

ANLATIDAN TİYATROYA GEÇİŞ SORUNSALI

Esin Gören*

Anlatma olarak adlandırılan bildirişim türlerinde ortak yapısal bir temelden söz edilebilir. Bu temel, her zaman bir öyküden, yani bir ya da daha çok kişinin katıldığı olaylardan ve bir söylemden, yani öykünün içeriğini iletmek için kullanılan söylemsel yapılardan oluşur. Aristoteles, Mimesis'i (yansıtma/öykünme) bir sanat kuramı olarak geliştirmiş, tüm sanat türlerinin bir öykünme olduğunu belirtmiştir¹.

Aristoteles yansıtma biçimi yönünden sanatları öyküleyici ve drama olarak ikiye ayırır: öyküleyici yansıtma yazar söyleyeceklerini kendi ağzından söyler, anlatır; dramatik yansıtma ise yazar yapıttaki kişilerin ağzından konuşur, yani kişiler doğrudan doğruya olayları yansıtırlar.

Buradan, günümüzde hala çok önemli olan anlatı nitelikli betimlemeler (epik) ve yansıtma nitelikli betimlemeler (trajedi) ayrımı ortaya çıkmıştır. Her iki betimlemede de anlatısal bir içerik bulunmaktadır ve bu içerik sözcüklerle (anlatı), hareketlerle (mim), sözcükler, hareketler ve seslerle (tiyatro) hayat bulur.

Tiyatro konuşma ve eyleme dayalı bir gösteri sanatı olduğundan bir oyunun başarısı, yazılı metnin yanı sıra, yönetmenin yorumunu katarak sahneye konması, oyuncuların anlatı kişilerini canlandırması, dekor, giysi, ışık gibi yardımcı öğelerden yararlanılmasına bağlıdır. Bu nedenle de kimi zaman tiyatronun yazın dışı bir sanat türü olduğu da savunulmuştur. Oysa, geçmişte baktığımızda tiyatronun verdiği en parlak örneklerin aynı zamanda yazınsal anlamda da en parlak yapıtlar olduğu görülür. Öyleyse, bir tiyatro oyununun hem yazının hem de tiyatronun özelliklerini taşıdığı yadsınamaz.

XX. yüzyıl tiyatrosu içinde gelişim zincirinin en önemli halkalarından birini oluşturan Luigi Pirandello'nun (1867-1936), Napoli şivesindeki tiyatronun baş temsilcisi olan Eduardo De Filippo (1900-1984) ile birlikte bir öyküden yola çıkarak oyunlaştırdığı

* Dr.; İ.Ü. Edebiyat Fakültesi İtalyan Dili ve Edebiyatı Bölümü

¹ Aristoteles, **Poetica**, Çeviren: İsmail Tunalı, 6. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995, s.6.

L'abito nuovo (Yeni Giysi) adlı metin, yazından tiyatroya geçiş sürecine, yazınsal metnin tiyatro metnine aktarılırken uğradığı değişimlere ve gelişimlere bir örnek oluşturabilir.

Eduardo De Filippo ve Luigi Pirandello'nun 1933 yılında birlikte çalışmaya karar vermeleriyle aralarında bir usta çırak ilişkisi kurulur. Tiyatroda, kardeşleri Peppino ve Titina ile birlikte, önce yetenekli bir oyuncu olarak tanınan Eduardo, Pirandello ile çalışmasının verdiği bu deneyimlerinin ardından başarılı bir oyun yazarı olarak da isim yapar ve modern italyan tiyatrosunun iki devi olarak Pirandello'nun yanında yer alır.

İlk kez 1916'da Roma Argentina Tiyatrosu'nda Sicilya şivesiyle sahnelenen Pirandello'nun **Liola** adlı oyununu, De Filippo güldürü tiyatrosu 21 Mayıs 1935'te, Napoli şivesinde sahneye koyar. Pirandello'nun **Il berretto a sonagli (Çıngıraklı Başlık)** adlı oyununu ise 14 Şubat 1936'da, yine Napoli şivesinde sahneler ve büyük başarı kazanır. Pirandello'nun öyküsünden birlikte oyunlaştırdıkları **Yeni Giysi**, De Filippo tarafından, ancak Pirandello'nun ölümünden sonra, 1 Nisan 1937'de Milano Manzoni Tiyatrosu'nda sahneye konulur².

