişim ve değişim süreci içine girmiştir. Bu köklü değişimin felsefesini kavrayamayan ve yalnızca modern yaşam biçimi olarak algılayan gençler de, bu değişimi sağlıklı bir biçimde yaşamaya uygun ortamı hazırlayamayan yaşlılar da hatalar yapmakta ve hatalarını acı bir biçimde ödemektedirler. (Şener, 1990: 468-469).

Romanda ve oyunda yine temel olarak görülen yan temalardan paranın gücü, yoksul ve zengin ailelerin ahlaken çöküşü üzerinden verilmiştir. Bu iki aile yapısının geleneksel tarafta kalma ısrarları ve modernliği ahlaksız bir yaşam tarzı olarak görmeleri oyunda birey ve aile ikileminde ele alınmıştır (Birkiye, 2012: 144).

Bununla birlikte oyunun temel ve yan temalarının neredeyse tamamı kadın figürü üzerinden ilerlemektedir. Ferhunde'nin Ali Rıza Bey'in ailesine girmesi ya da işyerindeki Süreyya'nın ahlaksızlığı ve rahatlığı, bir bakıma yanlış batılılaşmanın ana karakterini kadın olarak göstermektedir (Birkiye, 2012: 144). Güntekin gibi dönemin diğer birçok yazarı da kadınları "özverili kadın" ve diğerleri üzerinden ele almıştır. İyi bir eş, anne veya sevgili gibi ailenin ve toplumun taşıyıcısı kadın olarak görülmüş, kadınların ahlaki çöküşünün diğer bütün sorunların başlangıcı olmasına vurgu yapılmıştır (Şener, 1990: 470-471). Bu temelde değerlendirildiği zaman Ferhunde, Süreyya, Hayriye ve Fikret gibi tüm kadınlar olumlu ya da olumsuz, tüm davranışları ile romandaki bütün sorunların temelinde yer almaktadır, denebilir.



Şekil 4.7: Yaprak Dökümü

Kaynak: İBBŞT (2003)

4.3.1.2 Zaman ve mekân

Yaprak Dökümü romanı, Çalıkuşu ile Felatun Bey ile Rakım Efendi uyarlamalarındaki gibi anlatıcı kullanılan bir uyarlamaya sahip değildir. Romanın anlatım dili, oyunun kapalı biçimde uyarlanmasına uygun olarak tanrı gözü ile yazılmıştır. Bu nedenle uyarlamada açık biçime uygun bir şekilde çift zaman kullanımına rastlanmamıştır.

1930 yılında tamamlanan ve yayımlanmış olan Yaprak Dökümü romanında, geçtiği dönem olarak net bir tarihten bahsedilmez. Ancak romanda geçen Babıali yani Osmanlı'nın Sadrazamlık makamından bahsedilmektedir. Cumhuriyet öncesi dönemden etkilense de romanın tam bir geçiş dönemine dayandığını söylemek mümkündür. Romanın aktardığı hikâyenin zamanı da bu noktada geniş bir zaman dilimine yayılmıştır. Ancak genel olarak romanın kesin bir tarih aralığından bahsetmek gerekirse 1920 ila 1928 yılları arasında geçtiğini söylemek mümkündür (Güntekin, 2020b).

Merkezinde Ali Rıza Bey ailesi bulunan bu sosyal içerikli romanda, yazar, söz konusu dönemin sosyal ve ekonomik kaos ortamında, toplumun, geleneksel değerleri terk ederek maddeci -paraya dayalı- bir dünya görüşünü esas alan yeni bir hayat tarzını, ahlak anlayışını benimsemesi konusu üzerinde durur (Özdemir, 2019: 232).

Geniş bir zaman diliminden bahsedilen romanın oyun uyarlamasında ise bu zamana genel olarak sadık kalınmış ancak olaylar arasında sıçramalar yapılmıştır. Oyun Ali Rıza Bey'in işyerinden, ailesinden ve önemli karakterlerin

tanındığı ev sahnelerinden açılır ve ilk sahneler bu düzlemde geçer (Güntekin, 1985: 5-33). Bu noktadan sonra oyunda zamansal olarak sıçramalar kullanılmıştır. Önemli olayların yaşandığı dönemler her tablo ve içlerindeki sahne bölümlerinde yaşanmıştır.

Romandan tiyatroya yapılan uyarlamanın yine Reşat Nuri Güntekin tarafından yapılması ile mekân kullanımında özel bir farklılığa rastlanmamaktadır. İstanbul'da geçen roman ve oyunda, genel olarak Ali Rıza Bey'in işyeri, Bağlarbaşı'nda yaşadıkları tarihi konak, mahalle kahvesi ve lüks bir apartman dairesi kullanılmıştır.

Mekân kullanımında özellikle eski konak ve kahvehane gibi yerler oldukça önemlidir. Osmanlı döneminden kalma tarihi bir konakta yaşayan, geleneksel ve eski değerlere sıkı sıkıya bağlı olan aile, bu konakta yaşamaya başladıkça modernleşmenin etkisindeki yeni İstanbul ile çevrelenmektedir. Romanın ilk aşamalarında konaktan, mutlu ve güzel bir aile izlenimi ile güzel bir atmosfer hissettirilirken (Güntekin, 2020b: 28-29) zamanla bu ev, bir cehennem olarak tanımlanmıştır.

Cehennem! İlk defa Leyla ile Necla'nın kullandığı bu kelime tutmuştu. Küçük Ayşe'ye varıncaya kadar bütün aile şimdi eve "cehennem" diyordu (Güntekin, 2020b: 61).

Oyundaki bu geçiş romandaki kadar sert ve net bir şekilde değildir. Daha çok olayların akışından, karakterlerin dönüşünden ve ışık, atmosfer gibi tiyatroya has unsurlarla bu değişim seyirciye hissettirilmektedir. Ancak en güçlü değişim Ali Rıza Bey'in çalışma odasının ve yaşam alanının elinden alınmasıyla vurgulanır (Güntekin, 1985: 47).

Bir bakıma ev ve kahvehane ile değişen İstanbul ve yeni düzenden etkilenen insanların yaşamlarına odaklanılmaktadır. Romanda bu önemli geçiş sürecinin mekânlar üzerinden vurgulanmasına özel bir dikkat çekilmez ancak oyunda, her mekân dramatik yapıya bağlı olarak simgesel olarak anlam kazanmıştır.

4.3.1.3 Karakterler

Romandaki ana karakterlere oyun uyarlamasında sadık kalınmış ancak romandaki yan karakterler oyunda kullanılmamıştır. Ali Rıza Bey, eşi Hayriye Hanım ve çocukları Leyla, Necla, Şevket, Ayşe ile gelinleri Ferhunde,

Abdülvahap Bey, Tahsin ile iş arkadaşları Muzaffer Bey, Sermet Bey ve Leman oyunda yer alan karakterlerdir.

Roman uyarlamasında geniş bir olay ve zaman dilimine yayılan karakter tanıtımları oyunda çok daha hızlı ve yoğun verilmiştir. Örneğin romanda Ali Rıza Bey'in geçmişinden, bütün görevlerinden derinlemesine bahsedilmektedir (Güntekin, 2020b: 11-15). Oyunda ise Ali Rıza Bey'in geçmişi ve nasıl bir mizaca sahip olduğu diyaloglarla yavaş yavaş verilmektedir.

Romanda ve oyunda, karakterler genel olarak geleneksel değerleri savunan veya modernizmi yanlış yorumlayarak dönemin "züppe" ya da "yıkıma neden olan kişiisi" olarak iki ayrı kutuptan ele alınmaktadır. Ali Rıza Bey eski kuşağın temsilcisidir. Oldukça yaşlı olması ve eski değerlere kr körüne bağlı olması romanda ve oyunda kullanılmaktadır. Hayriye ise geleneksel değerlere bağlı olsa da anı kurtarmaya çalışan bir kadın imajı çizmektedir. Oyunda genel olarak bütün aklı havada karakterlerin ilk çatıştıkları isim Hayriye olarak kullanılmıştır. Bir bakıma Ali Rıza Bey ile gençler arasında bir duvar, sınır görevi görür. Karşı çıktığı durumların temelinde Ali Rıza Bey gibi kendi ahlaki değerleri değil bir kadın olarak duyduğu korkular vardır (Güntekin, 1985: 45-54).

Romanda Ferhunde karakteri, oyunda ise Ferhunde ve sadece oyunda kullanılan Naili karakterleri ise modernleşmenin yanlış yüzleridir. Dramatik yapı içerisinde sahne dilinde, eskiden yeniye geçişin en somut göstergesi olarak kullanılan gramofon ve ülkeye yeni giren yabancı şarkılar Naili isimli gramofon tamircisi ile verilmektedir.

Ferhunde de Ayşe'nin arkasından kapıya doğrulur, fakat o çıkmadan Naili arliston oynayarak içeri girer. Paltosu ve kulaklarına kadar geçmiş melon şapkası kardan bembeyazdır. Boynunda bir atkı vardır. Arkasında oğlu Tahsin elinde gramofonla girer (Güntekin, 1985: 65).

Yine roman anlatısına uygun olarak çok fazla mekân ve zaman anlatımı oyun uyarlamasında daraltılmıştır. Ferhunde'nin şevket ile bankada değil de mahalleden bir komşuları olarak tanışması ile yeni bir mekân kullanımına ihtiyaç doğurmamıştır. Roman ve oyun metinlerinde karakterlerin erkek ve

kadın olarak ele alınması da son derece önemlidir. Hem oyun hem de roman metninde erkek karakterler ya geleneksel değerlerin ısrarlı takipçisi ya da onları yoldan çıkaran paranın, kadınların kurbanı olarak resmedilmektedir. Kadınlar ise genel olarak yıkılan ailenin, bozulan düzenin ve çöken ahlaki değerlerin bir bakıma sorumlusu olarak gösterilmektedir (Şener, 1990: 468).

Cumhuriyetten hemen sonraki yıllarda yaşama biçiminin değişmeye başlaması, aile kurumunu tehdit eden bir tehlike olarak yorumlanmış, kötü eş, kötü anne imgesini yansıtan suçlu ve günahkâr kadın tipi yaratılmıştır. Kadına karşı takınılan bu olumsuz tavırda yazarların özellikle mütareke yıllarında İstanbul'daki varlıklı zümme kesimin yaşama biçiminden edindikleri izlenimlerin payı vardır (Şener, 1990: 475).

Örneğin Ali Rıza Bey ve ailesinin yaprak dökmesi, bütün yozlaşmanın ve yıkımın temelinde Ferhunde vardır. Modern yaşamın lüks, alkol, eğlence ve gösterişle olduğunu düşünen ve olumsuz olarak gösterilen bu kadın, zaten ahlaken gelişmemiş, yenilikleri içselleştirmemiş Necla ve Leyla'nın da olumsuz anlamda etkilenmesine neden olarak gösterilmektedir.

Kadına yöneltilen eleştiri bencil, sorumsuz, eğlence, moda, süs düşkünü kadın portresi ile sürdürülmüş, kadın ailedeki mutsuzluğun, toplumdaki yozlaşmanın birincil sorumlusu sayılmıştır. Yazarlarımızın büyük bir bölümünün kadından beklentisi sabırlı, özverili, güvendir, sevecen eş ve anne olmasıdır. Öte yandan aile kurumunu tehdit etmemesi koşulu ile, zeki, kurnaz, becerikli dişiye hoşgörü ile bakılır (Şener, 1990: 475).

Genel olarak romandan tiyatroya uyarlama yapılırken karakterlerin genel özellikleri, yönelişleri ve hikâyeye katkıları aynı kalmıştır. Romanın yazım sürecinin 1930 yılları olması ve oyun uyarlamasının da 1943 yılında yapılması ile aradaki kısa zaman diliminde yorum olarak, tiyatro için yeni bir bakış açısına gidilmemiştir. İstanbul Şehir Tiyatrolarındaki sahneleme aşaması ise yine metne sadık kalınarak yapılmış ve kuşaklar arasındaki değişim ön plana alınarak bir dönem oyunu şeklinde seyirci ile buluşturulmuştur (Dökmen, 2019).

