

# Romandan Tiyatroya: *Yaprak Dökümü, Eski Şarkı*

Hayrunisa TOPÇU\*

## ÖZ

Reşat Nuri Güntekin, Türk edebiyatının en üretken yazarlarından biridir. Özellikle roman ve tiyatro türünde birçok eseri vardır. Tiyatro konusunda dekordan oyun yazarına kadar her alanda kafa yormuş ve bu konuda birçok makale yazmıştır. *Yaprak Dökümü* ve *Eski Hastalık* isimli romanları, kendisi tarafından tiyatro oyunu haline getirilmiştir. *Yaprak Dökümü*, roman olarak 1930'da yayınlanmış, 1943-1944 yıllarında sahnelenmiştir. *Eski Hastalık*, roman olarak 1938'de yayınlanmış, 1951'de ise *Eski Şarkı* adıyla tiyatro oyunu olarak sahnelenmiştir.

Bir romanın tiyatro eserine dönüştürülmesi sırasında özellikle teknik açıdan birtakım değişiklikler yapmak gerekir. Romandan Tiyatroya: *Yaprak Dökümü, Eski Şarkı* adlı yazıda bu değişimler olay örgüsü, kişiler, zaman, mekan kavramları açısından değerlendirilmiş, romandan tiyatroya aktarılan eserler için kuramsal bir zemin oluşturulmaya çalışılmıştır. Ardından, adı geçen romanlarla tiyatro oyunlarının karşılaştırılması yapılarak aralarındaki farklar belirlenmiş ve dönüştürme işlemi sırasında kullanılan yöntemlerin ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Sonuçta, eserler arasındaki farkların neden kaynaklandığı, eserlere etkilerinin neler olduğu tartışılmıştır.

*Anahtar Kelimeler:* Reşat Nuri Güntekin, tiyatro, roman, *Yaprak Dökümü*, *Eski Hastalık*, *Eski Şarkı*.

## ABSTRACT

### From Novel to the Theatre: *Yaprak Dökümü, Eski Şarkı*

Reşat Nuri Güntekin is one of the prolific authors of Turkish literature. He owns a lot of literary works within novel and theatre play genres. He studied all components of theatre from decors to play writing, and he wrote many articles. His novels, *Yaprak Dökümü* and *Eski Hastalık* were

\* Araştırma Görevlisi, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü  
Yeni Türk Edebiyatı Ana bilim Dalı, nisa@hacettepe.edu.tr



made into theatre plays by Reşat Nuri Güntekin. *Yaprak Dökümü* was published as a novel in 1930 and staged in 1943-1944. *Eski Hastalık* (the Old Illness) was renamed as *Eski Şarkı* (the Old Song) as a theatre play. It was published as a novel in 1938 and staged in 1951.

It is necessary to make some technical changes at the time of transformation from novel to theatre play. In this article, these changes are analyzed in terms of narrative, character, time and place. In this way, a theoretical background was tried to be made. Then a comparison between the novels (*Yaprak Dökümü – Eski Hastalık*) and theatre plays (*Yaprak Dökümü – Eski Şarkı*) was made. In this way the differences between the novels and theatre plays were determined and the methods used at the time of transformation were revealed. In the conclusion the effects and reasons of the differences were discussed.

*Key Words:* Reşat Nuri Güntekin, theatre, novel, *Yaprak Dökümü*, *Eski Hastalık*, *Eski Şarkı*.

### Giriş Romandan Tiyatroya

Tiyatro ve roman iki ayrı tür olmalarına rağmen, birbirleriyle sıkı bir alışveriş içerisindedirler. Romandan tiyatroya aktarılan eserler de bu sıkı alışverişin ürünleridir. Bir anlatı sanatı olan roman, birtakım teknik değişikliklerin ve yaratıcı bakış açısının altında bir sahne sanatı olan tiyatroya dönüşür.

Romanla tiyatronun en temel benzerliği “olay örgüsü”dür. Her iki tür de bir olaya dayanır. Fakat “roman sanatı, esas itibariyle anlatılacak bir ‘hikâye’ ile bu hikâyeyi sunacak bir ‘anlatıcıya’ dayanırken” (Tekin 2009: 17) tiyatro bünyesinde birçok unsuru barındırır. Özdemir Nutku bu unsurları şu cümlelerle açıklar:

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, ışıklama uzmanının, oyuncunun, ezgileyenlerin, dansçıların, çalgıcıların, fıslayıcıların, çağrıcıların ve daha birçoklarının hep birlikte, uyumlu çalışmasıyla tiyatro yapıtı doğar. Ancak bunlar da yetmez, bir tiyatro yapıtının etkisini, katkısını yapabilmesi için seyirciye de gereksinme vardır. Tiyatronun yaşamı sahneden seyirciye, seyirciden sahneye olan kan dolaşımı ile gerçekleşir. (Nutku 1989: 29-30)

Dekor, kostüm, seyirci, yönetmen gibi unsurların romanda olmadığı aşikârdır. Dolayısıyla tiyatrodaki olup romanda olmayan unsurlar söz konusu edilerek etkin bir karşılaştırma yapılması beklenemez. Fakat bu unsurların varlığı zaman zaman her iki türde de benzerlik gösteren kişiler,



zaman ve mekân kavramlarının kullanımını etkiler. Yeri geldikçe bu etkiden bahsedilecektir. Karşılaştırmada asıl üzerinde durulacak nokta ise benzerlik gösteren kavramların iki türdeki işleyişleri, bu işleyişin ne tip benzerlikler veya farklılıklar taşıdığıdır. Çünkü sözü edilen kavramlar her iki türde de aynı şekilde yer almayabilirler. Örneğin mekân kavramının romanda kullanımı ile tiyatrodaki kullanımı arasında benzerlikler bulunabileceği gibi farklılıklar da görülebilir. Bu benzerlikler ve farklılıklar iki tür arasındaki kaynaşmanın/ ayrışmanın, yöntemlerinin ve nedenlerinin anahtarı olacaktır.

Roman, hem yaratılış hem de sunuş aşaması itibarıyla bireysel bir türdür. Kaba bir ifadeyle romanın tek patronu, yazarın kendisidir. Zamanı hızlandırmak, yavaşlatmak, onlarca farklı mekân kullanmak tamamen yazara bağlıdır. Hatta romanın okurla olan ilişkisi bile yazarın inisiyatifindedir. Okurun romana dahil edilmesi, gereğinden fazla önemsenmesi veya yok sayılması, yazarın tavrıyla ortaya çıkan durumlardır. Olay örgüsü de bu esneklikten nasibini alır. Dolayısıyla kişilerin geçmişleri, hareketleri, fiziksel ve ruhsal özellikleri, etkileyici bir doğa betimlemesi sayfalar boyunca anlatılabilir. Fakat “Oyun yazarının eli kolu bağlıdır” (And 1964:793). Oyun yazarı, sahne yoluyla insanlara seslenen bir yapıtın tüm gereklerini düşünmek zorundadır. İşte bu nedenle roman olarak yazılan bir eserin tiyatroya aktarılması esnasında “ortak”mış gibi görünen olay örgüsü, zaman, mekân, kişiler gibi kavramlarda dahi değişimler görülür.

Kişi kadrosu, roman olarak yazılmış bir yapıtı, tiyatro oyunu haline getirirken türler arası geçişteki aksamayı en fazla gösterebilecek unsurdur; dolayısıyla üzerinde titizlikle çalışılmayı gerektirir. “Kanımca (...) oyun yazmaya başlayan bir kimsenin her şeyden önce karakter yaratmada ustalaşması gerekmektedir. Bu da gözlemlerle, dikkatle, duyarlılıkla ve bir sorunun esasını bulma yetisi ile üstesinden gelinebilecek bir iştir” (Nutku 1966: 35). Roman, hacmi nedeniyle yazarın birçok ayrıntıyı uzun uzadıya anlatabilmesine olanak verir. Örneğin, bir karakter birden çok olayla pekiştirilebilir, geçmişleriyle birlikte anlatılabilir veya psikolojik özellikleri betimlenebilir. Oysa tiyatro oyununda etkileyici bir karakterizasyon sağlamak için yazarın vurucu ve kısa hamleler yapması gerekir. Kişi, öz fakat seyircinin kafasında kendisi hakkında belirsizlik yaratmayacak şekilde tasarlanmalıdır. Yani, dağınık, oradan oraya atlayarak, çok kişiyi ve çok olayı anlatmaya çalışan bir karakter sistemi yerine, ana karaktere/karakterlere yoğunlaşmak, yazarın oyun üzerindeki hakimiyetini korumasını sağlar. Bu da seyircinin ilgisini kaybetmeden takip ettiği etkileyici bir oyunu ortaya çıkaracaktır.