Yazınsal Ürün Olarak “Yeni Giysi”

İster yazında ister tiyatroya olsun Pirandello'nun herhangi bir metni okunduğunda birbirleriyle büyük benzerlikler taşıyan kişiler çıkar karşımıza. Bu anlatı kişilerinin böylesine yakın olmalarının nedeni dış dünyayla kurulan zor ilişki ve gerçek karşısında takındıkları kuşkulu ve kopuk tavidir. Fakat koşulları olduğu gibi kabullenen, dürüst ve saygılı bir boyun eğişle olumsuzlukları içleştiren kişiler de az değildir Pirandello anlatı evreninde. İşte **Yeni Giysi** adlı öykünün kurban kişisi Michele Crispucci de böyle biridir. Yadsınamaz bir skandalın karşısında tek silahı olan ahlaki bütünlüğünü korumaya çalışır o.

Öykü, üzerinden hiç çıkarmadığı adeta bedeni ile bütünleşmiş bir giysi giyen Crispucci'nin solmuş ve yıpranmış tüylü yaşlı bir sokak köpeğine benzetilmesiyle başlar. Hiçbir çıkış olasılığı olmayan, klostrifobik bir durumu betimleyen bu giriş, Crispucci ve kızı Fina'nın yaşadığı tekdüze, ama saygın hayatın değişmezliğini gözler önüne sermektedir. Pirandello'nun bir çok öyküsünde olduğu gibi, başlangıçta sakın görünen bir yaşam geçmişte yaşanmış bir olayın yeniden açığa çıkmasıyla tersyüz olur; yıllardır unutulmaya çalışılan gerçekle yeniden yüz yüze gelinir. İşte orta yaşa ulaşmış, kendini

² Eduardo De Filippo, **Yeni Giysi** oyununu yeniden, 15 Haziran 1937'de Roma Quirino Tiyatrosu'nda, 7 Aralık 1938'de Trieste Verdi Tiyatrosu'nda ve son olarak 20 Ocak 1964'te televizyon için sahneler.

kızına ve işine adanmış katip Michele Crispucci'nin başına gelen de budur. Yıllardır unutmaya çalıştığı küçük düşürücü ve hazin geçmişi, karısının yeniden ortaya çıkmasıyla Crispucci'nin tekdüze yaşantısını değiştirir. Crispucci her tür insani ilişkiyi reddetmiş, hayattan kopmuş ve kendi küçük dünyasına çekilmiştir. Zavallı Crispucci'nin kısa betimlemesinden sonra, öykü kişisi avukat Boccanera çıkar karşımıza ve Crispucci'ye miras kalan, mücevher, mobilya ve giysilerden söz eder. Crispucci'nin ölen karısı pek de saygın olmayan yollardan kazandığı mirasını kocası ve kızına bırakmıştır. İşte bu miras ekseninde döner durur öykü. Böylece aslında anlatıda hiç varolmayan, erkek avcısı, hafif meşrep eşin bıraktığı miras Crispucci'nin sıradan yaşamını bir kez daha alt üst eder. Bu yeni durum karşısında hiçbir tepki göstermez, sadece dış sesler onun ruhsal durumunu yorumlamaktadır. Crispucci, kendisine kalan ve onursuzluk olarak algıladığı mirası ancak diğerleriyle paylaşarak kabullenebilecektir. Böylelikle, tanıdığı herkese mirastan bir şeyler vaat eder. Öykünün başlangıcında silik, eski solmuş ve yıpranmış, ama kendince temiz giysisini koruyan bir Crispucci vardır. Oysa yeni durum onu yeni, ama kendince kirlili bir giysi giymeye zorlamaktadır. Bu yeni giysiyi giymek, yaşamını altüst eden bu yeni durumu kabullenmek anlamına gelmektedir. Kader, Pirandello'nun kurban kişilerinin tümünde olduğu gibi, yine zavallı Crispucci'nin hayatıyla oynamaktadır: daha kolay ve lüks bir yaşam sürmek isteyen karısının kendisini terk etmesinin utancına, on altı yıl sonra bir de ondan kalan mirasın onursuzluğu eklenir. Bu çıkışsız gibi görünen durum karşısında edilgen bir tutum takınan Crispucci, aslında öyküde hiç konuşmaz ve dramını içinde yaşar. Pirandello olayları yorumlayan, kötücül ve alaycı bir dış sesler korosu yaratır. Kızının temiz görüntüsü ile erkek avcısı karısının görüntüsü zıtlık oluşturur. Zavallı katip on altı yıldır unutmaya çalıştığı bu kadının hayaletiyle savaşı bir süre, savaş tam on sekiz gün sürer ve öykünün sonunda yeni giysiyi giymek zorunda kalan Crispucci'nin sadece fiziksel değil aynı zamanda psikolojik düzeyde de bir değişime uğradığı anlaşılmaktadır.