4.3.1.4 Olay örgüsü

Roman yazarının yanı sıra iyi bir tiyatro yazarı ve de eleştirmeni olan Reşat Nuri Güntekin, uyarlamalar üzerine yazdığı makalelerde olay örgüsü üzerinde biraz daha hassas davranmaktadır. Romandan tiyatro metnine yapılan uyarlamayı da oldukça büyük ve fazla eşyası olan bir evin çok küçük bir eve taşınması olarak tanımlamakta, olay örgüsünün de bu sıkışmayı en fazla yaşanan yer olarak görmektedir. Aynı zamanda roman anlatısı yayılan, sıçrayan ve kendine has bir gelişim çizgisi olarak ilerleyen bir tür iken tiyatro giderek daralan, sivrilen ve uç noktasını gören bir piramit gibidir. Güntekin, işte bu piramidi oluşturmanın en önemli noktalarından birisinin olay örgüsü yani hikâyenin kurulumunda olduğunu savunmaktadır (Güntekin, 1976: 117-125).

Bu piramit örneğinden hareketle Yaprak Dökümü romanına ve oyununa bakıldığında ise olay örgüsünün farklılıkları ortaya çıkmaktadır. Ancak bu farklılıklar, ayrı bir hikâye ya da yan bir hikâye kurgulamak gibi değil var olan hikâyenin sıkıştırılması ve yoğunlaştırılması üzerinden yapılmaktadır. Romanda detaylarıyla verilen Ali Rıza Bey'in çocukluktan eğitimine ve iş hayatına kadar tüm yaşadıkları oyunda kullanılmamaktadır. Kahvehanedeki insanları izlerken, kızı Fikret ile konuşurken yahut modernleşme olarak gençlerin ahlaksızlaşmasına tepki gösterirken kendi geçmişine dair ufak detaylar verilmektedir. Kişilerin geçmişleri gibi aynı zamanda romanda uzun bir döneme yayılan olaylar oyun uyarlamasında hızlı bir şekilde geçilmektedir. Diyaloglar, bir tiyatro metninde, romandaki iç ses veya uzun anlatılar gibi işlev görmektedir.

ALİ RIZA BEY: Beyefendi ben bu kalabalığında ortasında yapayalnız bir adamım, siz senelerden beri evimin içindesiniz, ailemin işlerini ve içyüzünü benden iyi biliyorsunuz. Kimsiniz, nesiniz, nereden geldiniz bilmiyorum fakat mutlaka bir şeye sarılmaya mecburum, o kadar yalnız ve çaresizim... (Güntekin, 1985: 83)

Kapalı biçimde uyarlanan oyunda, bir ekleme olarak anlatıcı ya da dış ses gibi unsurlara yer verilmemiştir. Oyunun olay örgüsü, bütünüyle ailenin İstanbul'a yeni geldiği mutlu ve geleneksel olarak eski değerlere bağlı gibi görünen günlerinden başlayıp parçalandığı, yozlaşarak bir apartman dairesine sıkıştığı

noktada sona ermektedir. Bu yüzden de romanda sıklıkla kullanılan geçmişe dönük anlatılar, karakterlerin iç dünyalarına dair duyguları ve yan hikâyeler oyun uyarlamasında yer alamamaktadır.

Romanda eksen noktasına alınan yanlış batılılaşma, oyun uyarlamasında çok daha keskin olarak olay dizisine yansımaktadır. İstanbul'un belli semtlerinde devam eden modern eğlenceler romanda detaylı bir şekilde verilirken oyunda sadece düğün veya nişan gibi durumlarda gösterilmektedir. Aynı zamanda romanda gerçekleşen Şevket ve Ferhunde tanışması, Leyla'nın ve Necla'nın yaşadıkları ahlaken düşük ilişkiler oyunda birer anlatı olarak verilmektedir. Bu durum ise Antik Yunan'dan beri kapalı biçimde yazılan ve oynanan oyunlardaki yoğunlaşma ilkesinden hareketle bazı önemli olayların bir haberci gibi verilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu oyundaki haberci ise bazen Naili iken bazen Hayriye hanımdır. Ali Rıza Bey ise olay örgüsünün merkezindeki karakterdir.

Sonuç olarak Reşat Nuri Güntekin'in Yaprak Dökümü romanını, dönemin tiyatro oyun yazarı olarak aynı adla yeniden uyarlamasında toplumdaki siyasi, ekonomik ve kültürel dönüşümlerin bir ailenin yaşamına getirdiği olumsuz yansımalar değiştirilmeden kullanılmıştır. Yazarın romandaki ana teması ve bunu işleme biçimi, dramatik yapıda aynen korunmuştur. Uyarlama metnin biçimsel olarak zaman, mekân ve kişileri de büyük ölçüde romandaki yapıya sadık kalınarak ele alınmıştır. Bunun en temel sebebinin roman ve oyun yazarının aynı kişi olması gösterilebilir. Ayrıca romanın yazıldığı dönem ile uyarlamanın yapıldığı dönemlerin tarihsel olarak birbirine yakın olması da bu noktada önemlidir.

Yaprak Dökümü isimli eserin roman ve uyarlaması üzerinden yapılan tüm bu incelemeler neticesinde, çalışmanın hipotezinin doğrulandığı görülmüştür. Çünkü bu romanın uyarlamasında ortaya çıkan en temel farklılık, hikâyenin sıkıştırılması ve yoğunlaştırılması olmuştur. Başka bir ifadeyle, romanda detaylarıyla verilen kişilerin geçmişleri ve uzun bir döneme yayılan olaylar, oyun uyarlamasında hızlı bir şekilde geçilmektedir. Örneğin, romanda yoğun olarak kullanılan geçmişe dönük anlatılar, karakterlerin iç dünyalarına ilişkin ifadeleri ve yan hikâyeler oyun uyarlamasında yer almamaktadır. Bununla birlikte romandaki geniş mekân ve zaman anlatısı, oyunda daraltılmıştır.

Romandaki geniş zaman anlatısı, oyunda olaylar arasında sıçramalar yapılarak sıkıştırılmıştır. Benzer şekilde romanda geniş bir yer bulan karakter tanıtları, oyunda hızlı bir şekilde geçilmiştir. Romandaki ana karakterler uyarlamada kullanılırken yan karakterlere yer verilmemiştir.

Yanlış batılılaşma hem romanın hem de uyarlamanın ana temasıdır. Tema bakımından roman ve uyarlama arasında bir farklılık görülmemektedir.

Mekân kullanımında da roman ve uyarlama arasında belirgin bir farklılık görülmemiştir. Her ikisinde de olaylar İstanbul'da geçmekte ve genel olarak Ali Rıza Bey'in iş yeri, Bağlarbaşı'nda yaşadıkları tarihi konak, mahalle kahvesi ve lüks bir apartman dairesi kullanılmıştır.

Yaprak Dökümü romanı tiyatroya uyarlanırken özellikle olay örgüsü, zaman ve karakterler hususunda değişime uğramıştır diyebiliriz. Genel olarak hepsinde bir sıkıştırma ve yoğunlaştırma uygulanmış, ancak romanın teması doğrultusunda ana bir izlet takip edilmiştir. Bu çerçevede Yaprak Dökümü romanı çerçevesinde bu çalışmanın hipotezinin "Bir romanın tiyatroya bütünüyle uyarlanması mümkün değildir." doğrulandığı görülmüştür.

4.4 Huzur

Türk şiirinin ve romanının önemli isimlerinden birisi olan Ahmet Hamdi Tanpınar deneme, hikâye, eleştiri gibi birçok yazınsal türde eserler vermiş bir yazardır. 1901 yılında doğan Ahmet Hamdi Tanpınar gerek yaşadığı dönemde tanıklık ettiği büyük değişimler gerekse babasının mesleği dolayısıyla Anadolu'nun birçok yerinde yaşaması ile dönemine göre önemli bakış açısı kazanmış, ayrıcalıklı bir yazardır. Divan şiirinin giderek kaybolduğu 20. yüzyıl Türkiye ortamında geleneksel şiir anlayışına sadık kalan, romanlarında şiir ve resim sanatının etkisini hissettiren bir yazardır (Okay, 2012: 11). Huzur romanı kadar Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Aynadaki Kadın gibi Türk Edebiyatına çok sayıda önemli eser kazandırmıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, şair olmasının yanı sıra resim sanatındaki Empresyonizm akımının etkisinde kalarak, hikâyeciliğine ve diline, üslubuna bu etkileri yansıtmıştır. Romanlarında, şiirsel dili kadar betimlemelerindeki tablo tasvirini andıran kareler dikkat çekmektedir. Doğanın ve insanın gerçek

betimlemesinden ziyade bu manzaraların uyandırdığı duyguyu açığa çıkarmayı hedefleyen Empresyonizm gibi Tanpınar'da romanlarında doğallığı ve insanı, şehirden ve gerçeklerden uzaklaştırmadan kendi tarzında yansıtmaktadır (Özcan, 2014: 212).

1901 yılında doğan Tanpınar, gençlik yıllarında Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in talebesi ve dostu olmuş, Batı edebiyatından Paul Valery ile Marcel Proust'u kendisine üstat olarak seçmiştir. Bu yazarlar edebiyatta güzellik ve mükemmeliyete ön planda yer verirler. Ahmet Haşim ile Yahya Kemal, Türkiye'de; Paul Valery ile Marcel Proust Fransa'da edebiyatın politik ve sosyal gayelerin emrinde bir propaganda vasıtası olmasına karşı çıkmışlardır. Onlara göre edebiyat, tıpkı resim ve musiki gibi “güzel sanattır” (Balci, 2016: 431).

Gençlik ve olgunluk yıllarında Anadolu'da ve İstanbul'da yaşanan değişime yakından tanıklık etmiş olan Tanpınar, şehirlerdeki değişimi birçok romanının merkezine almıştır. Her mekân, gerçekliği olduğu kadar insanı çevreleyen özel bir dünya olarak tanımlanmıştır. Huzur romanında da “şehir, kültür ve medeniyet” kavramlarını harmanlayarak kahramanlarını bu oluşum ve değişimin içine yerleştirmiştir (Dinler, 2018: 23).

Tanpınar'ın hikâyelerinde şehir ve sosyal boyut zayıflar. Psikolojik vakaların yoğunluk kazandığı hikâyelerinde mekân soyutlaşır. Şiirlerinde ise şehre dair unsurları birer malzeme olarak görmek mümkündür. Şiir başta olmak üzere bütün söz sanatları, musiki, resim, hat, tezhip gibi göz estetiğinin ürünü olan klâsik sanatlarla insanlığın hayatına sonradan katılan sinema ve nihayet mimarî Tanpınar'ın hayatının ve estetiğinin merkezine oturmuş alanlardır (Dinler, 2018: 23).

Şehir, doğa ve insan odağının yanı sıra Ahmet Hamdi Tanpınar romanlarındaki en temel unsurlardan birisi de zamandır. Bergson gibi dönemin önemli düşünürlerinin etkisinde kalan Tanpınar, toplum hafızası olarak gördüğü geçmiş zamanın içinde yaşadığı coğrafyanın tarihini, kendine has bir üslupla anlatmıştır (Okay, 2012: 14). Mizahi öğeleri, eleştirel bakış açısı ve şiirsel dili harmanlayan

Tanpınar, romandan hikâyelere, şiirden deneme yazılarına kadar çok sayıda eser üretmiş bir sanatçıdır.