Oyun yazarının roman olarak yazılmış bir eseri tiyatroya aktarırken kafa yorması gereken bir diğer unsur “zaman” kavramıdır. Roman türünün hacimli



ve esnek yapısı bu noktada da roman yazarına geniş bir hareket alanı sağlar. Yıllarca devam eden bir olayı anlatabileceği gibi zaman içerisinde geriye dönüşler, ileriye gidişler gibi sıçramalar yapması da mümkündür. Geleneksel romanda “düz çizgisel zaman şemaları ve sebep-sonuç ilişkilerine yaslanan kurgulamalar” (Parla 2003: 248) modern ve postmodern romanda yerini “sınırları belirsiz, birbirine girişik, rasyonel düşüncenin belirlediği zaman anlayışının dışında bir duruma” (Emre 2004: 170) bırakır. Tiyatrodaki zaman kullanımında da benzer bir gelişimden söz etmek mümkündür. Özellikle teknolojik gelişmeler, görsel öğeler (dekor, kostüm, ışık, projeksiyon, görsel efektler) alanındaki imkânları genişletmiştir. Böylelikle modernizmle birlikte bireyin iç dünyasına yönelen bakış açısı iç içe geçmiş, geriye dönüşlerin yer aldığı bir zaman kurgusunu olanaklı kılmıştır. Fakat tüm bu benzerliğe karşın zamanın tiyatrodaki kullanımı romandaki kadar esnek değildir. Bunun temelinde iki türün ifade tarzında kullandığı tekniğin farklılığı yatar. Hüseyin Gümüş bu durumu şu cümlelerle açıklar:

Eflatun ve Aristo'nun ifade ettikleri gibi iki ana anlatım tarzı vardır. Birincisi anlatıcının kendi adına konuşması denilen Diegesis anlatım: Okuyucunun zihninde olayın bir veya birkaç anlatıcı tarafından nakledildiği imajı hakimdir. Destan ve roman türlerinde bu tür anlatım vardır. Mimesis denilen ikinci anlatım tarzında hiçbir aracıya yer verilmeden olayın kendi kendine cereyan etmesi söz konusudur. Tiyatro, dram ve bazı dialog ve monolog tarzlarında olduğu gibi olayın doğrudan gösterilmesi amacı ön plandadır. Diegesis anlatımda okuyucu, anlatıcının anlatma eylemini bilmektedir. Mimesis anlatımda okuyucu doğrudan tanık durumundadır. (Gümüş 1994: 12)

Roman, anlatımın sınırsız ve geniş imkânlarını sadece yazarının tercihleri doğrultusunda kullanabilme özelliğine sahiptir. Ayrıntıları, olayları veya kişileri sayfalarca anlatabilir, onlar hakkında uzun betimlemeler yapabilir veya birkaç cümleyle özetleyebilir, aynı anda birden çok zaman dilimine tanıklık edebilir. Tiyatro ise izleyicisine “göstereceği” öykünün sınırlarını belirlerken romandan daha seçici davranmak zorunda kalabilir. Gösterilecek öykünün tüm ayrıntıları ince bir elemenin ardından seyirciye ulaşır. Çünkü “Bütün türlerde<sup>1</sup>, kesintisiz olduğu için bir sahnenin süresi, gerçek zamanla aynıdır. Ama konu uzun bir zamanı kapsıyorsa, konunun süresini dramının süresine indirgeyebilmek için sahneden sahneye geçerken, zaman aralıkları verilir. Buna zaman sıçraması diyoruz” (Özakman 2009: 201). Turgut Özakman'ın da belirttiği gibi drama süresini yakalayabilmek adına romanda karşılaşılan farklı zaman dilimlerinin kullanımı, uzunca yapılan kişi ve çevre

1 Turgut Özakman “tür” sözcüğüyle tiyatro oyunundan ve senaryodan bahsetmektedir.



betimlemeleri gibi teknikler oyunlarda gerektiğinde yer alan görsel öğelere dönüşür. Dolayısıyla roman, eğilip bükülen, esneyen, akışkan bir zaman algısıyla çevriliyken, tiyatro oyunu, romana göre daha katı ve daha anlık bir zaman algısıyla örülmüştür.

Romandan aktarılan bir tiyatro oyununda zamanı etkili bir şekilde kullanabilmek için Foster'ın "değer" adını verdiği kavramdan sıkça faydalanılması gerekir.

Öykü, olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılmasıdır; kahvaltının arkasından öğle yemeğinin, pazartesinin arkasından salının, ölümün arkasından çürümenin gelmesi gibi. (...) Gündelik yaşamımız da zaman duygusuyla dopdoludur. Bir olayı düşünürken onun başka bir olaydan önce mi, yoksa sonra mı geçtiğini düşünürüz. (...) Yaşamda zamandan başka bir şey var: Kolaylık olsun diye 'değer' adını verebileceğimiz, saatle, dakikayla değil de yoğunlukla ölçülen bir şey. (...) Gerçekte ne olursa olsun, günlük yaşam hemen hemen iki ayrı yaşamdan oluşmaktadır. Zaman içinde sürülen yaşam ve bu değerlere göre sürülen yaşam. İnsan davranışları bu iki tür yaşama da bağlı kalır. 'Kızı ancak beş dakika gördüm, ama değdi doğrusu' sözü, bir tek tümce içinde her iki türe bağlılığı birden dile getiriyor. İşte öykünün yaptığı şey, zaman içinde geçen yaşamı anlatmaktır. (Forster 1982: 65-67).

Tiyatroda olayların sırası anlatılan öykünün ilerlemesi ve kompozisyon bütünlüğü açısından önemlidir fakat romandan etkili bir oyuna dönüşebilmesi için olaylar silsilesinden çok "değer"lere ihtiyaç vardır. Hacimli anlatı türünden daha kısa bir tür olan tiyatro oyununa dönüşen metnin ince bir elemenden geçirilmesi gerektiğinden bahsedilmişti. Zaman konusunda Forster'ın ortaya koyduğu değer kavramı işte bu eleme sırasında kullanılacak ölçütlerden olsa gerektir. Çünkü olayın ölçülebilir zamanından çok kişi/kişiler üzerindeki etkisi yani değeri önemlidir. Eserdeki çarpıcılığı ve sanatsallığı sağlayan değerdir. Dolayısıyla romandan tiyatroya dönüştürülen bir metin söz konusuysa değer açısından zengin durum veya olayların izleyiciye gösterilmesi yerinde olacaktır.

Zaman konusunda bir diğer ölçüt olarak tiyatro oyunlarında görülen birtakım teknik gerekliliklerden bahsedilebilir. Farklı zaman dilimleri ile (on yıl arayla yaşanan iki olay) bu zaman dilimlerini yansıtan dekor ve kostüm (Osmanlı İmparatorluğu döneminde geçen bir olay ile Cumhuriyet döneminde yaşanan bir olay) aynı oyunda hatta aynı sahnede yer alabilir. Böyle bir sahnenin oyunda yer alması olayın değer açısından zenginliğine bağlı olduğu kadar dekor, kostüm, oyuncu gibi teknik şartlara da bağlıdır.

Zaman kavramı hakkında son olarak bir hatırlatma yapılmalıdır. Romandan tiyatroya aktarılan bir eserin konuları aynıdır. Yapılan ekleme



ve çıkarmalar konuyu değiştirmez, dolayısıyla olayların geçtiği dönemin de her iki türde yaklaşık olarak aynı zaman dilimine denk geldiği varsayılabilir. Zaman kavramı konusunda farklılığı yaratan sahne zamanı, yani bu olayların ne kadarlık sürelerde geçtikleri ve bu aktarımın nasıl yapıldığıdır.

Mekân kavramı, hem roman hem de tiyatro için bir dekordan çok daha fazlasını barındırır. Kabaca olayların geçtiği yer olarak tanımlanabilecek mekân, aynı zamanda kişileri sahici kılan bir unsurdur. Kişinin içinde bulunduğu ruh hali mekân aracılığıyla yansıtılır, okuyucunun/seyircinin eserin atmosferine dahil olabilmesi sağlanır. Olay örgüsü açısından kırılma noktası diye nitelendirilebilecek olayların geçtikleri mekânlar da en az karakterler kadar önemlidir. Çünkü karakterleri pekiştirip güçlendirirler. Mekânın bunlar dışında toplumu yansıtmak, çevreyi tanıtmak gibi işlevleri de vardır.<sup>2</sup>

Romanın tıpkı zamanın kullanımında olduğu gibi mekânın kullanımında da tiyatroya göre daha esnektir. İç mekân, dış mekân, yalnızca betimlenen mekân veya olayların geçtiği mekân... Düşünüldüğü takdirde bu listeyi uzatmak mümkün olabilir. Bu mekânları tiyatroya dönüştürülen bir eserde kullanırken ise seçici davranmak gerekir. Mekân sayısının artması ve sürekli devam eden mekân değişikliği oyunun sahnelenmesini güçleştirecektir. Örneğin Abdülhak Hâmit'in *Finten*<sup>3</sup> adlı eserinde olduğu gibi okyanus ortasında, İngiltere'de bir parkta veya Avustralya'da geçen sahneler hem seyircinin dikkatinin dağılmasına hem de teknik anlamda güçlükler neden olacaktır. Seyircinin ilgisinin dağılmaması ve mekânın olayla bütünleşebilmesi için hikâye açısından "olmazsa olmaz" mekânlar üzerinde yoğunlaşılmalıdır. Kişinin psikolojik durumu hakkında fikir veren, onu besleyip vurgulayan, dönemin özelliklerini yansıtan, kırılma noktalarına ev sahipliği yapan mekânlar hem roman hem de tiyatro için "olmazsa olmaz" mekânlardır. Bu bakış açısından yola çıkılarak romanda yer alan, betimlenen her mekânın ısrarla oyuna aktarılmasının doğru olmadığı söylenebilir.

Aynı olayı konu alan roman ve tiyatro oyununun arasındaki benzerlik ve farkların temelindeki nedenlerin, anlatının omurgasını oluşturan olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân kavramları aracılığıyla açıklanabileceği düşünülmektedir. Bu kavramların her iki türdeki kullanımlarının, romandan tiyatroya dönüştürülme işleminin sırasında yer alan yöntemleri ortaya çıkaracağı umut edilmektedir. Sözü edilen karşılaştırma, bu yazıda Reşat

2 Ayrıntılı bilgi için bakınız: Sağlık 2001: 124-158.

3 İnci Enginün'ün hazırladığı eserden faydalanılmıştır.



Nuri Güntekin'in romandan tiyatroya aktarılan *Eski Şarkı* ve *Yaprak Dökümü* oyunları için yapılacaktır.