Öyküden Tiyatroya: Yazınsal Metin ve Tiyatro Metni

“Yeni Giysi bir öykü. Onu okur okumaz umutsuz ve çaresiz Crispucci içime işledi. Ondan bir oyun yaratmak, “Crispucci”yi yaratmak, zamanımızın en büyük tiyatro yazarının mutlak yeniliğini sahnelemek çok güzel olurdu”³.

Eduardo De Filippo'nun bu dileği ancak Aralık 1935'te gerçekleşebildi.

“Ustaya Roma’da niyetimden söz ettim. Fikrimi hemen heyecanla kabul etti. –Onu birlikte yazalım!- dedi”⁴.

İki sanatçının bir öyküyü tiyatro diline dönüştürme deneyimi üç aşamada gerçekleşir:

1. Pirandello ve De Filippo'nun 1933 yılında Napoli Sannazzaro Tiyatrosu'nda ilk karşılaşmaları ve De Filippo'nun büyük ustaya **Yeni Giysi** öyküsünden bir oyun çıkarma niyetini açıklaması;
2. Roma Hotel Excelsior'daki ikinci buluşma ve oyunun yazılma koşullarının konuşulması;
3. 1935 Aralık ayında üçüncü ve son karşılaşma ve on beş gün içinde metnin iki dramaturg tarafından kaleme alınması.

Böylece, Pirandello sahneyi, uzam ve kişileri genel hatlarıyla belirlerken De Filippo da metni Napoli şivesine dönüştürür.

“Bu birinci perde- diyordu- ve avukat Boccanera ile Concettino Minutolo konuşuyorlar. Boccanera şunu söylemeli, Minutolo da şöyle cevap vermeli. Şimdi sen konuş, kendi şivenle bu kavramları ifade et bakalım”⁵.

De Filippo oyun metninin yazılmasından sonra **Çıngıraklı Başlık** oyununu sahneler ve **Yeni Giysi**'yi ertesi yıl oynamak için bir kenara koyar. Fakat aynı yıl Pirandello ölür ve oyunun sahnelendiğini göremez

Öykü ve tiyatro yapıtı iki farklı yazın metni olduğundan farklı iletişim biçimleri içerir. Buna rağmen Pirandello'nun bir çok öyküsü dolaylı diyalogları ve teatral konularıyla tiyatro metnine uyarlanmaya çok uygundur. Bu nedenle yazar bir çok öyküsünü bazen aynı adla, bazen de adını ve içeriğini değiştirerek tiyatro oyununa dönüştürmüştür. Yine de, anlatı ve tiyatro, bir çok ortak noktası olmasına rağmen, yazınsal iki farklı türdür diyebiliriz. **Yeni Giysi** öyküsü de özellikle kişiler ve diyaloglar açısından teatral ipuçları

³ E. De Filippo, “Io e la nuova commedia di Pirandello”, **Il Dramma**, Haziran 1936, s.31.

⁴ E. De Filippo, **a.e.**, s.32.

⁵ E. De Filippo, **a. e.**, s.32.

içerir: Crispucci, avukat Boccanera ve anlatıda önem taşıyan diğer yardımcı kişiler, özünde teatral bir yatkınlık göstermektedirler. Dış anlatıcının sesine dışarıdan kötücül bir koro eşlik eder. Crispucci ise hiç konuşmaz. Anlatıda yüzünün ve hareketlerinin ne ifade ettiğini anlarız. Dramını içsel olarak yaşayan Crispucci sadece gerektiğinde ve ona bir şey sorulduğunda konuşur ancak.