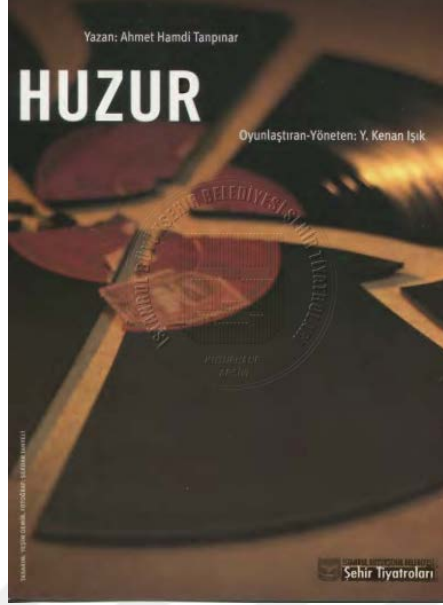
4.4.1 Roman ve tiyatro oyununun incelenmesi

Türk Romanının önemli eserlerinden birisi olan Huzur romanı 1948 yılında tefrika edilmiş, daha sonra 1949 yılında kitap olarak yayımlanmıştır. Genel olarak büyük bir sosyo-kültürel değişim yaşayan Türk toplumundaki aydın krizine odaklanan Huzur romanı, Mahur Beste ve Sahnenin Dışındakiler romanları ile benzer bir yapıdadır. Osmanlı'nın köklenmiş, geleneksel değerlerinin Tanzimat döneminden itibaren değişime uğraması ve son noktada Cumhuriyet ile gelen yeni değerlerin özellikle aydın kesimin ruh dünyasındaki kırılmalarına odaklanmaktadır (Berber, 2015: 41-42). Bu odaklanma Huzur romanında Mümtaz karakteri üzerinden verilmektedir. Akıl ve gönül dengesini sağlamanın, değişimi sindirmenin zorlukları romanın ana eksenidir. Bu toplumsal-bireysel dengenin yanı sıra romanın en güçlü öğelerinden birisi aşk imgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Zamanın önemli bir kültürel bellek olması ise İstanbul kent imgesi üzerinden ele alınmıştır (Tanpınar, 2020).

Romanın dokusundaki trajedi, doğu-batı ikilemi ile bir Türk aydınının aklı ile kalbi arasındaki ikilemleri üzerinden ele alınmıştır. Dini ve ahlaki değerlerinin yanı sıra değişimi isteyen bir toplumun sancıları, romandaki atmosferi sağlamaktadır. Bütün karakterler, dönemin insanını ele almaktadır. Romanın adından da hareketle insanın ruh ve akıl dünyasındaki huzurun kaynağı yeni ile eskinin dengesi ile sağlanan yeni kimliğin bulunmasıdır (Okay, 2012: 16).

Kültürel anlamda yaşanan büyük değişimin, Türk toplumunun en temel sorunu olduğunu dile getiren Tanpınar, Batılı değerler kadar Ahilik ve Mevlevilik gibi geleneksel değerlerin varlığını dengelemeye çalışan aydını ele almaktadır. Kendine has bir ahlak anlayışı olan Ahiliğin uzağına düşen, bu anlayışı özleyen ve aynı zamanda Batıdan gelen birçok önemli değişimi de yok sayamayan aydınlar, huzurları için ahlaki düşüncelerini değiştirmektedir (Tanpınar, 2020). Huzur romanı işte bütün bu dengeyi ve arayışı İstanbul kentinden yola çıkarak kurgulamıştır. İstanbul kenti artık bir zaman elçisi ve karakter olarak romanın merkezindedir. Bütün kişiler ve olaylar ise bu kentin ruhunu yansıtan

insanlardır ancak İstanbul'un da bir kişileştirme olarak ele alındığını söylemek mümkündür (Dinler, 2018: 22).



Şekil 4.8: Huzur Oyun Afişi

Kaynak: İBBŞT (1997)

1996 yılında Kenan Işık tarafından oyunlaştırılan tiyatro uyarlamasında ise romanın temelindeki denge ve değişim imgeleri güçlü bir şekilde ele alınmıştır. Mümtaz karakterinin özellikle savaş psikolojisi ve sosyo-kültürel değişimle birlikte manevi dünyasındaki yıkım ve yeniden inşa süreçleri kendine has bir sahne diliyle sahneye aktarılmıştır. Aynı oyun 2016 yılında İstanbul Devlet Tiyatroları tarafından yeniden oynanmıştır. 1996 yılındaki sade yorumunun aksine 2016 yılındaki sahnelenmesinde, oyun görsel açıdan daha masalsı bir dünyada aktarılmıştır.



Şekil 4.9: Huzur Oyunundan Bir Sahne

Kaynak: İBBŞT (1997)



Şekil 4.10: Huzur Oyunundan Bir Sahne

Kaynak: İstanbul Devlet Tiyatrosu (2016)

4.4.1.1 Tema

Huzur romanı, Şeyh Galip isimli bir kahramanın hikâyesini yazmak isteyen Mümtaz isimli bir dönem aydını ve burjuvaziyi temsil eden kahramanın iç dünyasını ve yaşadığı dönemdeki ikilemlerini aktaran bir eserdir. Bu ikilem ve Mümtaz'ın yaşadığı sorunlar, huzursuzluklar ise dönemin değişimlerinden kaynaklansa da Tanpınar'ın bunu ifade biçimi aşıktır (Tanpınar, 2020). Mümtaz

ile imkânsız aşkı Nuran'a kavuşma sancılarını ele alan romanda, Şeyh Galip isimli bir kahramanın aşkından ve çıkmazlarından yola çıkılarak mesnevi düşünceleri ile yeni ve modern aklın çatışmaları aktarılmaktadır. Mümtaz'ın küçük dünyasından, eski eşyalarla dolu dükkânından İstanbul'un sokaklarına açılan romanda, bireysel bir arayışın hikâyesi aktarılmaktadır (Kaplan, 2012: 35-38). Bu noktada romanın teması değişimin bireydeki çatışması ve iç huzuru arama serüveni şeklinde özetlenebilir.

Kenan Işık tarafından aynı adla uyarlanan oyun uyarlamasında ise (Işık, 1996) oyun, romanın gezdiği sokaklardan ve dış dünyadan daha soyut bir yorumla Mümtaz'ın eskici dükkânında geçmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı günlerin belirsizliğinde, sıkıştığı dükkânında, kendi iç dünyasına yolculuk yapan Mümtaz ile onun çevresinde şekillenen Nuran, Suat ve Macide hikâyelerinin son bir senesine odaklanılmaktadır.

Romanda, Mümtaz'ın geçmişi sembolize eden eşyaların arasında geleneksel değerleri ile belleği arasında bir yolculuğu verilmektedir. Büyük bir olayın yahut ana bir aksiyonun takibinden çok bir kişinin iç dünyasında gezinmek ve büyük değişimlerin insan ruhundaki etkilerini yansıtmak amacındaki romanda, şiirsellik ve düşler ile gerçek arasındaki yolculuk önemlidir (Günersel, 2001: 60-61). Oyun uyarlamasında, romandaki bu ana tema ve temanın verilmesinde kullanılan şiirsellik, temanın benzer şekilde ele alınmasına ancak sahne estetiği açısından Mümtaz'a odaklı bir hikâye ile yorumlanmasına neden olmuştur. Romanın, Türkiye'nin geçiş dönemine tanıklık eden ve bireysel sıkışmışlığı temasına benzer şekilde oyun uyarlamasında dış dünyada yaşanan gelişmelerin bireydeki yansımaları, daha genel bir yorumla işlenmiştir.

4.4.1.2 Zaman ve mekân

Bir geçiş döneminin insan psikolojisindeki ve iç dünyasındaki sancılara odaklanan roman ve oyun uyarlamasında, zaman iki boyutlu kullanılmaktadır. Romanda Mümtaz'ın yaşadığı geçmiş bir yıllık süreç ve hikâyenin şimdiki zamanı iç içe akarken gerçeklik olarak 1930 sonrası Türkiye'deki İstanbul kentindeki bir zaman dilimine odaklanılmaktadır. Kenan Işık tarafından uyarlanan oyun metninde de bu zaman akışına ve dönemine sadık kalınmıştır.

SES- "1938, İstanbul... Bedesten'de bir dükkân... Tahta kepenkli, eskimiş seccadeden bu dükkânda; ilk bakışta zengin, büyüğü bir geleneğin, hikmetleri sonsuza kadar her türlü tasnif fikrine yabancı bir istişeme içinde, zeminde, raşarda, rahle, sandalye ve koltuk üzerlerinde sanki gömülmeye hazırlanıyorlarmış yahut gömülü bulundukları yerden seyrediliyorlarmış gibi bekleyen binlerce eşya...

İstanbul ve musiki simgelerinin eksenindeki zaman da yine müziğin bir kentin geçmiş belleği ile şimdi arasında gidip gelmektedir. Roman, İstanbul'un tarihini, mimarisini, içinde akıp giden yaşamları imgesel bir zaman düzleminde sunmaktadır. Aynı zamanda, romandaki Mümtaz ve Nuran'ın İstanbul'daki gezileri onları bir zaman yolculuğuna çıkarmış gibidir. Dönemin boğaz manzarası, Çamlıca tepesinin güzelliği, plajlardaki yaşam ve sokak aralarındaki sorunlar şiirsel ve düşsel bir atmosferle verilmektedir. Bu nedenle romanın gerçek zamanı ile düşsel zaman iç içedir, denebilir.

Oyunda ise bu düşsel zaman daha çok eşyalar, hikâyeler ve durumlar üzerinden verilmektedir. Savaşın ayak sesleri, eski eşyaların Mümtaz'daki etkileri ile tüm geçiş sancıları 1930 sonrası İstanbul'un manzarasını sunmaktadır. Aynı zamanda oyunda kullanılan "Ses", hikâyenin anlatı olarak geçmişe uzandığını, bugünün seyircisine aktarmak için çözümsel bir uyarılma pratiği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romanın temel mekânı eskici dükkânı olarak görülse de Tanpınar anlatılarındaki şehirler dikkat çekicidir. İstanbul bir bakıma, romanın geçtiği bütün evreni kapsamakta ve ana mekân olarak kullanılmaktadır. Tanrı göz ile yazılan romanın anlatımındaki İstanbul ve zaman vurguları, oyundaki uzam ve mekân kullanımına yansımaktadır (Dinler, 2018: 22). Oyunda ana mekân bir eskici dükkânı olarak geçmektedir. Bütün düşsel zamanlar, yerler ve olaylar, Mümtaz'ın iç dünyası bu dükkân üzerinden verilmektedir. Bir bakıma İstanbul'un imgesi ve bütün karakterlerin iç dünyası mekânsal anlamda o eskici dükkânına sığdırılmış gibidir.

Empresyonist ressamalar gün içindeki saatlere de odaklanmakla beraber gün doğumu ve gün batımında bir nehrin; liman şehrinin görünümelerini aktarmayı da önemsediler. Şafak ve grup vakti, anın

ve ışık değişikliğinin en çarpıcı hissedildiği zaman dilimleridir. Işık ve renk oyunları, nüanslarıyla bu anlarda daha çarpıcı ortaya çıkar, üstelik her gün bir önceki ve bir sonraki günden farklı bir ışık görünümü sunar (Özcan, 2014: 229-230).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şair kimliği ve Empresyonizm gibi akımlardan beslenmesi ile ortaya çıkan düşsel ve masalsı mekân, doğa ve manzara tasvirleri oyunların sahnelenmesinde de reji ve tasarım açısından geniş bir yoruma gidilmesine neden olmaktadır. 1997 yılında İstanbul Şehir Tiyatrolarında sahnelenen oyun, tek mekânda geçmesine ve olayların iç içe sıkıştırılmasına rağmen eskici dükkânındaki masalsı atmosfer ve düşsel imgeler dikkat çekmektedir. Özellikle 2016 yılındaki İstanbul Devlet Tiyatrosu yorumunda çok daha dikkat çeken bir masalsılık ve fantastik öğeler ön plandadır.



Şekil 4.11: Huzur Oyunundan Bir Sahne

Kaynak: İBBŞT (1997)

4.4.1.3 Karakterler

Mekânları ve insanları birbiriyle ilintili bir şekilde ele alan Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur romanında da neredeyse bütün karakterlerini İstanbul kent imgesi üzerinden oluşturmuştur. Bir bakıma her karakter ve onların kişilik özellikleri, İstanbul'un bir yönünü aktarmaktadır (Dinler, 2018: 22-23). Bu nedenle romanın ve oyun uyarlamasının görünmeyen ancak atmosferde varlığını hissettiren en güçlü karakterin İstanbul olduğunu söylemek mümkündür.

Şehir olgusu ilk defa Tanpınar'ın 'Huzur' romanında bir mekân malzemesi olmaktan çıkmış, toplumsal dokunun içinde yaşayan bir varlığa dönüşmüştür" (Sağlık, 2009: 315).