## 1. Yaprak Dökümü

1930 yılında *Yaprak Dökümü* adıyla roman olarak kaleme alınan eser, ilk olarak 1943-1944 yıllarında İstanbul Şehir Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir.

### 1.1. Olay Örgüsüne Yönelik Karşılaştırma

Reşat Nuri eserini tiyatro oyunu haline getirirken karşılaştığı güçlükleri *Romandan Piyas Çıkarmak* adlarında üç makalede toplamıştır. Yazarın olay örgüsüne dair karşılaştığı güçlüklerin en temeli, çeşitli aile üyelerinin hikâyelerinden oluşan romanı nasıl tek bir hikâyeye dönüştüreceğidir. Tiyatroda hikâyenin ilerleyişini bir piramide benzeten yazar, onun doruğa çıktıktan sonra yavaş yavaş aşağı inmesi gerektiğini savunur. Oysa roman, birçok piramitten meydana gelen bir manzara oluşturmaktadır. Reşat Nuri, Ali Rıza Bey'in hikâyesinden yola çıkarak çocuklarının hikâyelerini anlatma yolunu seçer. Yani makalelerinde söylediği üzere tek bir piramide bağlı küçük piramitlerden oluşan bir tablo çizer.<sup>4</sup>

Roman: Her olayın arka planı anlatılmış, olayların gelişim süreçleri ayrıntılı bir şekilde verilmiştir. Bu sürecin içerisinde Ali Rıza Bey'in tahsili, Hayriye Hanım'la evlilik kararını alışı, İstanbul'a geliş hikâyesi anlatılır. Sonrasında da Ali Rıza Bey'in Leman'ın annesiyle konuşması, Şevket'in yeni işinin kutlanması, Ali Rıza Bey'in emeklilik günleri, Şevket'in Ferhunde ile evlenmesi, Ali Rıza Bey'in tekrar işe girmek umudu ile Muzaffer Bey'in yanına uğraması, Fikret'in Tahsin'le evlenmesi, Şevket'in tutuklanması, Ali Rıza Bey'in Leyla'yı evden kovması gibi olaylar ayrıntılı olarak anlatılır.

Oyun: Eserin sadece kırılma noktasında yer alan olaylar anlatılır. Yukarıda sıralanan olayların bir kısmı sadece diyalog içerisinde verilirler. Kahramanların geçmişlerinden ise hemen hiç bahsedilmez. Reşat Nuri bu sorunu "Geniş evden dar eve taşınacak fazla eşyaya yer bulmak meselesi..." (1976:125) şeklinde adlandırır. Bu nedenle uzun ayrıntılara girmekten kaçınır, çünkü tiyatronun yapısı buna müsait değildir. Fakat bahsetmeden geçemeyeceği bazı olayları ise diyaloglar içerisinde vermekle yetinir. Örneğin Ferhunde'nin eşinden ayrılmış bir kadın olduğu, Fikret'in Tahsin'le evleneceği, Şevket'in tutuklanması, Leyla'nın evden kovulması ayrıntılara girilmeksizin birkaç cümleyle seyirciye duyurulur.

R: Şevket'in Ferhunde ile evlendikten sonra ailenin yaşadığı değişim her akşam verilen partilerle anlatılır. Okuyucu, Ali Rıza Bey'in hayal kırıklığını,

4 Ayrıntılı bilgi için bakınız: Güntekin 1976: 117-121.



Hayriye Hanım'ın kızlarının eş bulması ümidiyle teslimiyet içerisinde onların her davranışını onaylamasını, Şevket'in Ferhunde'yle evlendiği için yaşadığı sessiz pişmanlığı, Leyla ve Necla'nın paraya, gösterişe olan düşkünlüğünü, Fikret'in gün geçtikçe artan öfkesini bu partiler aracılığıyla fark eder. Ali Rıza Bey'in psikolojik durumunu vurgulamak için emekli olmasıyla birlikte değişen yaşamından bahsedilir. Karısı Hayriye Hanım'ın ona karşı değişen tavırları, ailesi arasındaki yalnızlığını fark etmesi, onu ev dışındaki yaşama yöneltir. Ali Rıza Bey'in sıkça gittiği emekliler kahvesi ve orada edindiği arkadaşlar onun ruh halini görünür kılar.

O: Reşat Nuri, ev partilerini ve yoksul insanları oyuna aktarırken zorlandığını belirtmiştir. Çünkü asıl amaç, o insanları seyirciye göstermek değil; karakterlerin içinde bulunduğu koşulları ve psikolojilerini verebilmektir. Fakat bu sahnelere gereğinden fazla öne dikkat çekilmesinin seyircinin ilgisini dağıtabileceği ve asıl konunun önüne geçebileceği ihtimalinden bahseder. "Fakat gâye ne romanda ne de piyeste bunların gösterilmesi değildir. Fakat roman gibi piyesten de bunları büsbütün çıkarıp atmağa imkân yoktur. Bunlar kahramanın tavadaki balık gibi içlerinde evrile çevrile yandığı muhitlerdir. (...) Ancak şu var ki, roman nevinin geniş imkânlar âleminde, ana mevzuun bir hafif çerçevesi gibi kalabilen bu sahnelerin piyeste bu mevzuu zayıf düşürerek ikinci plâna atması, kahramanımın etrafında güçlkle sağlamağa çalışılacak ilgi birliğini tehlikeye düşürecektir" (Güntekin 1976: 125).

Yazar hem bu ihtimali bertaraf etmek için hem de romanda sayfalarca süren betimlemeleri birebir tiyatroya aktarmak mümkün olmadığından öykünün "can alıcı" yerlerini oyuna aktarmakla yetinmiştir. Bunlara örnek olarak danslı sosyete partileri için, Şevket'in evlendiği ve Leyla'nın Abdülvahap'la kendi aralarında nişanlandıkları gece verilebilir. Şevket, düğünün sonunda Ferhunde ile evlendiği için pişmanlık ve çaresizlik içindedir, fakat kararından geri dönemez. Bu durum Ferhunde'nin eve gelmesinden sonra yaşanacakların işareti gibidir. Leyla Abdülvahap'la nişanlanarak eve döner. Onların eve döndüğü sırada Hayriye Hanım henüz bitmiş partiden kalanları toplamakla meşguldür. Leyla'nın şımarık tavırlarına daha fazla dayanamayan Fikret hem kardeşine hem de annesine çıkışır. Böylelikle Fikret evdeki gidişat konusunda duyduğu rahatsızlığı açık bir şekilde ifade etmiş, tavrını ortaya koymuş, aynı zamanda ailesiyle arasında oluşmaya başlayan derin çatlağı da göstermiş olur. Bu iki olay dışında evde genellikle bir parti hazırlığı veya parti sonrasında yapılan temizlik vardır. Ayrıca sahnede zaman zaman artıp zaman zaman azalan gramafon sesi de bu hazırlıkları destekler niteliktedir. Reşat Nuri böylece romanda sıklıkla betimlenen partileri olayların birebir





yaşandığı mekân olmanın dışında arka planda bir dekor olarak kullanarak seyirciye sunmuş ve ailenin içinde bulunduğu durumu vurgulamıştır.

Öykünün can alıcı yerlerinden biri Ali Rıza Bey'in emekliliğidir. Bu olaya oyunda da yer verilir. Fakat Ali Rıza Bey'in kendisi gibi yeni emekli arkadaşlar edinmesi yeni kişilerin oyuna dahil edilmesi anlamına gelecektir. Yazar bunun yukarıda alıntılıandığı üzere konunun ikinci plan atılmasına veya ilgi birliğinin dağılmasına neden olabileceğini düşündüğü için emekliler kahvesinde Ali Rıza Bey'in Şevket'le bir konuşma yapmasını uygun görmüştür. Bu konuşma hem Şevket'in içinde bulunduğu pişmanlığı verir hem de Ali Rıza Bey'in yalnızlığını hissettirir.

Böylece romandaki kilit olayların etkileri tiyatrodaki birkaç olayda verilmiş olur.

R: Şevket eve gelen polisler aracılığıyla tutuklanır ve hapse atılır. Ali Rıza Bey daha sonra Şevket'le hapisanede görüşür.

O: Aile, Şevket'in tutuklandığını Ali Rıza Bey'den öğrenir.

Yazar bu değişikliklerle yeni bir sahne gereksinmesinin önüne geçmiş olur. Aynı diyalog içerisinde hem Şevket'in tutuklanmasına hem de Leyla ile nişanlısının ayrılmalarına yer verilir. Yazar farklı iki olayı aynı diyalog içerisine sığdırarak farklı sahnelerin yaratabileceği kalabalığı engellemiş, aynı zamanda manevi olarak üç çoğunu yitirmenin acısını tek bir sahneye toplayıp duygu yoğunluğunu sağlamıştır.

Yukarıdaki farklılıklar dışında eserin kurgusunda değişiklik yapılmamıştır. Olanlar ise, daha çok olayları atlamak veya birkaç cümle halinde okuyucuya bildirmekten ibarettir. Bunun dışında; Ali Rıza Bey'in emekli olmasıyla ailenin ekonomik sıkıntı içerisine düşmesi, Şevket'in bankada işe girmesi ardından Ferhunde ile evlenmesi, Fikret'in Tahsin'le evlenmesi, Ferhunde'nin evi terk etmesi, Leyla ve Necla'nın Suriyeli Abdülvahap sebebiyle kavga etmesi, Necla'nın Abdülvahap'la evlenerek Suriye'ye gitmesi, Leyla'nın zengin bir adamın metresi olması, ailenin de onun evine yerleşmesi gibi ana olaylar romanda ve oyunda aynıdır.