“O zaman Crispucci elini kaldırdı. Bu konuşmak istediğinin işaretiydi. Çok ender olan bu durumu böyle haber veriyordu. Elinin bu işaretine, ruhunun uzun süredir içine gömüldüğü sessizlik çukurundan sesini çıkarmadaki güçlük ve çabayı ifade eden bir yüz buruşturma eşlik ediyordu”⁶.

Anlatıda diyaloglar olmadığı zaman, onun yerini serbest dolaylı anlatım alır, oyunda ise bir dış ses olayları anlatır. Bütün bu koşullar öykünün tiyatroya fazla güçlük çıkarmadan aktarılabileceğini göstermektedir. Bu nedenle, Pirandello ve De Filippo öykünün eklemlenişinde fazla değişikliğe gitmeden, özellikle diyaloglar ve şive üzerinde durmuşlardır.

Tiyatro metninde yer alan oyun kişileri sırasıyla:

Michele Crispucci, Concettino Minutolo, avukat Boccanera, Abatino, Ruoppolo, Cicero, Cerino, Erminia, Nannina, Donna Rosa, Assunta, komiser, hizmetçiler, Clara, Carmenella, Peppenella, Prezetella, Don Ferdinando ve Don Luigi Minutolo’dur⁷.

Birinci perde:

Sahne avukat Boccanera’nın evine bitişik bürosunu canlandırmaktadır. Solda giriş kapısı; sağda pencere; dipte avukatın özel odasının bulunduğu başka bir kapı. Sahnede katipler için dört masa, evrak dosyaları, yazışmalar vb. dolusu raflar. Sandalyeler⁸.

Yukarıda alıntıladığımız kısa didaskaliden, avukat Boccanera’nın bürosunun gündelik yeknesaklığı ve monotonluğu anlaşılmaktadır. Oyun kişileri fiziksel görünüşleriyle betimlenmez, ama diyaloglardan ve eylemlerden ana özellikleri anlaşılır. Sahneye ilk

⁶ L. Pirandello, “L’abito nuovo”, **Novelle per un anno**, Roma, Newton1993, s.294.

⁷ E. De Filippo, “L’Abito nuovo”, **Cantata dei giorni pari**, Torino, Einaudi, 1959, s.398.

⁸ E. De Filippo, **a.e.**, s.401.

olarak çıkan avukat Boccanera'yı, ardından Concettino ve büroda çalışan diğer katipler izler. De Filippo, oyunun kahramanları olan Crispucci ve kızı Assunta'yı da hiç betimlemez, ama onların kişilikleri sahnedeki devinileri ile ortaya çıkar.

Öykünün tüm dramatik yapısını içeren ilk perde kendi içinde altı sahneye ayrılabilir:

1. Avukat Boccanera ile Crispucci'nin kızının talibi Concettino Minutolo'nun diyalogu, katip Crispucci'nin eski karısının tekrar ortaya çıkışının ilk işaretleri;
2. Crispucci'nin meslektaşlarının kötü niyetli konuşmaları;
3. Crispucci'nin sahnede görülmesi, diğer katipler ile kısa diyalogu;
4. Crispucci'yi yatıştırmak için Boccanera'nın araya girmesi, Concettino'nun dedikoduları duyduktan sonra Assunta ile evlenmekten vazgeçmesi;
5. Crispucci ve meslektaşları arasında yaşanan ağız dalaşı, Assunta ve büyükannesinin aniden sahneye çıkması, Celie Bouton'un ölüm haberi;
6. Zavallı katibe bırakıldığı söylenen mirasın ilk söylentileri.