Romanda geçen Mümtaz, Dilenci, Nefer, Behçet Bey, Suat, İclal, Muazzez, Orhan, Nuran, İhsan Bey, Macide Hanım, Genç Kız, Fatma, Tevfik Bey, Emin Bey, Yaşlı Kadın ve Doktor gibi karakterlerin oyunda da kalabalık bir kadro ile yer aldığı görülmektedir. Oyunda, kişi olarak kullanılan Ses, romanın üçüncü hakim göz veya Tanrı göz diyebileceğimiz üst anlatıcı rolünü üstlenmektedir. Bu Ses aynı zamanda romandan uyarlamaya geçişteki hikâyeleri, kişi özelliklerini ve önemli durumları anlatan kişidir. Hatta bir yorumla bu Ses'in İstanbul'un sesi olduğunu söylemek bile mümkündür.

Sevdiklerini yavaş yavaş kaybeden veya onların sorunlarına tanıklık eden Mümtaz'ın İstanbul'un ruhu gibi acı çektiği görülmektedir. Aynı zamanda İstanbul'un güzellikleri ve Boğaz, Çamlıca gibi özel yerler Nuran'a eşdeğer bir karakter olarak kullanılmıştır. Bütün bu simgesel kişileştirme unsurları oyun uyarlamasında da varlığını hissettirmektedir. Edebiyata, tarihe ve kültürel değerlere oldukça meraklı olan Mümtaz'ın ailesini kaybetmesi, sevdiği şehrin giderek değişmesi ile kaybettiği bütün değerli duyguları Nuran üzerinden yeniden canlandırır. Bir bakıma Mümtaz'ın umutlarının elçisi olan Nuran karakteri oyun uyarlamasında da güçlü bir umut ve imkânsızlık imgesi olarak işlenmektedir.

MÜMTAZ: (Küçük bir camekânda muhafaza edilen değerli bir mücevheri işaret ederek) Bu mücevherin insanî olmayan parıltısı ile zihnimdeki kadının güzelliği aynı şey... Bu ayrılık, Nuran'ı benim dışımda efsanevî bir varlığa dönüştürdü... Nuran'la tekrar beraber olmam, bu mücevhere sahip olmaktan daha da zor (Işık, 1996).

Ancak Nuran'ın boşanmış bir kadın olması ile istenmeyen kadın olarak gösterilmektedir. Mümtaz'ın dayısı İhsan ve karısı, o dönemin İstanbul'u için fazla göze batan bu kadınla Mümtaz'ın aşkını pek mümkün görmemektedir. Aşk, varlığı, geçmişi ve şimdisi arasında kaybolan Nuran karakteri bir bakıma umudun sembolüdür. Oyun uyarlamasında aşk ekseninde ilerleyen olay

örgüsündeki bütün karakterler de İstanbul'un tarihi dokusu ile şimdisi arasında sıkışıp kalmış düşsel karakterler gibidirler.



Şekil 4.12: Huzur Oyunundan Bir Sahne

Kaynak: İBBŞT (1997)

Karakterlerin neredeyse hepsi zamanın farklı bir döneminde, geçmişin özel anlarında sıkışıp kalmış gibidir. İhsan'ın bir tarih öğretmeni olması ile Nuran'ın dayısı Tevfik Bey'in eski bir İstanbul beyefendisi şeklinde aktarılması yine kentin imgesi olan karakterlere birer örnektir.

MACİDE: İstanbul'un en güzel günlerini yaşıyoruz. Sonbaharlar emsalsiz oluyor. Ama biliyor musun Nuran, Mümtaz kışı düşünerek sonbaharda üzülür. Çok üşür ve çok örtünür. Oğlum, çok örtünme, diye nasihat ederdim hep. Çok örtüneneler çok hülya kurarlar. (Mümtaz'a döner) Söylesene Mümtaz, bir günde bir ömrü kaç defa yasarsın?

MÜMTAZ: Bazen beş, on defa. Fakat şimdi değil.

MACİDE - Hah! Anı yasamayı öğrendin demek (Işık, 1996).

Mümtaz aslında zamanın içinde var olan ama ruhen kaybolmuş, Nuran ile hayal ettiği huzura kavuşacağını düşünen bir karakterdir. Mümtaz'ın kayboluşu tıpkı diğer karakterler gibi hem romanda hem de oyun uyarlamasında bu karakterlerin birer imgesel düzlemde kurgulandığını göstermektedir. Genel anlamda Huzur romanı ve oyun uyarlamasındaki karakter düzenlemelerinin, Tanpınar'ın şiir ve resim sanatından etkilenmesinin bir sonucu olarak kurgulandığını söylemek mümkündür.

4.4.1.4 Olay örgüsü

Huzur romanındaki olay örgüsü, ana kahramanlar İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz adıyla dört ana bölümden oluşmaktadır. Her bölüm içinde temel olarak İhsan düşünsel değişimi, Nuran aşk ve tutkuyu, Suat yalnızlık ve değişimi temsil ederken Mümtaz bölümünde artık bireyin kendi iç hesaplaşması görülmektedir. Oyun uyarlamasında ise iki perdelik yapıda, romandaki temel olaylar ve durumlar genel hatlarıyla korunmuştur.

Romandaki ana bölümler, olayların ve durumların değişimiyle, zaman atlamalarıyla daha küçük birimler halinde oluşturulmuştur. Oyun uyarlamasında ise iki temel bölümlere dışındaki diğer değişimler, zaman ve durum atlamaları ise dekorun ve ışığın değişimiyle verilmektedir.

Mümtaz uzun, uzun bakar Genç Kadın'a. Müzik, derinden bir çığlık gibi yükselirken birbirlerine sarılırlar. Işıklar kararırken müzik daha da yükselir ve bütün mekânı kuşatır. Sahnedeki her şey, müziğin kendisi olur adeta. Eşya, dans eder gibi, tapınır gibi sevişen Nuran ve Mümtaz'ın titreyen silüetleri, iniltirler... Her şey, her oluş... Işığın, sevişen çifti, dükkândaki aynalara yansıtan garip pırıltıları dışında mutlak bir karanlık.. Bir süre sonra Nuran'ın Büyükkannesi Nurhayat Hanım'ın yaşlı, sanki ifadesizmiş gibi hiç vurgusuz sesi yankılanır müziğin içinde... (Işık, 1996)

Romanın olay örgüsündeki ilerleme bir bakıma zaman sıçramalarıyla kurgulanmış, benzer bir yapı oyun uyarlamasında da kullanılmıştır. Örneğin İhsan'ın hastalığındaki bir günlük zaman geçişinin arasındaki geçmişe gidişlerle sekiz sene öncesindeki doğum ve ölüm olayları verilir. Bütün olaylar 1938'in, hastalıklı bir gününe odaklanırken oyun uyarlaması da şimdiki zamanı bu düzlemde ele almaktadır. Nuran'ın Mümtaz'ın hayatındaki önemi, ona olan aşkının anlatıldığı dokuz sene öncesine gidilen zamanlarla birlikte aslında İhsan'ın hastalığının dokuzuncu güne geçiş yapılmaktadır.

Romandaki olay örgüsü birçok şehirden ve mekândan beslenerek ilerlerken uyarlama konusunda böyle bir çeşitliliğe gidilemeyeceği için romanın olay örgüsündeki bazı temel durumlar diyaloglarla verilmektedir. Örneğin Zeynep karakterinin hastalığı ve ölümü romanda detaylı bir şekilde verilirken oyun

uyarlamasında bu olaya yer verilmez. Böylece romandaki olay örgüsüne şekil veren birçok mekân ve durum, oyunda yoğunlaştırma ilkesiyle kullanılmamıştır. Romanda, Mümtaz'la başka yerlerde geçen sohbetler bu eskici dükkânının içinde verilir.

Ayrıca olay örgüsünde, romanda kullanılan ancak oyuna yansımayan durumlar epik bir anlatımla, sahne geçişlerinde kullanılmaktadır. İstanbul'un çeşitli mekânları veya özel anlar, tiyatro sanatına uygun bir sahne plastiği ve ışık, müzik kullanımı ile verilmektedir. Romanda olay örgüsüne dâhil olan İhsan, Sabiha, Ahmet, Arife Hanım, Fahri, Selim, Sümül Hanım, Eczacı gibi bazı kişiler ve bunların hikâyeleri de romanda kullanılmamıştır.

Romanda, finale yakın durumda huzuru arayan ancak artık dayanamayarak delirmenin eşiğine gelen Mümtaz'ın durumu, olay örgüsünün finali gibidir. Oyun uyarlamasında ise Ses'in olayları anlatması ile daha başından itibaren Mümtaz karakterinin bu delilik hali dikkat çekmektedir. Bu durum olay örgüsünün, oyunda bir zamansal ilerleme şeklinde değil de Mümtaz'ın neden delirdiğinin gösterilmesi şeklindedir.

Kişilerin iç dünyaları ve bazı önemli durumlar dışında büyük bir dış aksiyon barındırmayan romanın aksine oyun uyarlamasında bir aksiyon sıralaması mevcuttur. Ayrıca romanda çok altı çizilmeyen İkinci Dünya Savaşının yarattığı gerilim oyun uyarlamasının eksen dış atmosferini oluşturmaktadır. Bununla birlikte romanın şiirsel dili ve atmosferi, büyük ölçüde oyun uyarlamasında da kullanılmıştır ve bu bakımdan romana sadık kalınmıştır.

1940'lı yıllarda Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından yazılan Huzur romanının 1996 yılında, Kenan Işık uyarlamasında ise tema açısından bir kaymanın olduğu görülmektedir. Romanda, değişen toplum düzenindeki aydın olarak tanımlanan kesimin çıkmazları, eskiye olan özlemleri ve eleştirileri ön planda iken 1996 yorumunda savaş temasının ön plana çekildiği görülmektedir. Her dönemde ve her kesimden insanın ortak paydası olan savaş teması, güçlü bir değişim metaforu olarak uyarlamanın dramatik çatısını oluşturmuştur.

Huzur isimli eserin roman ve uyarlaması üzerinden yapılan tüm bu incelemeler neticesinde, çalışmanın hipotezinin doğrulandığı görülmüştür. Öncelikle romanın uyarlamasında zaman akışına ve döneme sadık kalınmıştır. Ancak

mekân, romanın doğası gereği farklılık göstermektedir diyebiliriz. İstanbul romanın ana mekânı iken, uyarlamada ana mekân bir eskici dükkânıdır. İstanbul'a ilişkin tüm imgeler bu eskici dükkânına sığdırılmıştır. Bu çerçevede romandaki olay örgüsü birçok şehir ve mekândan beslenirken uyarlamada bazı temel durumlar diyaloglarla verilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla romandaki birçok mekân ve durum, uyarlamada kullanılmamıştır.

Romanın ana teması uyarlamada korunsun da, temanın verilmesinde kullanılan şiirsellik sahne estetiği açısından yorumlandığında uyarlamada Mümtaz'a odaklı bir hikâyenin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu çerçevede romanda geleneksel değerleri ile belleği arasında kaybolan Mümtaz'ın uzun uzun anlatımı, uyarlamada somut Mümtaz anlatısı haline dönüşmüştür diyebiliriz.

Romandaki karakterler kalabalık bir kadro ile uyarlamada da yer almaktadır. Romandan farklı olarak uyarlamada bir kişi olarak kullanılan Ses, üst anlatıcı rolündedir. Bu kişi aynı zamanda kişi özelliklerini, bazı olayları ve önemli durumları anlatan kişidir.

Tüm bunlardan hareketle Huzur romanı çerçevesinde bu çalışmanın hipotezinin "Bir romanın tiyatroya bütünüyle uyarlanması mümkün değildir." doğrulandığı görülmüştür.

4.5 Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz

Türk yazınının son dönemlerdeki en güçlü kalemlerinden birisi olan Aziz Nesin, 1915 yılından ölümüne kadar çok sayıda romana, tiyatro oyununa, fıkradan anıya, öykü, hikâye, köşe yazısına imza atmış bir yazardır. Gazeteci kimliği ile eğildiği önemli toplumsal sorunlar kadar bu sorunları ele alma tarzındaki mizahi ve eleştirel gerçekçi tutum önemlidir (Kabacalı, 1990: 40-42). Modern Türk edebiyatının gelişmesine katkılarında geleneksel hikayelerden ve mizah ustalarından yararlanması, Karagöz ve Nasreddin Hoca gibi anonimleşmiş hikayeleri kullanması ile Türk Roman, öykü ve oyun yazımındaki en önemli mizah ve hiciv ustası olmasına neden olmuştur (Taş, 2007: 12).