Romandaki ayrıntılar, okuyucunun karakteri tanımasını ve anlamasını kolaylaştırır. Fakat tiyatrodaki bunu yapmaya çalışmak, eseri gereksiz sahnelerin ve uzun diyalogların arasında boğmaktan öteye gidemeyecektir. Bu tehlikeyi fark eden Reşat Nuri, sadece asıl olaylara ve kırılma noktalarına bağlı kalarak oyunları yeniden şekillendirmiştir. *Yaprak Dökümü*'nde, Ali Rıza Bey'in içinde bulunduğu buhranı göstermek için ev partilerini kullanmış, Ferhunde'nin varlığını korumuş; Leyla ise, Necla'nın gösteriş düşkünlüklerini, Fikret'in sessiz isyanını, Hayriye Hanım'ın teslimiyetçi tavrını devam ettirmiştir. Oyunda ise olayların sırası, diyaloglardaki



ayrıntılar birbirini tamamlar nitelikte düzenlendiği için seyirci karakterlerin geçmişlerini merak etmemiştir.

### 1.2. Kişilere Yönelik Karşılaştırma

Reşat Nuri, eserin tıpkı kurgusunda olduğu gibi kahramanları konusunda da romana neredeyse birebir sadık kalmıştır. Ali Rıza Bey, Hayriye Hanım, Ferhunde, Leyla, Necla, Şevket, Ayşe, Abdülvahap Bey, Tahsin, Muzaffer Bey, Sermet Bey, Leman her iki eserin ortak kahramanlarıdır. Bu kahramanların olaylar karşısındaki tavır ve onlara bakış açısı da ortaktır. Birtakım küçük farklar ve sadece oyunda yer alan Naili Bey isimli karakter maddeler halinde işlenecektir.

Roman: Şevket, Ferhunde ile iş yerinde yani bankada tanışır. Evli olduğu halde Şevket'le ilişki kurar.

Oyun: Ferhunde ailenin komşusudur. Ali Rıza Bey'den kitap almak için eve gelip gider. Seyirciye kendi halinde, mazbut bir hanım izlenimi çizer.

Yazarı böyle bir değişiklik yapmaya iten nedenin dekor olduğu düşünülebilir. Çünkü Şevket'in romandaki gibi Ferhunde'yle bankada tanışması yeni bir dekora ihtiyaç duyulması anlamına gelir. Reşat Nuri'nin bu tanışmayı ev içiyle sınırlı tutarak bu ihtiyacı ortadan kaldırdığı düşünülebilir. Ferhunde de böylelikle bankada çalışan bir hanım değil, ailenin komşusu olarak oyuna girer. Bu durum, yazının başında öne sürülen olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân gibi ortak unsurların sadece tiyatroya ait görsel öğeler aracılığıyla şekillendirilebileceğine örnektir.

R: Leyla'nın talipleri arasında Tahsin Bey isimli komisyoncu, Nazmi isimli doktor, ismi verilmeyen kırk beş yaşlarında bir manifaturacı ve bunlardan başka isimleri, yaşları verilmeyen birkaç kişi daha vardır. Ayrıca Necla'nın da postanede kâtiplik yapan fakat ismi verilmeyen bir eş adayından bahsedilir.

O: Eserde kız kardeşlerin eş adaylarından bahsedilmez.

Romanda yer alan eş adaylarının oyunda da yer almaları oyundaki kişi sayısının artmasına ve yeni diyaloglarının varlığına neden olacaktır. Bu durumun da olayların gelişimi açısından pek de fazla önem taşımayan kişilerin ilgiyi dağıtabileceği, oyunu gereksiz bir kalabalığa boğacağı söylenebilir. Çünkü yazarın amacı eş adaylarının karakterleri veya yaşları hakkında seyirciye bilgi vermek değil, Leyla ve Necla'nın kayıtsız, şımarık, maddi hırslarla dolu tavırlarını vurgulamaktır. Yazar bu vurguyu yeni kişileri oyuna dahil etmek yerine Leyla ve Necla'nın Abdülvahap Bey'le olan ilişkilerini ve partiler sırasındaki hareketlerini göstererek sağlamıştır.

R: Leyla'nın metres olarak birlikte yaşadığı adam avukattır.

O: Leyla'nın metres olarak birlikte yaşadığı adam şimendifer mühendisidir.

R: Fikret'in eşinin adı Tahsin olarak geçer.



O: Fikret'in eşinin adı Vehbi olarak geçer.

R: Ali Rıza Bey'in emekliler kahvesinden arkadaşı olan Sermet Bey'i okuyucu Ali Rıza Bey'in gözünden tanır. Eski bir vali olan Sermet Bey'in kızları hakkında etrafta hoş olmayan dedikoduların dolaştığını Ali Rıza Bey'in anlatımıyla öğrenir.

O: Sermet Bey'in yaşamı daha ayrıntılı verilir. Dul kızları hakkında etrafta hoş olmayan dedikoduların dolaştığı, gösterişli bir evlerinin olduğu fakat bu evin geçimi konusunda çirkin rivayetler olduğundan bahsedilir. Bu bilgiler Ali Rıza Bey'le Şevket'in emekliler kahvesinde yaptığı konuşmada verilir.

Sermet Bey'in yaşamıyla ilgili bilgilerin oyuna aktarılması esnasında daha öncekilerin aksine bir detaylandırma yapılmıştır. Romanda yüzeysel bir şekilde verilen Sermet Bey, oyunda daha ayrıntılı bir şekilde verilmiştir. Çünkü romanda bütün ayrıntılarıyla tanımlanan kahve ve onun mensupları oyunda Sermet Bey'in şahsında kişileştirilmiştir. Yani yazar mekânın ayrıntılarını Sermet Bey'de toplamış, dolayısıyla onun hayatıyla ilgili ayrıntıları da diyalog içerisinde seyirciyle paylaşmıştır.

Metin And, *Romandan Tiyatroya* adlı yazısında oyunlardaki etkili kişileştirmenin sırrını açıklamak için şu formülü kullanır:

$$\text{Kişilerin} - \text{durumun gücü} \frac{\text{coşkuların ve keskin fikirlerin toplamı}}{\text{kişilerin sayısı x zaman}}$$

(seyirciye çarpıcılığı)

Yazar bu formülü ise şu cümlelerle anlatır:

Böylece romandan iyi, sağlam tiyatroya varmak için genel olarak romandaki kişileri ve durumları seçip ilgiyi bunlarda toplandırmak, daha az önemli kişileri ve olayları kaldırmak gerekir. Roman çok tanınmış bir roman ise burada halkın en hoşlandığı, tuttuğu yerlerin kaldırılmasının sakıncalı olduğu unutulmamalıdır. Seyircinin kolayca kavraması için yineleyici bir üslup kullanılacak, bununla kişiler vurgulanacak, eyleme en çarpıcı, en etkili yol aranacaktır. (1964: 795)

Metin And'ın da belirttiği gibi yazar oyunda kahvenin müdavimi olan birçok kişiye yer vermektense Sermet Bey üzerine yoğunlaşmış, onu sivrilterek hem gereksiz ayrıntıların oyuna girmesini önlemiş hem de Ali Rıza Bey'i bekleyen sonu seyirciye sezdirmiştir.

R: Romanda Naili Bey isimli bir karakter yer almaz.

O: Naili Bey, iki eser arasındaki farkların en önemlilerinden biridir. Gramofon tamircisi rolüyle oyuna dahil olur. Bir eğlenceden önce, gramofonu tamir etmek için Ali Rıza Bey'in evine gelir. Neşeli, muzip ve patavatsızdır. Reşat Nuri, bu karakterin esere dinamizm getirdiğini ve adeta zorla girdiğini söyler. "Bu Naili romanda yoktur; fakat piyese âdetâ kendiliğinden zorla girmiştir. (...) Burada anlatmak istediğim şu ki Naili



romanda bulunsaydı, şimdi o ötekiler gibi eskimiş bir insan haline gelecek, eski rolünden kolay kımıldamayacaktı. Halbuki o hiçbir mâzî ile kayıtlı bulunmadığı ve yeni bir hayatın dinamizmini taşıdığı için piyesin yeni durumuna kolayca adapte olmuş ve mevzuda azamî değişiklik yapmıştır” (Güntekin 1976: 130). Ayrıca Naili'nin şöyle bir özelliği daha vardır. Ali Rıza Bey, ailesinin gidişatını etrafında onu tanıyan herkesten dikkatle saklamak ister. Çünkü namusu ve erdemli bir yaşamı her şeyin üstünde tutan bir insanın özellikle çocuklarının tavırlarını kimseye açıklamaya gücü yoktur. Fakat Reşat Nuri Naili karakterini öylesine sıcakkanlı ve şakacı aynı zamanda aileden biri olarak çizmiştir ki Ali Rıza Bey çocuklarının yaşadıklarını onun duymasını önemsemez. Dolayısıyla Şevket hapse girince ona yardımcı olabileceğini düşündüğü kişiyi Naili aracılığıyla bulur, Leyla ve Abdülvahap Bey'in ayrılma nedenini ondan öğrenir. Bu noktada yazarın romanda uzunca bir zaman diliminde anlattığı, Leyla ile Necla'nın birbirlerini kıskanmaları, Abdülvahap Bey'in Leyla'dan ayrılıp Necla ile evlenmek istemesini oyunda Naili'ye diyalog içerisinde anlattırıldığını görürüz. Yazar böylece oyuna dahil ettiği Naili'yi hem karakterinin özellikleri hem de olay örgüsü açısından en uygun şekilde kullanmıştır.

### 1.3. Zamana Yönelik Karşılaştırma

Roman 1930 yılında yazılmış, oyun ise ilk olarak 1943 yılında sahnelenmiştir. Eserlerin ikisinde de olayların ne zaman geçtiğine dair açık bir ifade yoktur. Fakat Ali Rıza Bey'in Babiâli'nin yetiştirdiği bir memur olduğu, Suriye'nin bir kazasında memurluk yaptığı, Trabzon mutasarrıflığından emekli olduktan sonra İstanbul'a taşındığı yönündeki ifadelerden yola çıkarak olayın 1920-1930 yılları arasında geçtiği yönünde bir tespit yapabiliriz.

Roman: Olaylar, geniş bir zaman diliminde geçmektedir.

Oyun: Uzun sürede geçen bir olayı tiyatronun yapısından dolayı kısa sürede anlatmak gerekebilir. Yazının girişinde Turgut Özakman'dan<sup>5</sup> da alıntılanıldığı üzere uzun bir zamanı kapsayan konunun oyunun süresine uygun hale getirilmesi esnasında kullanılan tekniğe “zaman sıçraması” adı verilir. Özakman bu tekniği şu cümlelerle açıklar: “Tiyatroda, kapalı biçim oyunlarda, zaman sıçraması ancak tablo ve perde aralarında yapılabilir” (Özakman 2009: 202). Bu sorun, yazarın karşılaştığı ve tam anlamıyla çözüm bulamadığı sıkıntılardan biri olmuştur. Yazar bunu Necla ile nişanlanıp daha sonra Leyla ile evlenmek isteyen Abdülvahap Bey örneği ile açıklar. Romanda bu olay birkaç ay içerisinde gelişir, fakat tiyatrodaki bunun imkânı yoktur. Dolayısıyla oyunun başında Leyla ile evlenmek isteyen Abdülvahap

5 Ayrıntılı bilgi için bakınız: Özakman 2009: 201-202.



Bey'i, birkaç sahne sonra Necla ile evlenmek isterken görürüz. Yazar, zamana yayılması gereken olaylara farklı perdelerde yer vererek belirli bir zaman dilimini seyirciye sezdirilmeye çalışmıştır. Hatırlanacak olursa Forster'ın tanımından yola çıkılarak saat ve dakikayla ölçülen zamanın dışında yoğunlukla ölçülen ve "değer" sözcüğüyle tanımlanan bir zamandan bahsedilmiştir. Bu duruma, Ali Rıza Bey'le Şevket'in konuşması örnek olarak verilebilir. Bahsi geçen olayda zamanın ölçülebilirliğinden çok niteliği önemlidir. Sahne, hikâyenin kırılma noktası olduğu için önemlidir. Ali Rıza Bey'le Şevket, emekliler kahvesindeki konuşmanın ardından, ailede yaprak dökümünün başladığını kabullenmişlerdir.

#### 1.4. Mekân Yönelik Karşılaştırma

Mekân, her iki eserde de İstanbul'dur. İstanbul'da Bağlarbaşı'ndaki konakta başlar, Leyla'nın lüks apartman katında biter.

Roman: Fikret'in evlendikten sonra gittiği şehir Adapazarı'dır.

Oyun: Fikret'in evlendikten sonra gittiği şehir Düzce'dir.

R: Ali Rıza Bey, emekli olduktan sonra mahalledeki kahveye gitmeye başlar. Oraya gelenleri gözlemler, orada bulunan hemen herkesin geçim sıkıntısından şikâyet edip eşlerinin serzenişlerini dinlememek için evlerinden neredeyse kaçarak kahveye geldiklerini fark eder.

O: Kahve, Ali Rıza Bey'in yalnızca evden kaçıp arkadaşlarıyla vakit geçirmek için gittiği bir yer değildir. Oranın önemini açığa çıkaran Ali Rıza Bey'le Şevket'in emekliler kahvesinde düğün gecesi yaptıkları konuşmadır. Ali Rıza Bey, Şevket'in evlendiği gece evde olmak istemez, Şevket'in de babasıyla konuşmaya ihtiyacı vardır. Babasını sürekli gittiği emekliler kahvesinde bulur ve orada konuşurlar. Reşat Nuri bu buluş için neden özellikle kahveyi seçtiğini şu cümlelerle açıklar:

Bunun evde nasıl bir facianın başlangıcı olduğunu ikisi de hissediyorlar. Nerede? Evde olabilir; bahçede olabilir... Fakat galiba en iyisi, romandaki tekaütler kahvesidir. Bu suretle Ali Rıza Bey'i kendi durumundaki ihtiyarlar arasında, son sığınağında görmüş olacağız. Düğün gecesi bu kahveye kaçıyor... Oğlu, onu aramağa geliyor; konuşuyorlar... Bu kaçış onun da hattâ çocuğun bu eve karşı ve bu düğüne karşı duydukları tiksintiyi gösterecek. (Güntekin 1976: 123)

Görüldüğü gibi bu konuşmanın kahvede yapılması yazarın üzerinde kafa yordduğu bir karardır. Çünkü Şevket'in pişmanlığı, Ali Rıza Bey'in ailem dediği insanların yanından kaçarak bir kahveye sığınması mekân aracılığıyla seyirciye gösterilir.

Kahve, romanda oyundaki gibi önem kazanmış bir mekân değildir. Benzer bir vurgu, Şevket'in Ferhunde'yle yaptığı evlilikten duyduğu pişmanlığı



anlattığı hapisane hücresi için yapılmıştır. Bu karşılaştırma aşağıda yapılacaktır.

R: Ali Rıza Bey, Şevket'i görmek için hapisaneye gider. İlk görüşmelerinde çalıştığı bankadan kendi hesabına para geçirdiği için duyduğu mahcubiyetten bahseder, sonraki görüşmelerin birinde ise Ali Rıza Bey, Ferhunde'nin evi terk ettiğini söyler. Bu noktada Şevket, babasına Ferhunde ile evliliğinden duyduğu pişmanlığı anlatır.

O: Şevket evliliğinden duyduğu pişmanlığı Ali Rıza Bey'e emekliler kahvesinde anlatır. Oyunda hapisanede geçen bir sahne yoktur. Olay örgüsü kısmında da belirtildiği üzere aile bireyleri Şevket'in tutuklandığını hep bir aradayken Ali Rıza Bey'den öğrenirler. Bu durum diyalog içerisinde seyirciye duyurulur. Yazar bu hamlesiyle deyim yerindeyse "bir tahta iki kuş vurmıştır". Hem dekorun değişmesiyle doğacak sahne gereksinimin önüne geçmiş hem de romanda zaten var olan mekân, kahveyi her iki karakterin çaresizliğini vermek için kullanmıştır.

## 2. Eski Hastalık - Eski Şarkı

1938'de Reşat Nuri tarafından *Eski Hastalık* adıyla yazılan roman, *Eski Şarkı* adıyla 1951 yılında Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü tarafından sahnelenmiştir.

### 2.1. Olay Örgüsüne Yönelik Karşılaştırma

Roman: Kurgu konusunda en dikkat çeken özellik, romanda kahramanlar ve olaylar konusundaki arka planın varlığıdır. Kahramanların nasıl bir psikolojik süreçten geçtikleri, neler yaşadıkları, neler hissettikleri romanda ayrıntılarıyla verilir. Bu durum, geriye dönüşlerle sağlanır. Böylelikle teknede yaşananların belirli bir sürecin sonucunda ortaya çıktığı anlaşılır.

Oyun: Romandaki gibi geriye dönüşler yoktur, kahramanların geçmişlerinden sadece kompozisyon bütünlüğünün gerektirdiği kadar bahsedilir. İki ana kahraman, Yusuf ve Züleyha arasındaki ilişki oyun esasındaki gelişmelerle anlatılır.

R: İstanbul'da, Züleyha'nın trafik kazası geçirdikten sonra kaldırıldığı hastanede başlar. Onun hastanede yattığı sürede geriye dönüşlerle yetişme şartları, Züleyha'nın babasının yanına Gölyüzü kasabasına gidişi, Yusuf'la evlenmesi, evliliğindeki sorunlar hakkında bilgi verilir. Yani, romanın kıvılcımı olan ayrılığın nedenleri, Yusuf ve Züleyha'nın kişiliklerinin de tanıtılması yoluyla okuyucuya sezdirilir.

O: Romandaki gibi bir giriş kısmı bulunmaz. Oyun, genç çiftin vapurlarındaki sorun nedeniyle terk edilmiş bir adaya çıkmalarıyla başlar. Züleyha'nın evliliğinden duyduğu memnuniyetsizliği, kaymakamın karısı Ayşe ile dertleşmesinden öğreniriz. Züleyha'nın soğukluğa varan gururlu



davranışlarına neden göstermek için olsa gerek onun geçmişinden bahsedilir. Fakat bu romandaki gibi sayfalarca sürecek bir tanıtma değildir. Züleyha, adada karşılaştığı lise arkadaşı Ayşe'ye içini döker. Anadolu'ya gelişini, aşka bakışını, vapurda bulunma nedenlerini anlatır. Fakat bu bölüm, romandan alınıp oyuna yapıştırılmış bir parça izlenimi vermez. Eserin seyri içerisinde iki arkadaşın dertleşmesi doğal bir sahne olarak seyircinin karşısına çıkar ve izleyiciyi kahramanların ruh hallerinden haberdar eder.