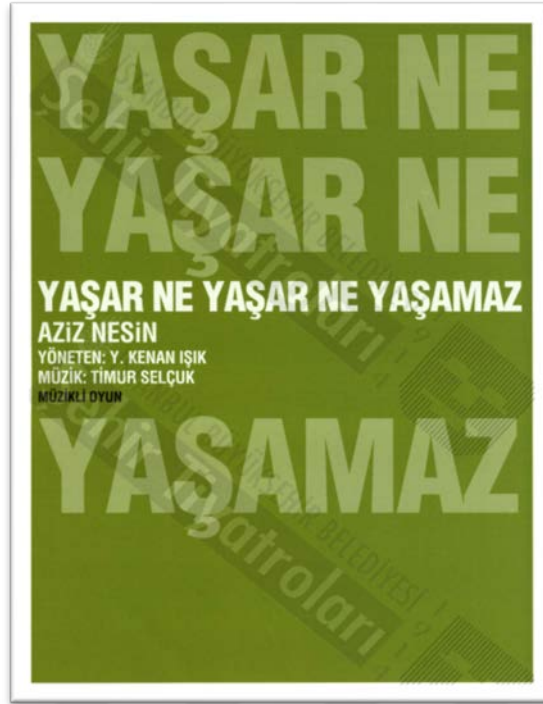
Sanat hayatındaki tavrı açısından değerlendirildiğinde Aziz Nesin'in toplumsal değişimi ve sistemdeki sorunları ortaya çıkarmayı benimseyen bir yazar olduğunu söylemek mümkündür.

Yazarların işlevi, çağının tanığı olmakla kalmayıp, tanığı olduğu çağını yorumlaması ve yorumlamakla da kalmayıp, yapıtlarıyla, önce kendinden başlayıp, çevresine, ortamına, halkına, giderek bütün dünya insanlarına tarihsel gelişim doğrultusunda ve estetik ölçüde, biçim ve biçimlerle, değişme ve değiştirme özlem ve istemi vermektir. Yazar, başta kendi olmak üzere okurlarını, kendilerini ve koşullarını değiştirmeye özendirmelidir yapıtlarıyla (Kabacalı, 1990: 49).

Geleneksel gülmece edebiyatından yararlanan Nesin, neredeyse bütün eserlerinde hiciv ve mizahi bir üslup benimsemişti. Eserlerindeki yerel doku, batı ve geleneksel olanın harmanı şeklindedir. Roman, oyun ve öykülerindeki bütün konular neredeyse toplumdaki gündelik, sıradan olaylardan ve bu olayların içindeki toplumsal aksaklıklardan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Toplumsal gerçekçi akımın en önemli yazarlarından Nesin için var olan sorunlar taşlama, hiciv ve yergi ile aktarılmalı, kusurlar ve sorunlar toplumun en küçük bireyi bireyden büyük kitlelere kadar ele alınmalı ve sanatla ortaya konulmalıdır (Taş, 2007: 12-13).

Aziz Nesin temelde mizahı ve hicvi bir yöntem olarak kullanmasının yanında absürd ve kara-komedi sayılacak türde çok sayıda roman ve oyuna imza atmıştır. Bireyin toplumdan soyutlanması, insanlar arasındaki iletişimsizlik ve toplumsal kimlik sorunları, ideolojik olarak toplumdaki ayrışmaların sonuçları gibi temel konular üzerinde eserler veren Nesin aynı zamanda Karagöz oyunlarının modern yorumu ve geleneksel öğelerin kullanıldığı oyunlara da imza atmıştır (Kabacalı, 1990: 45-46).

Aziz Nesin'in bir diğer önemli özelliği toplumsal değişimin ve iyileşmenin çocuklardan başlayacağı fikrini şiddetle savunması ve çocukları odağına alarak eserler üretmesidir. Kurduğu vakıf ve yazdığı eserler ile çocuklar üzerindeki umudunu ifade eden yazar için her toplumun kendine has sorunları vardır (Geçgel, Ak, 2007: 115-117). Bu sorunları ise trajik bir tavırla değil geleneksel ve modern değerlerin harmanı ile mizahi bir boyutta ele alması açısından Türk roman ve oyun yazımının en usta kalemlerinden birisidir.



Şekil 4.13: Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz Oyun Afişleri

Kaynak: İBBŞT, 2009-2010 Sezonu



Şekil 4.14: Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz Oyun Afişleri

Kaynak: İBBŞT (2009)

4.5.1 Roman ve tiyatro oyununun incelenmesi

Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz romanı ve bu romandan aynı adla uyarlanan tiyatro oyunu, temel olarak Türk mizahının en güçlü eserlerinden birisidir. Mizah ise Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndan günümüze kadar Türkiye'deki en güçlü anlatım biçimidir. Tanzimat öncesi dönemde özellikle hicvin, tipler ve kişisel bir boyutu vardır. Ancak Tanzimat sonrası dönemde batılılaşma ile gelişen hiciv, mizah ile bütünleşerek cumhuriyetten sonra kendi kimliğini kazanmıştır. İlk yazılı tiyatro oyunu olan Şinasi'nin Şair Evlenmesi oyunundan başlayarak mizah, temel bir anlatı tavrı olarak roman ve oyun yazımında yer edinmiştir. Aziz Nesin ise Sebahattin Ali, Haldun Taner gibi isimlerle birlikte Türk Mizahının oluşmasında büyük bir eşiğin ilk temsilcileri olmuşlardır (Taş, 2007: 7).

1977 yılında yayımlanan roman, Yaşar Yaşamaz isimli bir karakterin başından geçen komik hikâyeyi toplumsal bir boyuttan ele almaktadır. Okula gideceği zaman ölü olarak kayıtlara geçtiğini öğrenen Yaşar, babasının ölümünden hemen önce dünyaya geldiğini ve öldüğünü öğrenir. Devletin onu ölü bir insan olarak görmesini düzeltmek için yıllar içinde kamu kurumlarında yaşadığı sorunları traji-komik bir şekilde aktaran Nesin, hem bireylerin toplumdaki sorunlarına hem de toplumdaki bürokratik aksaklıklara mizahi bir dille yaklaşmaktadır (Nesin, 2020: 42-50). Toplumun her kesiminden insanı aynı durumun bir parçası olarak ele almaktadır. Dersim ve Çanakkale gibi önemli tarihi olayların eşlik ettiği oyunda, devlet bürokrasisinin insanları yok sayıp sonra bu konuda cezalandırması eleştirilmektedir.

Aynı zamanda bir tiyatro oyun yazarı olan Aziz Nesin, ilk olarak radyo oyunu, daha sonra roman ve son olarak tiyatroya uyarladığı Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz eserinde, geleneksel Türk tiyatrosunun öğelerini kullanmıştır. Müzikli bir oyun olarak uyarladığı eser, 2009-2010 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda Kenan Işık rejisi ile sahnelenmiştir. Metne genel olarak sadık kalınarak uyarlanan tiyatro oyunu gibi sahnelenme şeklinde açık biçim öğelerine uygun, müzikli, danslı ve kalabalık bir oyuncu kadrosuyla yorumlanmıştır. (İBBŞT Arşiv)



Şekil 4.15: Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz Oyunundan

Kaynak: İBBŞT (2009)

4.5.1.1 Tema

Aziz Nesin'in hiciv ve absürd öğelerle anlatımını güçlendirdiği Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz romanı ve oyunu, devlet ve birey arasındaki kopukluğun, bireyin de bu kopukluk karşısındaki çaresizliğini merkezine alan bir eserdir. Radyo oyunu, senaryo ve tiyatro oyunu olarak uyarlanan roman, tümüyle insanların devlet ve bürokrasi karşısındaki çaresizliğini anlatmaktadır. Bu çaresizlik romanda çok daha mizahi bir anlatımla ele alınırken romandaki anlatım müzikli ve eğlenceli bir danslı oyun olarak kurgulanmıştır.

İnsan hükümet defterinde yaşamalı ki; yaşıyor olsun. Hükümet makamları sana yaşıyor demedikten sonra, sen istediğin kadar yaşıyorum diye kendini kandır, avundur... (Nesin, 2020)

Devlet ile bireyin ilişkisini sıradan bir vatandaş olan Yaşar Yaşamaz üzerinden hicveden Nesin, bürokrasi karşısında hep ezilenin insan olmasına odaklanıyor. Kullanılan devlet kurumları, mahkemeler, cezaevleri, nüfus müdürlükleri ile içlerinde savrulan ve hakkını aramayan vatandaş hem oyun hem de romanda kullanılmıştır. Buradaki temanın devlet-birey çatışması üzerinden ilerlemesinde vatandaşların devletten korkması, hep kaybetmesi ve kendisine bir muhatap bulamaması mizahi olarak eleştirilmektedir. Bir bakıma dönemin devlet yapısını eleştiren Nesin, olaylara toplumsal açıdan yaklaşmıştır (Ünlü, 2006: 209).

4.5.1.2 Zaman ve mekân

Aziz Nesin tarafından yazılan ve aynı adla uyarlanan oyundaki tarihsel süreç Çanakkale Savaşı ve Dersim olayları gibi dönemlerden sonraki sürece odaklanmaktadır. 1950’lerdeki devlet ve birey olaylarına Yaşar isimli trajikomik bir karakter üzerinden yaklaşan oyunun tarihsel eleştirisi bu dönemdir. Oyunun ve romanın kendi zamansal yaklaşımında ise Yaşar Yaşamaz’ın bütün olaylar bitip de cezaevindeki günlerinden açılır. Yaşar’ın neden cezaevine düştüğü, başına neler geldiği anlatıldıkça geçmişe dönüşler yaşanmaktadır. Oyunda cezaevine dönüşler, sahne sonlarında ve oyun finalinde verilmektedir.

Roman ve oyunun mekân kullanımları ise neredeyse benzerlik göstermektedir. Cezaevinden açılan eserlerde, nüfus müdürlüğü, mahkeme salonları, karakol, vergi dairesi ve ev gibi mekânlar kullanılmaktadır. Bütün bu mekânlar, olay örgüsünün gelişimiyle paralel ilerlemekte ve Yaşar’ın durumunu en iyi ifade eden alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bizi yine aynı sonuca, aynı izlenime götüren bir benzerliği devletin kendi çıkarları için hareket etmesi, bireylerin çıkarlarını dikkate almaması; haksızlığı, adaletsizliği önlemekte yetersiz kalışında görüyoruz. “Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz”da vergi dairesi, devletin yönetim biriminde vergileri toplamada, devlete borçları tahsil etmede yetkili ve sorumlu kurumdur. Kimliği olmamasına rağmen, devletin çıkarları söz konusu olduğu için Yaşar’ın ölü olmadığı ispatlanır. Yani vergi dairesi yetkisini kullanarak bunu ispatlar ve Yaşar’dan vergi borcunu alır. Ancak iş vatandaştın, bireyin menfaatlerine yönelik bir durum olunca değişir. Çünkü böyle bir durumda vergi dairesinin ya da herhangi bir kurumun nedense Yaşar’ı “yaşıyor” gösterme yetkisi olmaz (Taş, 2007: 109).

Görüldüğü üzere gerek zaman gerekse mekân kullanımında eleştirilen dönem ve kurumlar işlevsel bir şekilde kullanılmıştır. Cumhuriyet’in beklenen düzeni sağlamadığının eleştirildiği 1930-1950 arası dönem, yine devletin temsil edildiği mekânlar üzerinden eleştirilmekte, hicivle toplumsal bir yaraya işaret edilmektedir.

4.5.1.3 Karakterler

Toplumsal sorunları eleştirel gerçekçi bir tavırdan ele alan Aziz Nesin, bu gerçekçi ve sıradan olayları anlatırken seçtiği karakterlerin de toplumsal açıdan tiplerine odaklanarak ele almıştır. Zübük, Gol Kralı ve Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz romanlarında mizahi unsurlar durumlar ve bu durumlara neden olan, kurbanı olan tipler üzerinden ele alınmaktadır.