Buraya kadar yapılan iki karşılaştırma aslında birbirini tamamlar niteliktedir. Romanda Yusuf ve Züleyha'nın yetişme şartları, gençliklerini nasıl geçirdikleri, yaşama bakışları anlatılırken oyunda bunların bir kısmına yer verilir. Oyunda Züleyha Yusuf'a göre daha ayrıntılı biçimde anlatılmıştır. Yazar Züleyha'nın okuldan arkadaşı sıfatıyla Ayşe'yi oyuna dahil ederek ikisi arasındaki diyalogda Züleyha'nın evliliği ve boşanması hakkında seyirciyi bilgilendirir. Bu arada onun soğuk, mesafeli, duygulara kapalı kişiliği hakkında da bilgi edinmiş oluruz. Reşat Nuri böylece roman boyunca yaklaşık on beş yirmi sayfada anlatılan kahramanın geçmişini bir sahneye sığdırmıştır. Fakat Yusuf'un geçmişinden aynı oranda bahsedilmemiş, dolayısıyla bütün ağırlık Züleyha'ya kaydırılmıştır. Bu durumun değerlendirilmesi kişilere yönelik karşılaştırma bölümünde yapılacaktır.

R: Gemi mürettebatının -doktor Emin, garson Halil, Babaefendi- hikayeleri eserde yer alır.

O: Oyuna giren yan karakterlerin öyküleri dolayısıyla kurgu da farklılaşır. Örneğin oyunda Babaefendi'nin gelini ve kızının öykülerine yer verilir. Babaefendi'nin otelde anneleriyle birlikte yaşayan torunlarından bahsedilir. Yusuf ve kaymakam aracılığıyla onların adada düğünleri yapılır. Doktor ve garson oyunda yer almaz.

Yazar, romanı oyuna dönüştürürken birden fazla kişiyi oyuna dahil etmiş, dolayısıyla onların öykülerine de değinmiştir. Bu öykülerin yanı sıra doktorun ve garsonun öykülerine yer vermenin oyunu sahne, kişi ve konu anlamında boğup asıl karakterler olan Yusuf ve Züleyha'dan uzaklaştıracağı yönünde bir tahminde bulunulabilir. Yazar bunu engellemek için olsa gerek oyunda doktor ve garsona yer vermemiştir. Onların öykülerinin yerini bir anlamda Babaefendi'nin gelini ve kızının öyküleri almıştır.

## 2.2. Kişilere Yönelik Karşılaştırma

Oyunda, romandakinden farklı birçok karakter görülür. Ortak karakterlerin ise yeniden ele alınıp değerlendirildikleri, eserdeki etkinliklerin artırıldığı veya azaltıldığı fark edilir. Reşat Nuri romanını tiyatro haline getirirken onu, "camcılar gibi eritip kaynatarak yeni bir şekilde üfurmeye çalıştığından"



(Güntekin 1976: 133) bahseder. Eser böylelikle ana hatları korunmak şartıyla yeniden şekillendirilir.

Her iki eserin de başkahramanları olan Yusuf ve Züleyha ortak karakterlerdir. Bunlar dışında Kurtuluş Savaşı'nda aktif bir şekilde görev alan Züleyha'nın babası da ortak bir karakterdir. Fakat romanda ismi Ali Osman Bey iken, oyunda Ömer Bey şeklinde geçer. Bunların dışında Yusuf'un annesi, Babaefendi, geminin tahta bacaklı kaptanı, garson ve doktor her iki eserde de yer alan kahramanlardır. Adı geçen kahramanların kişilikleri ve statüleri de benzerlik göstermektedir. Aralarındaki tek fark, bazılarında romanda; bazılarında ise, oyunda ağırlıklı olarak yer verilmesidir. Bu özellik, ilerleyen maddelerde işlenecektir.

Roman: Giritli bir muhacir olan Babaefendi, geminin doktorunun cenaze törenini yapmak için uğradıkları Fethiye'de Yusuf ve Züleyha'ya katılır. Fakir ve kimsesiz bir ihtiyar olan Babaefendi sevimliliğiyle kahramanların dikkatini çeker ve gemiye alınır.

Oyun: Babaefendi, torunları Müşerref ve Ahmetçik, kızı Hacer, gelini Zehra ile birlikte adada kullanılmayan bir otelde yaşamaktadır. Hırçın ve huysuz bir ihtiyar portresi çizer. Yusuf ve Züleyha'ya karşı daima saygılı ve minnettar olmasına karşın, aile üyeleriyle bir türlü anlaşamaz. Onlarla sürekli atışma halindedir.

Babafendi romana ölen doktorun ardından girer. Yardıma muhtaç hali insanlarda merhamet uyandırır. Neşesi, enerjisi ve esprili gevezeliğiyle Yusuf'la Züleyha'yı etkiler ve gemi mürettebatının bir parçası haline gelir. Reşat Nuri, bu karakterin enerjisinin ve ele avuca sığmazlığının bir lokomotif edasıyla oyunu sürükleyebileceğinin farkına varmıştır. Babaefendi oyunda böylece Yusuf ve Züleyha'dan sonra etkin olan karakter haline gelir. Dolayısıyla tıpkı romanda olduğu gibi oyunda da Yusuf ve Züleyha'nın kişiliklerinden kaynaklanan mesafeli, soğuk ortamı hareketlendirir. Ayrıca ölçüsüz taşkınlığı birçok tavrının da normal karşılanmasına neden olur. Bu yazara geniş bir esneklik sağlar, Babaefendi'yi istediği gibi konuşturup davrandırma özgürlüğünü verir. Babaefendi'nin tüm bu özelliklerinin farkında olan Reşat Nuri, onu romanda olduğundan çok daha sivri bir yere taşır.

R: Babaefendi'nin torunları Müşerref ve Ahmetçik, kızı Hacer, gelini Zehra romanda yer almaz.

O: Müşerref on dört yaşında, Ahmetçik on üç yaşındadır. Sürekli birbirleriyle kavga ederler. Zehra geçmişte bir erkek tarafından boğazından ısırıldığı için kendisinin birtakım ruhsal sorunları vardır. Çekingen, ürkek ve sessizdir. Hacer ise, onun tam aksine deli dolu ve patavatsız bir karakterdir. Aile, adaya





gelen misafirlerden memnundur. Tekdüze yaşantıları renklenmiştir. Şehirli konuklar, Babaefendi'nin ailesinin alışık olmadıkları bir dünyaya aittirler. Dolayısıyla adada yaşayan aile için zengin bir gözlem kaynağı olurlar.

Babaefendi'nin ailesi, esere esprili bir üslup ve dinamizm kazandırmıştır. Bir anlamda onların oyunda yer alması gereklidir. Çünkü Taşucu vapuru romandaki gibi birçok farklı mekânda bulunamaz, tek mekân güney kıyılarındaki tenha bir adadır. Eserin, Yusuf ve Züleyha'nın adada baş başa yaptıkları bir tatilin ötesine geçebilmesi için farklı karakterlerin varlığı neredeyse zorunlu olmuştur. Yazar, Babaefendi'nin çocukları ve torunlarıyla bu sorunu çözer.

R: Eser, tamamen Yusuf ve Züleyha'nın evlilikleri üzerine kuruludur. Onların arkadaşları veya aileleri, bu evlilik hikâyesi içerisinde yer almazlar. Arka planda bir görüntü durumundadırlar.

O: Yusuf ve Züleyha dışında Nihat ve Ayşe isimli genç bir çift daha vardır. Nihat adanın bağlı bulunduğu ilçenin kaymakamı, Ayşe ise onun eşidir. Züleyha ve Ayşe tanışınca, aynı okuldan mezun olduklarını öğrenirler. İkisi arasında geçmişe dayanan bir yakınlık kurulur. Yusuf ve Nihat'ın ise cephede bulunmak gibi ortak bir özellikleri vardır. İkisi de Kurtuluş Savaşı'nda görev almışlardır. Bahsedilen ortak özellikler de çiftin arkadaşlıklarını pekiştirir.

Olay örgüsüne yönelik karşılaştırma bölümünde de belirtildiği üzere Ayşe'nin varlığı aracılığıyla Züleyha'nın geçmişinden ve Yusuf'la evlene sürecinden haberdar oluruz. Romanda uzun bir anlatımla sağlanan bu durum oyunda Ayşe ve Züleyha arasında geçen diyalogla verilmiştir. Romanda Yusuf'un da yetişme şekli ve geçmişi hakkında ayrıntılı bilgi verildiği halde oyunda bu tip bir bilgi verilmez. Yazar bunu Züleyha için de yaptığından tekdüzeliğe veya tekrara düşme gibi bir ihtimali göz önünde bulundurmuş olabilir. Böyle bir ihtimale yer vermemek için Yusuf'un ne tip bir kişiliğe sahip olduğunu Züleyha'ya olan davranışları aracılığıyla sezdirmeyi tercih etmiştir. Onu koruyup kollaması, onunla yakından ilgilenmesi, her koşulda onun yanında olması bir yandan da Züleyha'nın mesafeli tavırlarına aynı resmiyetle karşılık vermesi Yusuf'un kişiliği hakkında ipuçları verir. Yazarın oyunda Yusuf'un kişilik özelliklerini geri planda tutmasının bir diğer nedeni de romandaki karakter yaratımına bağlı kalma isteği olabilir.

Romanda bu iki karakterin ilişkisi müziğin ritmi gereğince zaman zaman yaklaşp zaman zaman uzaklaşarak dans eden bir çifte benzetilebilir. Uzaklaşmalar ve yakınlaşmalardaki baskın karakter genellikle Züleyha'dır. Onun eşine karşı takındığı resmi tavır, duygularına kulak vermeyi hastalık olarak gören bakış açısı aralarındaki ilişkiyi belirler. Yusuf da duygularını belli etmekten hoşlanmayan, gururunu duygularının önünde tutan sert



görünümlü bir Anadolu erkeği olarak çizilmesine rağmen Züleyha'yı sevmeye ve onunla olmaya hazır görünmektedir. Reşat Nuri'nin oyununda Züleyha'nın özelliklerini detaylandırıp Yusuf'u geri planda tutarak bu tabloyu koruduğu düşünülebilir.

R: Gemide Yusuf ve Züleyha ile birlikte seyahat eden Doktor Emin, emekli binbaşısıdır. Maddi güçlüklerle Paris'te okuttuğu oğlu Türkiye'ye dönüp vefat edince o da eskiden çalıştığı yer olan Gülnar'a dönmek istemiştir. Sağlık durumu iyi değildir. Sessiz, saygılı, kendi halinde bir insandır. Oğlunu kaybetmesiyle girdiği bunalımı atlatamamıştır.

O: Gemide doktor karakteri yoktur.

R: Züleyha'ya yemek servisi yapan bir anlamda garson pozisyonunda Halil isminde on beş yaşında bir genç vardır. Aslen Midillili olan Halil, bir Rum'u öldürerek Türkiye'ye kaçırmıştır.

O: Oyunda Züleyha'ya yemek servisi yapan bir tayfa vardır fakat onun trajik bir hikâyesinden bahsedilmez; sadece, "hizmet eden" rolüyle eserde görülür. Adı ise Ali olarak değişmiştir.

Doktorun oyundaki yokluğu ve tayfanın daha silik hale gelmesi ortak nedenlerle açıklanabilir. Olay örgüsüne yönelik karşılaştırmada değinildiği üzere yazarın farklı karakterler kullanarak ilgiyi dağıtmamak adına oyunda doktora ve garsonun trajik hikâyesine yer vermediği düşünülebilir. Romanda Yusuf ve Züleyha dışında gemi mürettebatı ve onların hikâyeleri vardır. Oyunda bir anlamda gemi mürettebatının yerini Babaefendi ve ailesi alır. Yazar bu aileye sırf romana bağlı kalmak adına bir de doktoru ve garsonu dahil etmek istememiştir. Bunu yaptığı takdirde farklı karakterler arasında gidip gelme, her birine yeterince yer veremediği için onları derinlemesine ele alamama bundan dolayı da sağlam bir kişileştirmenin yapılamaması ihtimaliyle karşı karşıya kalınabilirdi.

R: Tayfalar arasında güzel saz çalan Sakızlı bir göçmen vardır. Yusuf, zaman zaman Züleyha'nın eğlenmesi için ondan saz çalmasını ister.

O: Oyunda saz çalan göçmenin yerini, kemençe çalan bir kahraman alır.

R: Geminin tahta bacaklı kaptanı çok fazla konuşmaz, okuyucu onun hakkında pek fazla bilgi sahibi değildir. Ayrıca, romanda jandarma kumandanı, fenerci, balıkçı gibi yardımcı rollerdeki karakterler bulunmazlar.

O: Kaptanın, romanda olduğundan daha etkin bir şekilde esere dahil edildiğini görürüz. O da Kurtuluş Savaşı'nda Yusuf'la birlikte Züleyha'nın babasının yanında mücadele etmiştir. Dağlarda eşkıyalık yapan bir çete lideriyken, Miralay Ömer Bey'le tanışmış ve onun askerleri arasına katılmıştır. Bir çarpışma esnasında da bacağını kaybetmiştir.

Yazarın oyunda başka bir kahraman aracılığıyla bilgi verdiği tek yer Yusuf'un Kaptan'la olan konuşmasıdır. Seyircinin böylece Yusuf'un geçmişine



kısaca bir göz atma şansı olur, yazar oyunda bu şansı Yusuf'la Kaptan'ın konuşmasında geçen birkaç cümleye sıkıştırır. Dolayısıyla hem Züleyha'nın Yusuf için önemini nereden geldiğini vurgular hem de geçmişine göz atılarak Yusuf'un karakter olarak hatlarının keskinleşmesini sağlar.

Oyunda kaptan dışında bir jandarma kumandanı, fenerci ve balıkçı vardır. Bu insanlar adanın, o yörenin sakinleridir. Sık sık gemi mürettebatının sohbetine katılırlar; tayfalarla, Babaefendi'yle, Kaptan'la vakit geçirirler. Biz de bu sohbetler esnasında onların varlıklarından haberdar oluruz.

Bu kişiler olayın yaşandığı ortamı gerçekçi kılarlar. Oyunda asıl karakterlere odaklanabilmek için yerli yersiz birçok kişiyi oyuna dahil etmemek ne denli gerekliyse belli başlı karakterler üzerinde yoğunlaşabilmek uğruna oyuna katılmak isteyen her kişiye kapıları kapatmamak da o denli gereklidir. Çünkü yan karakterler ve figüranlar asıl karakterleri besleyip vurguladıkları gibi atmosferi ve mekânı da gerçekçi kılarlar. Adanın sakinleri için de benzer bir durum söz konusudur.

R: Romanın sonunda Yusuf ve Züleyha bir inatlaşma sonucu aldıkları ayrılık kararından, gururları nedeniyle dönmezler.

O: Yusuf ve Züleyha ayrılık kararlarından vazgeçmezler fakat oyunun sonunda Yusuf ilan-ı aşk ederek vapurun bozulmasının Züleyha'yla daha fazla vakit geçirebilmek için uydurulmuş bir yalan olduğunu söyler. Enver Töre<sup>6</sup> bu itirafla Yusuf'un kişilik değişmesine uğradığını ve finalin zayıfladığını düşünür.

R: İstasyondaki vedalaşma bölümünde sadece Züleyha ve Yusuf yer alırlar.

O: Eserin sonunda, Yusuf'tan mahkemedeki davası için hakime tavsiye yazmasını isteyen ihtiyar bir köylü yer alır. Bu bölümde özellikle kamu kurumlarındaki "kayıрма" sorununa gönderme yapılır. Yazar köylü tiplemesine tıpkı ada sakinleri örneğinde olduğu gibi istasyonu gerçekçi kılmak adına yer vermiş olabileceği gibi sosyal yergi amacıyla da bu tiplmeyi kullanmış olabileceği düşünülebilir.

### 2.3. Zamana Yönelik Karşılaştırma

Roman: 1938'de yayınlanmıştır. Olaylar, Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra, yani 1923'ten itibaren geçer. Belirli bir yıldan veya onu düşünmemizi sağlayacak bir olaydan bahsedilmez. Fakat oyunun kahramanlarından kaymakam Nihat Bey, Kurtuluş Savaşı'ndan sonra dört yıl nahiye müdürlüğü yaptığını ve ardından kaymakamlığa başladığını belirtir ki "Sonra İstiklâl Muharebesi... Sonra dört sene şarkta nahiye müdürlüğü" (Güntekin 1985: 130); bu da 1927 yılına denk gelmektedir.

6 Ayrıntılı bilgi için bakınız: Töre 2006: 212-218.



Oyun: İlk olarak, 1951'de sahnelenmiştir. Romandaki gibi olaylar cumhuriyetin ilanından hemen sonra geçer. Ayrıntılı olarak anlatılmaz, fakat kahramanların Kurtuluş Savaşı'na katıldıklarından bahsedilir.

Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet'in ilanından sonra halkın modern yaşama uyum gösterebilmesi için yapılan çalışmaların varlığı, eserdeki olayların yaklaşık olarak 1925-1930 yılları arasında geçtiğini düşündürmektedir.

R: Züleyha ve Yusuf boşanmak için mahkemeye başvurmuşlardır. Mahkeme, onlara boşanma taleplerini tekrar düşünmeleri için bir yıllık bir süre verir. Romanı aslında bu bir yıllık sürede yaşananlar oluşturur. Züleyha'nın ayrılık kararından sonra İstanbul'a dönmesi, kaza geçirip hastanede kalması, Yusuf'la yaptıkları vapur seyahati, seyahatin ardından Gölyüzü'ne dönüp orada birkaç ay kalması ve son olarak, ayrılık kararından emin bir şekilde İstanbul'a dönmesi anlatılmıştır. Fakat on beş günlük vapur gezisi ön plana çıkmıştır.

O: Yusuf ve Züleyha kesin olarak boşanmak için romandaki gibi bir yıllık süreyi beklemektedirler fakat bu sürede vapur seyahati dışındaki olaylara pek yer verilmez. Arada değinilen ayrıntılar da olaylara zaman konusunda kesinlik kazandırmaktan çok kahramanların tanıtılması amacıyla verilir. Ayrıca, Züleyha'nın Gölyüzü'ne dönüp orada birkaç ay geçirmesi yer almaz. Züleyha, on beş günlük seyahatin ardından İstanbul'a döner.

Görüldüğü gibi romanda ve oyunda zamanın odağında vapur seyahati vardır. Çünkü bu seyahat bir yıllık boşanma sürecinin kırılma noktasını oluşturur. Romanda bu seyahatin öncesinde Yusuf ve Züleyha'nın ailelerinden, tahsillerine, aralarındaki ilişkiden, evliliklerinin ilk yıllarına dek anlatılırken oyunda sadece Züleyha'nın geçmişine özet şeklinde yer verilir. Yazının girişinde sahne zamanının gerçek zamanla aynı olduğundan bahsedilmişti. Bir yıllık süreyi tiyatroya aktarmanın imkânı yoktur. Tiyatro kişilerin öykülerinin vurucu yerlerini göstermiş, gerekli diğer kısımlarını ise diyaloglar içerisinde anlattırılmıştır. *Eski Şarkı* adlı oyun, bu nedenle vapur seyahatine odaklanmıştır. Böylelikle hem zamanın, hem olayların hem de kişilerin dağılıp tiyatro türünün sınırlarını zorlamasının engellendiği söylenebilir.

Bu bölümde son olarak, Züleyha'nın su yılanından korktuğu için bir kayanın üstünde mahsur kalışına değinilecektir. Sözü edilen olay Forster'ın yoğunlukla ölçülen zaman kavramına uymaktadır. Olayda zamanın uzunluğu veya kısalığından çok niteliği önemlidir. Çünkü bunun sonucunda Yusuf'la Züleyha yakınlaşmışlar, birbirlerine olan duygularının farkına varmışlardır.