Şekil 4.16: Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz Oyunundan

Kaynak: İBBŞT (2009)

Romandan oyuna uyarlamada, kişileştirmede bazı yan kişilerin (Albay, köylüler, insanlar, bürodakiler vb.) kullanılmadığı ancak olay örgüsünde önemli görülen tiplerin oyunda yer aldığı görülmektedir. Aynı zamanda hem oyunda hem de romana görüldüğü üzere kişiler, toplumsal bir soruna ve devlet kurumlarına yönelik eleştiriden dolayı toplumsal kimlikleri ile anılmaktadır.

Yaşar ve Ayşe karakterleri gibi bazı temel kişiler dışında Mahkûmlar, Müdür, Memur, Yaşar'ın Babası, Ayşe'nin Babası, Komutan, Yüzbaşı, Delikanlılar, Yaşar'ın ve Hazinesinin Avukatı gibi tiplere dayalı oyun kişileri, isimleri olmadan sadece toplumdaki tanımlamaları ile oyuna dâhil edilmektedir. Bunun nedeni ise oyundaki mizahi unsur ve geleneksel tiyatrodan gelen bir özellik olarak kişilerin hikâyesinin değil, genel olarak toplumdaki çoğunluğun hikâyesini aktarmaktadır. Bu nedenle oyunda derinlikli bir karakter bütünlüğünden çok tipler kullanılmıştır (Ünlü, 2006: 135).

4.5.1.4 Olay örgüsü

Yaşar Yaşamaz kişinin doğduğu günden neredeyse haksız yere cezaevine düşmesiyle gelişen olayları işleyen roman, yirmi bir bölümden oluşmaktadır. Olay örgüsü hem romanda hem oyunda, cezaevine düşen Yaşar'ın neden burada olduğunu anlatmaktadır. Sondan başa doğru akan bir hikâye ile kurgulanan roman ve oyunda, olay örgüsü tümüyle Yaşar'ın hayatını etkileyen önemli olaylar üzerinden ilerlemektedir. Romandan yine Aziz Nesin tarafından uyarlanan tiyatro eserinde ise ön oyun ve son oyun ile iki perdelik bir biçimsel yapı söz konusudur.

Olay örgüsünün kurgulanmasında romandan farklı olarak müzikli ve danslı olarak yazılan tiyatro oyununda, açık biçim özellikleri gösteren bir biçimsel yapı söz konusudur. Bunun en temel sebebi kapalı biçimde neden-sonuç ilişkisi ve romanda detaylı aktarılan olayların oyuna aktarılamaması sırasında yaşanacak sorunlardır (Ünlü, 2006: 135). Bu sorunların giderilmesi için geleneksel tiyatronun biçimsel özellikleri kullanılmış ve göstermecî tiyatro anlayışı uygulanmıştır.

Oyun, sanki cezaevindeki mahkumların canlandığı bir tiyatro gösterisindeymiş gibi ön oyunla açılır ve mahkumlar, anlatılarla Yaşar Yaşamaz hikayesini seyirciye sunacaklarını söyler. İki perdenin içindeki mekân ve durum değişimleri de yine anlatı geçişleriyle desteklenecek bir geleneksel tavırda yazılmıştır. İstanbul Şehir Tiyatroları ve birçok farklı tiyatrodaki sahnelenmesinde de bu açık biçim ve geleneksel doku korunmuştur.

2. MAHKÛM: (Mikrofonu alır, sunucu olarak seyircilere seslenir. Külhanbeyi ağzıyla konuşur) Güzel yüzlü ablalarım, tok sözlü abilerim, melek huylu yengelerim, sülün boylu enişterim, amcalarım teyzelerim, dayılarım halalarım... .Kardeşlerim! Hoş geldiniz, hoşluklar getirdiniz. Geldiniz de ne iyi ettiniz... Bizler insan soylular, ceza evlerinde idamlık da olsak, zindanlık da olsak, müebbet de olsak, ağır cezalı da olsak, gönül eğlenmek, gülmek istiyor ablalar, abiler, kardeşler. Biz de Bu Asri Şehir Cezaevinde bir oyun çıkaralım da kendi aramızda eğlenelim dedik (Nesin, 2011: 3).

Romanda olayların birbirine bağlanması veya zaman geçişleri atlamalı olarak ilerlese de detaylı bir anlatım söz konusudur. Ancak oyundaki gibi romanda da parçalı bir yapı bulunmakta, Yaşar'ın hayatındaki önemli olaylar dönemlerine ve önemli olaylara göre belirli alt başlıklara ayrılmıştır. Benzer durum tiyatro oyununda da söz konusudur. Ancak bölüm geçişleri ve olayların değişmesinde, sahnelenme yorumu olarak genel olarak müzikler, danslı ve geleneksel tiyatroya özgü kısa bilgilendirmelerle yapılmıştır.

6.YER: Pazaryerinde manav dükkânı.

(Pazaryeri. Köşedeki manav dükkânı, Yaşar'la ortağı Karanlık Kazım'ındır. Her tür meyveler dizilmiş, istiflenmiş. Yaşar, manav önlüklü. Başka dükkân sahipleri... Gelip geçen müşteriler, yolcular.)
(Nesin, 2011: 56)

Oyunun perde arasına geçilen bölümü ve finalinde yine bu hikâyenin bir tiyatro olduğu seyirciye aktarılır. Oyunun finalinde ise Yaşar Yaşamaz'ın cezaevinden tahliyesi ile onun yaşadıklarından çıkarılan kıssadan hisse yine hicivli bir dille aktarılır ve oyun sona erer.

Aziz Nesin tarafından yazılan ve yine aynı adla radyo ve sahne metni uyarlaması yapılan Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz oyununda, Cumhuriyet dönemindeki kurumsal yapı ile bu yapının çarkları arasında sıkışan Anadolu insanı mizahi bir üslupla ele alınmıştır. Oyunun biçimsel açıdan geleneksel Türk Tiyatrosunun öğeleri kullanması, romandan farklı bir anlatım biçiminin sahnelenme aşamasında gerekli olmasından kaynaklanmaktadır. Kurumsal yapıların ve devletin yansıması olarak bu kurumlarda çalışan insanların yozlaşması ile son aşamada bundan zarar gören kesimin toplumdaki sosyo-ekonomik açıdan alt kesimden olması güncelliğini koruyan bir sorun olması nedeniyle dramatik yapıda da aynen kullanılmıştır.

Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz isimli eserin roman ve uyarlaması üzerinden yapılan tüm bu incelemeler neticesinde, çalışmanın hipotezinin doğrulandığı görülmüştür. Roman ve uyarlama arasındaki en temel fark, uyarlamanın müzikli, eğlenceli ve danslı bir oyun olarak kurgulanmış olmasıdır. Nitekim romanda insanların devlet ve bürokrasi karşısındaki çaresizliği mizahi bir dille ele alınmıştır.

Roman ve uyarlamada mekân kullanımları benzerlik göstermektedir ancak zaman kullanımı biraz farklıdır. Romanda Yaşar'ın neden cezaevine düştüğü ve başına gelenler, geçmişe dönüşlerle anlatılmaktadır. Uyarlamada ise cezaevine dönüşler, sahne sonlarında ve oyunun sonunda verilmektedir. Dolayısıyla romana göre uyarlamanın zaman akışı farklıdır. Ancak ana tema uyarlamada korunmuştur.

Romanda kullanılan tüm karakterlerin uyarlamada kullanılmadığı görülmektedir. Nitekim hem oyunda hem de romanda bazı kişiler toplumdaki tanımlamaları ile anılmaktadır.

Tüm bunlardan hareketle Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz romanı çerçevesinde bu çalışmanın hipotezinin “Bir romanın tiyatroya bütünüyle uyarlanması mümkün değildir.” doğrulandığı görülmüştür.

Görüldüğü üzere bu çalışma kapsamında ele alınan 5 eser de, tiyatroya bütünüyle uyarlanamamış ve çalışmanın hipotezini doğrulamıştır. Çünkü bir edebi metni tiyatroya uyarlamak, metnin ana teması, karakterleri, zamanı, mekânı ve ana olay örgüsü gibi hususların bütünüyle göz önünde bulundurulmasını zorunlu kılmaktadır. Ancak bu çalışmanın başında detaylıca ele alındığı üzere roman ve tiyatro dil, anlatım, muhatap, tüketim mekânı, tüketim zamanı gibi birçok açıdan birbirinden farklılık göstermektedir. Örneğin tiyatronun en önemli unsuru, tiyatronun var olabilmesi için gerekli ana unsur seyirci iken, romanın böyle bir kritere ihtiyacı yoktur. Seyircinin olmadığı yerde tiyatrodan bahsedilemezken, roman için bu durum söz konusu değildir. Ancak tüm bunlara rağmen bir romanın tiyatroya uyarlanması ve o oyunun geniş bir seyirci kitlesi tarafından uzun yıllar seyrediliyor olması, bazı önemli ortaklıklara işaret etmektedir. Örneğin Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz konusu itibarıyla hem yazıldığı dönemi hem de günümüzü yakından ilgilendirmektedir. Bürokrasi karşısında bireylerin yaşadığı çaresizlikler, hem roman okuyan kitleyi hem de tiyatro izleyen kitleyi yakından ilgilendirmekte ve her iki kitle de bu tarz romanlarda ve oyunlarda kendinden bir şey bulabilmektedir. O halde burada önemli olan romandan tiyatroya uyarlanan eserin, tema noktasında güncel seyircisini yakalayabilmesi önemlidir. Bu çalışma kapsamında ele alınan eserlerden Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Yaprak Dökümü ve Huzur'da, ana temanın uyarlamada da korunduğu görülmüştür. Buna karşın Çalıkuşu ve

Felatun Bey ile Rakım Efendi eserlerinin uyarlamalarında tema, günümüz seyircisinin toplumsal ve kültürel anlayışına hitap edecek ve onu tiyatroya çekecek şekilde belirlenmiştir. Örneğin Çalığışu aşk odaklı bir müzikal halini almıştır.

Ele alınan çalışmalarda eserlerin mekân ve zaman içerikleri büyük oranda aynı kalmıştır. Ancak bu öğeler tiyatronun imkânları doğrultusunda biçimlendirilmiştir. Bu çerçevede eserlere genel olarak sadeleştirme, sıkıştırma ve yoğunlaştırma uygulandığı görülmüştür. Örneğin sahnede çok fazla mekân kullanılamayacağı için sabit bir dekor kullanılarak mekânlar ya da zamanlar arası geçiş müzikler, sade bir ayrıştırıcı olarak perde, bank ya da ışık gibi efektlerle verilmiştir. Dolayısıyla romanın sahip olduğu geniş zaman ve mekân anlatımı, tiyatronun sahip olduğu ekonomik ve fiziksel şartlar dolayısıyla doğrudan tiyatroya uyarlanamamaktadır diyebiliriz.

Karakterler açısından bu eserleri ele alırsak, roman karakterlerinin büyük bir bölümü uyarlamalarda kullanılmamıştır. Tiyatro sahnesine dâhil olacak her bir kişi, bir yandan ayrı bir mekân, zaman ve hikâye talep ederken öte yandan bunun gerçek hayatta maddi bir karşılığı da bulunmaktadır. Dolayısıyla tıpkı zaman ve mekân öğelerinde olduğu gibi karakterlerin sahneye taşınmasında da yoğunlaştırmaya gidilmektedir. Böylece çoğunlukla romanın ana karakteri ve bu karakterin başına geleceklerde önemli rol oynayan kişiler uyarlamaya dâhil edilmektedir. Bu hem zaman hem de hikâye anlamında bir tasarruf sağlamaktadır. Bu çalışma kapsamında incelenen eserlerde de, bu yöntemin uygulandığı görülmüştür. Örneğin Yaprak Dökümü'nde bazı yan karakterler kullanılmamış, ev halkı ve ev halkının ilişki içerisinde olduğu ana kişiler uyarlamaya dâhil edilmiştir. Hikâyede bu ekonomiyi sağlamak için yapılan bir diğer uygulama da, hikâyeye bir dış ses eklemek olmuştur. Çalığışu'nda bu Müjgan iken Huzur'da Ses olmuştur.