#### 2.4. Mekâna Yönelik Karşılaştırma

Roman: Sahil kenarındaki birçok yerde geçer. Teknenin konakladığı tek



bir yerden bahsedilmez. İstanbul'dan açılan tekne İzmir, Dikili, Ayvalık, Çanakkale, Silifke'ye uğrar ve son olarak Gölyüzü'ne geçer.

Oyun: Güney Anadolu kıyılarında bir adada geçer. Bu adanın ismi verilmez, fakat Yusuf vapurun bozulan parçasını değiştirebilmek için Silifke'ye gitme planından bahseder. Bu plandan yola çıkılarak, oyunun Silifke yakınlarında bir adada geçtiği tahmininde bulunulabilir.

Oyunda mekân değişikliğinin olmaması her ne kadar kurgu gereği gibi görünse de asıl neden aynı oyun içerisine birçok mekân kullanmaya müsaade etmeyen tiyatro türünün kendisidir. Reşat Nuri, sürekli yapılan mekân değişikliğinin oyunu dekor açısından çıkmaza sürükleyeceğini ve seyircinin ilgisini dağıtacağını fark ederek hikâyeyi tek mekânda sabitlemiştir.

R: Çanakkale'de Züleyha'nın babası Miralay Ali Osman Bey'in savaştığı yerleri gezmeleri Yusuf ve Züleyha arasında bir yakınlık doğmasına neden olur.

O: Oyunda Çanakkale ziyareti yer almaz.

R: Ayvalık'ta bir körfezde kamp yaparlar. Bu kampta Züleyha'nın ellerine ormanda dolaşırken ağaçların sakızları bulaşır. Yusuf sakızları çıkarabilmek için ona yardım eder. Bu yardımlaşma aralarında bir yakınlaşmaya neden olur.

O: Oyunda kamp yapılmaz.

R: Züleyha tekne gezintisinden sonra Gölyüzü'ne döner, burada birkaç ay kaldıktan sonra Yusuf onu tren istasyonundan İstanbul'a uğurlar.

O: Züleyha, adada konakladıktan sonra Gölyüzü'ne dönmez. Oradan İstanbul'a geçer.

Yazar romanda Çanakkale ziyareti, Ayvalık kampı ve son olarak Gölyüzü'ne dönüş olaylarına yer vererek Züleyha-Yusuf ilişkisi ve bu karakterlerin kişilikleri hakkındaki ayrıntıları anlatmış, sezdirmiştir. Kişilere yönelik karşılaştırma bölümünde de vurgulandığı üzere Yusuf ve Züleyha'nın zaman zaman güçlenip zaman zaman zayıflayan bir ilişkileri vardır. Yazar romanda kullandığı farklı mekânlar ve bu mekânlarda yaşanan olaylarla ilişkideki bu esnekliği sağlamıştır. Ana mekânın bir ada olduğu oyunda farklı mekânların kullanımının dekor açısından bir zorlanma yaratabileceği düşünülebilir. Reşat Nuri de oyunda bu dengeyi romandakinden farklı şekilde kurmuştur. Yusuf'u Züleyha'ya göre daha yüzeysel işlemiş, ilişkideki gelgitliği büyük teknik gereksinmelere ihtiyaç duyulmayacağı için su yılanı sahnesiyle, çiftin birbirlerine olan tavırlarıyla ve son olarak oyuncuların mimik, bakış gibi özellikleriyle vermiştir. Kısacası romanda farklı mekân ve olaylarla yaratılan etkiyi oyunda diyaloglara ve ifadelere sığdırmıştır.



## Sonuç

Eserlerin karşılaştırılması sonucunda ortaya çıkan veriler göstermiştir ki roman türündeki bir eseri tiyatroya aktarırken kullanılan birtakım yöntemler vardır. Bu yöntemlerin ilki, romandaki ayrıntıların tiyatroya nasıl aktarılacağı ve birtakım kısımların kurguyu bozmadan nasıl çıkarılacağı sorularına cevap arar.

Roman ve tiyatro birbirinden farklı iki türdür. Roman, tekniği dolayısıyla uzun betimlemelere, ayrıntılı anlatımlara müsaittir. Romanda, bir olay veya bir karakter hakkında uzun açıklamalar yapmak, olayın öncesini ve sonrasını anlatmak, karakterin ruhsal yapısını gösteren ayrıntılara yer vermek mümkündür. Fakat tiyatrodaki anlatılmak istenen kısa, vurucu diyaloglarla ve olaylarla verilmelidir. Bunu sağlayabilmek için romandan tiyatroya aktarılan eserlerde “fazlalık” olarak adlandırılabilir parçalar atılmıştır. Eserlerin yalnızca ana hikâye çizgisi üzerindeki olaylara yer verilmiştir. Çıkarılması mümkün olmayanlar ise korunmuş veya eserin farklı yerlerine sindirilmiştir.

Reşat Nuri romanlarını oyun haline getirirken karakterlerini büyük ölçüde korumuştur. Yeni karakterler ise oyunlara hareket getirmekle birlikte kurgu açısından da çeşitli boşlukları doldurmuşlardır. Kişileştirmedeki temel ilke geniş bir alanı yüzeysel olarak anlatmaktansa dar bir alanda derinlemesine gitmektir. Yani yazar romandaki her karakteri veya tipi oyuna dahil etmek yerine bir kısmını alıp onları detaylandırmıştır. Yazar bu yöntemi kullanırken mümkün olduğunca sadece belli karakterlerin etrafında dönen kısır olay örgülerinden de kaçınmış, yan karakterlerle oyunun enerjisini yüksek tutmayı hedeflediği gibi mekânı ve atmosferi gerçekçi kılmıştır.

Gerçek zamanın sahne zamanıyla aynı olması ilkesi zaman unsuruna yön vermiştir. Oyunlardaki zaman belirlenirken yazar, tiyatronun aylara, günlere yayılacak bir hikâyeye müsaade etmediğini göz önünde bulundurmıştır. Olayların uzun uzadıya anlatılmaması, karakterlerin geçmişlerine dönülmemesi gibi ayrıntılar, zamanın sınırlı bir çizgide kalabilmesine imkân vermiştir. Belirli bir süreye yayılması gereken olaylar ise farklı sahnelere yerleştirilmiş böylelikle, eserin inandırıcılığına gölge düşürmeyecek biçimde iki olay arasındaki zaman algısı yaratılmıştır.

Roman olay örgüsü, kişiler ve zaman konusundaki esnekliğini mekân konusunda da devam ettirir. Romanın iç ve dış mekân konusunda veya sayı anlamında bir sınırlaması yoktur. Sayıca çok ve birbirleriyle ilintisi olmayan mekânların kullanımının oyunun dekorunun hazırlanması esnasında güçlük yaratma ihtimali vardır. Reşat Nuri, bu güçlüğün ve fazla mekân kullanımından doğacak dağınıklığın önüne geçebilmek adına bu alanda seçici davranmıştır. Mekânın oyundaki atmosferi güçlendirip ve kişileri



vurgulayan bir unsur olduğu ilkesinden hareket ederek esas mekânlar üzerinde durmuştur.

Roman ve tiyatro türlerinin alışverişi aslında tüm teknik gereksinmelerin ötesinde anlatı tarzları arasındaki farklılığa dayanır. Tiyatro seçici davranır çünkü yaşamın içindeki çekirdek anları tutup çekerek seyirciye gösterir. Roman ise yaşama daha uzaktan bakarak geniş bir alanı görür ve gördüğünü anlatır. Bu nedenle romandan tiyatro aktarılan unsurlar indirgenir, sıkıştırılır ve yoğunlaştırılır. Tiyatro ve roman arasında yapılacak bu tür karşılaştırmaların araştırmacılar tarafından keşfedilmeyi bekleyen yeni bir alan olduğu düşünülmektedir.

#### Kaynaklar

- And, Metin (1964), "Romandan Tiyatroya", *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, S. 154, s. 793-797.
- Emre, İsmet (2004), *Postmodernizm ve Edebiyat*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Forster, E. M. (1982), *Roman Sanatı*, (Çev.: Ünal Aytür), İstanbul: Adam Yayınları.
- Gümüş, Hüseyin (1994), "Romanda Anlatım Şekilleri", *Dil Dergisi*, S. 20, s. 5-16.
- Güntekin, Reşat Nuri (1976), *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro İle İlgili Makaleleri*, (Haz.: Kemal Yavuz), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Güntekin, Reşat Nuri (1985), *Yaprak Dökümü Eski Şarkı*, Ankara: MEB Yayınları.
- Güntekin, Reşat Nuri, (1997), *Yaprak Dökümü*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Güntekin, Reşat Nuri, (2003), *Eski Hastalık*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Nutku, Özdemir (1966), *Oyun Yazarı*, İstanbul: İzlem Yayınları.
- Nutku, Özdemir (1989), *Sahne Bilgisi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özakman, Turgut (2009), *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Parla, Jale (2003), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sağlık, Şaban (2001), "Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman – Mekân – Tasvir", *Hece Dergisi Roman Özel Sayısı*, S. 65/66/67, s. 124-158.
- Tarhan, Abdülhak Hamid (1998), *Abdülhak Hamid Tarhan Tiyatroları 3 Duhter-i Hindü, Finten*, (Hazırlayan: İnci Enginün), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2009), *Roman Sanatı Romanın Unsurları*, İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Töre, Enver (2006), "Romandan Yapılmış Bir Tiyatro Eseri", *Türk Dili*, S. 651, s. 212-218.