5. SONUÇ

Türk romanının köşe başı olarak görülecek eserlerinin tiyatroya uyarlanması ve İstanbul Şehir Tiyatroları özelindeki sahnelenmesi üzerinden yapılan bu tez çalışmasının sonucunda ulaşılan bulgular bu bölümde genel hatları ile değerlendirilmiştir. İncelenen beş roman ve uyarlanan oyunlar; yazarları, dönemleri ve genel hatlarıyla ele alınmış, daha sonra tema, kişileştirme, zaman ve mekân, olay örgüsü bağlamında karşılaştırması yapılmıştır.

Öncelikle tiyatro alanında yapılan uyarlamalarda görülmüştür ki hala bilinen ve tanınan eserlerin uyarlanması, seyirci ve tiyatro kurumu arasındaki pozitif ilişkiyi dinamik tutmaktadır. İncelenen oyunların İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda belirli aralıklarla veya üst üste birkaç sezon oynadığı, oyunların seyirci tarafından sevildiği görülmüştür. Bu durum, uyarlama ve sahnelenme süreçlerinin doğru yapılması kadar toplum belleğindeki anlatıların yeniden canlandırılmasının da bir sonucudur, denebilir.

Türk roman tarihinde önemli yere sahip beş romandan yapılan uyarlamalarda genel olarak dramatize edilen noktaların, dönemin sorunlarına ve seyircisine uygun olması için belli endişeler baz alınarak değiştirildiği görülmüştür. Huzur romanındaki batılılaşma ve değişimde Türk aydınının konumu, bu değişime gösterdiği tepki ve direnci gibi temaların oyun uyarlamasında daha evrensel bir yapı olan savaş izleğine çekildiği görülmüştür. Felatun Bey ile Rakım Efendi romanı ise oldukça uzak bir geçmişte, bugünün seyircisinde karşılığı olmayan yanlış batılılaşma sorununu ele almıştır. Aynı adla, bir müzikal formunda uyarlanan oyun metninde ise değişimlerde ve yaşama dair mücadelede emek veren veya vermeyen kişilerin düştüğü traji-komik durumlara ağırlık verilmiştir. Çalığışu romanının kadın ve özgürleşme sorunu oyun uyarlamasında da aynı ağırlıkla kullanılmıştır. Yaprak Dökümü romanında ise yaşanan toplumsal değişimlerin aile gibi çekirdek birimlerdeki yıkıcı etkileri biraz daha insani bir çerçeveye çekilerek oyun uyarlamasında kullanılmıştır. Oyun ve roman yazımındaki en somut değişmeyen denge Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz

uyarlamasında saptanmıştır. Aziz Nesin'in dönemin kurumsal yapılarına getirdiği eleştiri güncel bir sorun olarak hala geçerliliğini koruduğu için uyarlamada da kullanılmıştır.

Çalığışu, Yaprak Dökümü gibi romanlar birçok film ve dizi uyarlamasında da sevilen ve uzun yıllar seyredilen eserler olarak yer almaktadır. Sonuçta Türk edebiyatına ve tiyatrosuna damga vurmuş dört önemli yazarın, Ahmet Mithat, Reşat Nuri Güntekin, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Aziz Nesin'in, zamansal açıdan da kültürel bellekte yer aldığını göstermektedir. Bu da uyarlama için neden romanların seçildiğinin somut bir örneğidir. Ayrıca seçilen romanların uyarlamalarında müzikal olsun ya da olmasın genel olarak oyunların müzikli veya danslı olarak sahnelendiği görülmüştür.

Bazı detaylardan önce genel olarak oyunların uyarlanmasında roman anlatısının sahnelenebilir bir metne dönüştürken ilk olarak yoğunlaştırma ilkesinden yararlanıldığı görülmüştür. Romanın biçimsel ve içerik olarak uzun olan hikâyesinin kısaltılması ya da sahne dinamiğine uygun seçimler yapılması tiyatronun anlatım dilinden kaynaklanmaktadır. Yine benzer bir şekilde durumların, kişilerin, mekânların benzer bir şekilde sadeleştirilmesi de sahnelenme aşamasındaki dekor, oyuncu, zaman öğelerinin bir sonucudur. O halde romanların genel olarak zaman, mekân, uzunluk ve karakter açısından neredeyse bütün uyarlamalarda yoğunlaştırılması uyarlamalarda karşılaşılan ortak bir bulgudur, denebilir.

İlk olarak tema açısından değerlendirilecek olursa uyarlama oyunlarda, bazı temaların duruma göre aynı kaldığı bazı durumlarda ise yan temalara ya da yeni temalara kaydığı görülmektedir. Örneğin Felatun Bey ile Rakım Efendi romanının da züppe tiptemesi üzerinden verilen yanlış batılılaşma teması, oyun uyarlamasında emek vermeden elde edilen zenginlik ile bunun karşısındaki fedakârlığın altı çizilmiştir. Bu tema kaymasının sebebi, bir dönem için geçerli olan gerçekliğin günümüz seyircisi için geçerli olmamasından kaynaklanmaktadır. Çalığışu romanının uyarlanmasında ise batılılaşmanın toplumdaki yanlış yansımalarını eleştiren ve bunu kadın özelinden yapan tema, sahnelenme aşamasında aşk ve müzikal odaklı olduğundan bir tema kaymasına rastlanmıştır. Özellikle İBBŞT tarafından yapılan müzikal uyarlamada dans ve

müzik aşırılığının sonucunda romanın ve oyun metninin temasından uzaklaşmasının eleştirildiği görülmüştür.

Tema konusunda Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz örneği ise romanda, oyun metninde ve sahnelenmede bir tema kayması yaşamadığına en iyi örnektir. Oyundaki bürokratik engeller, birey-devlet arasındaki sorunların değiştirilmeye veya desteklenmeye ihtiyaç duymaması, temanın güncelliğini koruduğunu göstermektedir. Huzur romanındaki bireysel yalnızlığın şiirselliği, günümüz seyircisi için özel bir uyarlama çalışmasına gerek duyulmadan sahnelenmesine neden olmuştur. İBBŞT uyarlamasında biraz karanlık, çaresiz ve imgeler üzerinden yorumlanan oyun farklı sahnelenmelerinde masalsı, renkli ve eleştirel yaklaşımlarla ele alınmıştır.

Romanların uyarlanmasındaki zaman ve mekân ögesi ise büyük ölçüde aynı kalmıştır. Romanlarda geçen hikâyelerin geçtiği dönemler ve mekânlar, tiyatroya en uygun şekilde kısaltılmış, önemli zaman ve durumlar seçilmiş ancak özel bir kaymaya rastlanmamıştır. Sadece Yaprak Dökümü hariç diğer dört uyarlamada bir anlatıcı kullanıldığı, açık ya da kapalı biçimde seyirciye bugünden bir yaklaşımla hikâyeler aktarılmıştır. Mekânlarda ise romanın geniş ve okurun zihnine bırakılan mekân sayısı, sahnelenmenin getirdiği imkanlar doğrultusunda elenmiştir. Örneğin Huzur romanında geçen çoğu mekân, durum ve olay oyun uyarlamasında bir eskici dükkânının ekseninde şekillenmiştir.

Bazı oyunlardaki anlatıcı kullanımı, Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz oyunundaki gibi geleneksel tiyatronun öğeleri üzerinden ele alınmıştır. Oyun içinde oyun mantığını kullanan Aziz Nesin'in, bir tiyatro oyununu sahneleyen mahkumlar üzerinden Yaşar'ın hikayesine odaklanması tiyatro sanatının temel gereksinimlerinin bir sonucudur, denebilir. Çalıkuşu romanında Feride'nin dilinden yapılan anlatım, oyunda, Feride'nin günlüğünü okuyan kuzeninin bugünden geçmişe gidişi olarak yorumlanmıştır. Bütün bu durumların sebebi ise hikâyenin eksik kalan yanlarını tamamlamak ya da kapalı biçimin gerektirdiği neden-sonuç bağlamını güçlendirmektir.

Kişileştirme açısından ele alındığında ise romanda geçen çok sayıda kişinin uyarlamalarda kullanılmadığı görülmüştür. Buna rağmen kalabalık kadrolu olan oyun uyarlamalarının da İBBŞT gibi ödenekli bir kurum tiyatrosu tarafından

rahatlıkla sahnelenmiş olması önemlidir. Ele alınan beş oyunun ödeneksiz tiyatrolarca pek tercih edilmediği, bazı örneklerde ise karakterlerin önemli ölçüde azaltılarak sahnelendiği görülmüştür. Bunun yanı sıra romanlardaki ana karakterler genel olarak oyunların başkişisidir. Dramatik anlatının bir sonucu olarak da yine romandaki çeşitli karakter özellikleri ve geçmiş hikâyeleri, oyunlarda daha odaklanılarak ele alınmıştır. Özellikle müzikal olarak yorumlanan oyunlarda, diyalogların daha az olmasından kaynaklı kişilik özelliklerine ve bazı hikâyelere yer verilmemiştir.

Oyun uyarlamalarındaki olay örgüsünün kurulumu ise tiyatro sanatının teknik bir metne ihtiyaç duymasından kaynaklı olarak düzenlenmiştir. Örneğin oyunların açılışındaki sahneler, ön oyunlar ve önemli bilgilerin verilmesi tiyatronun bir gereğidir. Romanlarda zaman sıçramalarının, uzun zaman dilimlerinin detaylı bir şekilde aktarılması da yine tiyatroda mümkün olmayacağı için kurgulanan olay örgüleri ya daha kısa bir zaman dilimine odaklanmaktadır ya da belirli bir aksiyonun üzerinden ele alınmıştır.

Sonuç olarak ele alındığında bir romanın tiyatroya uyarlanmasında geçtiği dönemden oyuncu, dekor ve zaman gibi teknik gerekliliğe kadar birçok konuda mecburi bir yoğunlaştırmanın yapıldığı görülmüştür. Uyarlama eserlerin yazıldığı eski dönemlerden yola çıkarak bugünün seyircisine ulaşmasında da tema ve anlatıcı gibi destekleyici öğeler kullanılmıştır.

KAYNAKLAR

- Ağaoğlu, A.** (1989). “Reşat Nuri Güntekin’in Dezanşanteler’i”, Argos Yeryüzü Dergisi, Sayı: 16, Sayfa: 140-143.
- Akıncı, U.** (2003). Kaleminden Sahneye – 1946’dan günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler, İstanbul: YGS Yayınları.
- Aktaş, Ş.** (1984). Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, İstanbul: Birlik Yayınları.
- And, M.** (1964). “Romandan Tiyatroya”, Türk Dili Roman Özel Sayısı, Sayı: 154, Sayfa: 793-797.
- And, M.** (1970). 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- And, M.** (1983). Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983), Ankara: Doğu Matbaası.
- And, M.** (2014). Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artaud, A.** (2009). Tiyatro ve İkizi, Çeviren: Bahadır Gülmez, İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- Babür, H. D. T.** (2017). “2015-2017 Yıllarında İstanbul’da Sahnelenen Oyunlar Üzerinden Tiyatroda Edebiyat Uyarlamaları; Olanaklar Olanaksızlıklar”, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı, İstanbul.
- Balcı, Y.** (2016). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Roman Dili Üzerine Bir Yaklaşım”, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 25, Sayfa 430-436.
- Balık, M.** (2009). “Türk Romanında 12 Eylül Darbesi”, Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Sayı: 4, Sayfa: 2373-2409.
- Bayrak, Ö.** (2010). “II. Meşrutiyet Dönemi Türk Romanında Milli Kimlik – Batı Çatışması”, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl: 3, Sayı: 5, Sayfa: 41-54.
- Birkiye, S. K.** (2012). “1945 Öncesi Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatro Oyunlarında Kadının ve Ailenin Temsili: Kadın Erkekleşince ve Yaprak Dökümü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, Sayı: 6, Sayfa: 134-152.
- Brockett, O.** (2000). Tiyatro Tarihi, Çevirmenler: S. Sokullu, Si. Dinçel, T. Sağlam, S. Çelenk, İstanbul: Dost Kitabevi.
- Budak, A.** (2008). Batılılaşma ve Türk Edebiyatı, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Candan, A.** (1994). Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cumalı, N.** (1963). Çalığışu, (Reşat Nuri Güntekin romanından uyarlama oyun), İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Çavdar, T.** (2004). Türkiye’nin Demokrasi Tarihi 1950’den Günümüze, Ankara: İmge Kitabevi.
- Çetin, N.** (2015). Roman Çözümleme Yöntemi, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çıkla, S.** (2015). “Ahmet Mithat Efendi’nin Roman Yazma Yöntemi”, Türklük Araştırmaları Dergisi, Cilt: 37, Sayfa: 73-96.

- Dayanç, M.** (2014). “Bir Yenileşme Dönemi Aydını Olarak Ahmet Mithat Efendi”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Sayı: 47, Sayfa: 81-96.
- Dikmen, G. U.** (1999). “Türk Tiyatrosu”, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Dinler, S.** (2018). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Şehir Kültürü”, *Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı*, Malatya.
- Doyumgaç, İ.** (2018). “Söylem ve Metin Çözümleme”, *International Journal of Language Academy*, Sayı: 6/1, Sayfa: 38-48.
- Ecevit, Y.** (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları: İstanbul.
- Ejder, E.** (2017). “Uyarlama, Teatrallık ve Bugünün Tiyatrosu”, *TEB Oyun Dergisi*, Sayı: 35, Güz, Sayfa: 26-32.
- Erdoğan, T.** (2011). “Reşat Nuri Güntekin’in "Yaprak Dökümü" Adlı Romanında Değişmenin Sosyo-Kültürel Boyutları”, *Istanbul Journal of Sociological Studies*, Sayı: 31, Sayfa: 177-205.
- Erkman, F.** (2010). *Edebiyat ve Kuramlar*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Erus, Z. Ç.** (2005). *Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar*, İstanbul: Es Yayınları.
- Fuat, M.** (2010). *Tiyatro Tarihi*, İstanbul: Msm Yayınları.
- Geçgel, H. & Ak, N.** (2007). “Aziz Nesin Öykülerinde Çocuk ve Eğitim Teması”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 22, Sayfa: 115-124.
- Geçgel, H.** (2006). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Güler, M.** (2019). “Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Gelenek ve Din Anlayışı”, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Gündüz, O.** (2006). “II. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Türk Romanında Yeni Açılımlar”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Sayı: 8, Cilt: 4, Sayfa: 101-164.
- Güney, A.** (2011). “Aristoteles ve Bertolt Brecht’in İngiliz Tiyatrosuna Etkileri”, *E-Journal of New World Sciences Academy*, Cilt: 6 Sayı: 1, Sayfa: 135-144.
- Güntekin, R. N.** (1976). *Reşat Nuri Güntekin’in Tiyatro İle İlgili Makaleleri*, Hazırlayan: K. Yavuz, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Güntekin, R. N.** (1985). *Yaprak Dökümü – Eski Şarkı (Oyun)*, Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları.
- Güntekin, R. N.** (2020a). *Çalıkuşu*, Danışman: Fatih Kanter, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Güntekin, R. N.** (2020b). *Yaprak Dökümü*, Danışman: Fatih Kanter, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Hauser, A.** (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Çeviren: Yıldız Gölönü, Ankara: Deniz Kitabevi.
- Innis, H. A.** (2006). *İmparatorluk ve İletişim Araçları*, Çeviren: Nurcan Törenli, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Işık, K.** (1996). *Huzur (Tiyatro Oyun Metni)*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu.

- Işıksalan, N.** (2007). “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap / Orhan Pamuk”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 7, Sayı: 2, Sayfa: 419-466.
- İleri, S.** (1989). “Seyir Defteri”, Argos Yeryüzü Dergisi, Sayı: 16.
- İpşiroğlu, Z.** (1995). Tiyatroda Düşünsellik, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Jean, G.** (2012). Yazı – İnsanlığın Belleği, Çeviren: Nami Başer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kabacalı, A.** (1990). Yetmiş Beşinci Yaşında Aziz Nesin, İstanbul: TÜYAP Yayınları.
- Kacıroğlu, M.** (2016). “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923-1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları”, ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 1, Sayı:2, Temmuz, Sayfa: 27-71.
- Kaplan, M.** (2012). “Bir Şairin Romanı: Huzur”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, Sayı: 12, Sayfa: 33-86 .
- Karadeniz, M.** (2019). “Sahi Roman Nedir? Sadece Edebi Bir Tür Müdür?”, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Sayı: Ocak-Haziran-2019, Sayfa: 242-249).
- Kesting, M.** (1985). Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro, Çeviren: Yılmaz Onay, İstanbul: Adam Yayınları.
- Kıran, Z. A.** (2000). Yazınsal Okuma Süreçleri, Ankara: Seçkin Yayınları.
- Kırmızı, B.** (Editör) – (2019). Multidisipliner Çalışmalar – Dil ve Edebiyat Üzerine Araştırmalar, Konya: Aybil Yayınları.
- Korkmaz, R.** (2018). “Sabahattin Ali’nin Romanlarında Karakterler/ Kişiler Dünyası”, Romanda Kişiler Dünyası, Akçağ Yayınları, Ankara, s.10-23.
- Kundera, M.** (2009). Roman Sanatı, Çeviren: Aysel Bora, İstanbul: Can Yayınları.
- Mithat, A.** (2013). Felatun Bey ile Rakım Efendi (3 Perdelik Müzikal), Oyunlaştıran: Selçuk Soğukçay, İstanbul: Siyah Beyaz Yayınları.
- Mithat, A.** (2018). Felatun Bey ile Rakım Efendi, İstanbul: Ren Yayınları.
- Moran, B.** (2007). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mutlu, B.** (2017). “Platon’da ve Platon Öncesi Metinlerde Mimesis”, Art-Sanat, Sayı: 8, Sayfa: 9-34.
- Naci, F.** (1981). Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Narlı, M.** (2002). “Romanda Zaman ve Mekan Kavramları”, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 5 / 7, Sayfa: 91-106.
- Narlı, M.** (2012). Roman Ne Anlatır / Cumhuriyet Dönemi (1920-2000) Türk Romanı Üzerine Tematik Bir Tasnif ve Değerlendirme, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Nesin, A.** (2011). Bütün Oyunları – 3, Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, İstanbul: Nesin Yayınları.
- Nesin, A.** (2020). Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, (Roman) İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Nutku, Ö.** (1969). Darülbedayi’nin Elli Yılı, Ankara: A.Ü. Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Nutku, Ö.** (1989). Sahne Bilgisi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nutku, Ö.** (1993). Dünya Tiyatrosu Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Nutku, Ö.** (2001). Dram Sanatı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Okay, M. O.** (2012). Ahmet Hamdi Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar Biyografisi”, Ankara: TYB Akademi Dil, Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi.
- Özcan, N.** (2014). “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Empresyonizm”, AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 14, Sayı: 3, Sayfa: 211-242.
- Özdemir, C.** (2019). “Reşat Nuri Güntekin’in Yaprak Dökümü Romanında Muhafazakarlık ve Modernizm Çatışması”, Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 2, Sayfa: 226-232.
- Özgü, M.** (1970). “Tiyatro Bilimi”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı: 1, Sayfa: 1-18.
- Parla, J.** (2013). Don Kişot’tan Bugüne Roman, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Poyraz, T. & Alpbek, M.** (1957). “Reşat Nuri Güntekin Hayatı ve Eserleri”, Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni, Cilt: 6, Sayı: 3.
- Sağlık, Ş.** (2009) “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Şehir”, Hece Dergisi Şehirlerin Dili Özel Sayısı, Sayılar: 150/151/152, Sayfa: 318-326.
- Seyhan, A.** (2011). Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı, Çeviren: Erkan Irmak, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Strauss, C. L.** (2013). Mit ve Anlam. (G. Y. Demir, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Şahinkaya, A.** (2019). “Edebiyat, Tiyatro ve Sinema Arayüzünde Uyarlama: Hamlet’in Minör İzdüşümleri”, Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara.
- Şen, A.** (2016). “Mustafa Kutlu’nın Sinemaya Uyarlanmış Eserleri Üzerine Bir Araştırma”, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Şener, S.** (1990). “Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı”, Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi, Cilt: 33, Sayı: 1-2, Sayfa: 467-475.
- Şener, S.** (2006). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, İstanbul: Dost Kitabevi.
- Tanpınar, A. H.** (2020). Huzur, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanyıldızı, N. & Kaya, Ş.** (2017). “Türk Televizyon Dizilerinde Yaşanan Roman Uyarlaması Sorunları”, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 3/1, Sayfa: 19-39.
- Taş, C.** (2007). “Aziz Nesin’in Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Carl Zuckmayer’in Köpernikli Yüzbaşı ve Friedrich Dürrenmatt’ın Büyük Romulus Aslı Eserlerinde Mizah, Hiciv ve İroni”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı Alman Dili Eğitim Bilim Dalı.
- Tekerek, N.** (2005). “Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu’ndan Bir Deneme: “Kafa Tamircisi””, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 1/1, Sayfa: 157-172.
- Tekin, M.** (2009), Roman Sanatı - Romanın Unsurları, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Temel, T.** (2016). “Türk Modernleşmesinin Taşıyıcı Gücü: Tiyatro”, İdil, Cilt: 5, Sayı: 26, Sayfa: 1763-1776.
- Töre, E.** (2016). Modern Türk Tiyatrosu. İstanbul: Kesit Yayınları.

- Tuna, E.** (2000). Şamanlık ve Oyunculuk, İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Tuna, K.** (2010). “İstanbul’un Sosyolojik Dönüşümü”, Şehir ve Kültür: İstanbul, Editör: Ahmet Emre Bilgili, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tuncay, M.** (1992). Ortaçağ Tiyatrosunda Dinsel Oyunlar ve Everyman İbret Oyunu, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Tüfekçi, M. E.** (2003). “Yapısalcı Yöntem ve Uygulama Alanları”, makale <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/52835/Yap%C4%B1salc%C4%B1%20y%C3%B6ntem%20ve%20uygulama%20alanlar%C4%B1.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 12.09.2020 tarihinde alınmıştır.
- Türkçe Sözlük** (2005). Derleyen: Recep Toparlı, 10. Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uçman, A.** (2002). “Türk Romanında İlk Alafranga Tip: Felatun Bey”, Vesikalık Dergisi, Sayı: 54, Sayfa: 140-147.
- Uğurlu, F.** (1992). “Edebiyat ve Sinema”, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Kurgu Dergisi. Sayı: 11, Sayfa: 135-151.
- Ülger, N. N.** (2019). “Tiyatro Sanatı ve Birey Olma”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Ana Sanat Dalı Sanat Politikaları ve İşletmeciliği.
- Ünlü, A.** (2006). Türk Tiyatrosunun Antropolojisi, Ankara: Aşina Kitaplar Yayıncılık
- Yıldırım, F.** (2011). “Ahmet Mithat Efendi’nin Felatun Bey ile Rakım Efendi Romanında İronik Söylem”, Türkiye Araştırmaları Dergisi, Sayı: 6/3, Sayfa: 1783-1794.
- Yılmaz, D.** (2011). Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu, İstanbul: Kesit Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Dökmen, Ü.** (2019). “Yaprak Dökümü – İstanbul Şehir Tiyatrosu”, *Tiyatro-Online Dergi*, <http://tiyatronline.com/yaprak-dokumu_-istanbul-sehir-tiyatrosu-10797>
- Günersel, T.** (Editör) (2001), “Huzur”, *Türk Tiyatrosu Dergisi*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Yayınları, Sayı: 447, <https://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_0447.pdf>
- Pulur, H.** (1994). “Çalığışu”, *Milliyet Gazetesi*, Gazete arşivinden: <<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/28810/001515744006.pdf?sequence=1>>
- Şavkay, T.** (1994). “Çalığışu Kavgası”, *Hürriyet, Show Pazar*, S: 10-11. <<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/28809/001515746006.pdf?sequence=1>>

ÖZGEÇMİŞ