Öykü ile oyun metninin ilk bölümü paralel okunduğunda iki yazı türü arasındaki farklılıklar bulunabilir. Öyküdeki kişiler ve olaylar tiyatroya uyarlamaya elverişli olsa da,

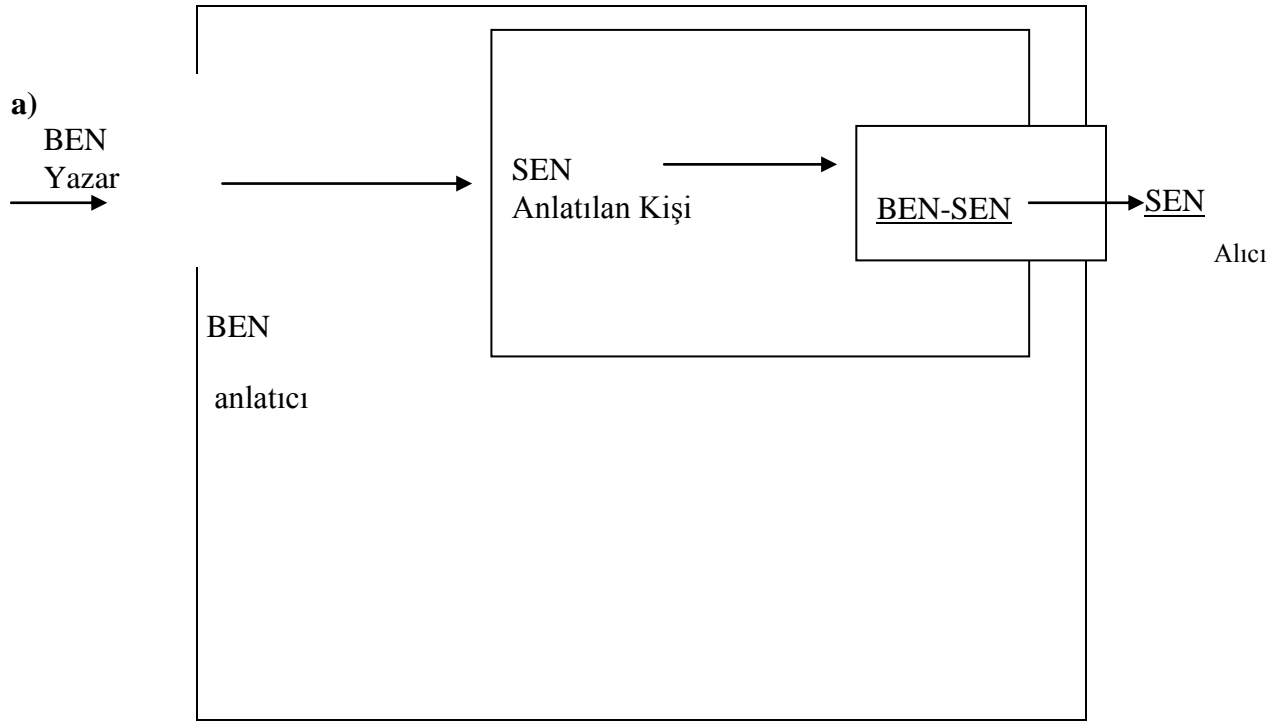
“iki iletişim tarzı arasındaki ilk ayrım tiyatrodaki yazarın gizli kalması (oyunda konuşan yalnızca kişilerdir) ve romanda yazar ile okur arasında aracı düzeneklerdir(örtük yazar, anlatıcı, anlatıcı-kışı, vb.)”⁹.

Oyun metninde anlatı bir çok kişinin konuşmaları ile eklemlenirken, öyküde tek anlatıcı olan Pirandello'nun yerini zaman zaman diğer kişiler alır. Geçmiş olaylar oyunda avukat Boccanera ve Concettino Minutolo tarafından anlatılırken, öyküde anlatıcı ses Pirandello'nun kendisidir. Anlatıdan tiyatroya geçişte ikinci ayrım tiyatrodaki doğrudan anlatım yolunun seçilmesi ve diyaloglar sayesinde kişilerin konuşturulması, öyküde ise diyalogla anlatımın iç içe geçmesidir.

Anlatı metni (a) tiyatro metni (b) olarak kabul edildiğinde C. Segre'nin aşağıdaki dizesel bakışım düzeneği oluşturulabilir¹⁰:

⁹ C. Segre, **Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria**, Torino, Einaudi, 1984, s.VII.

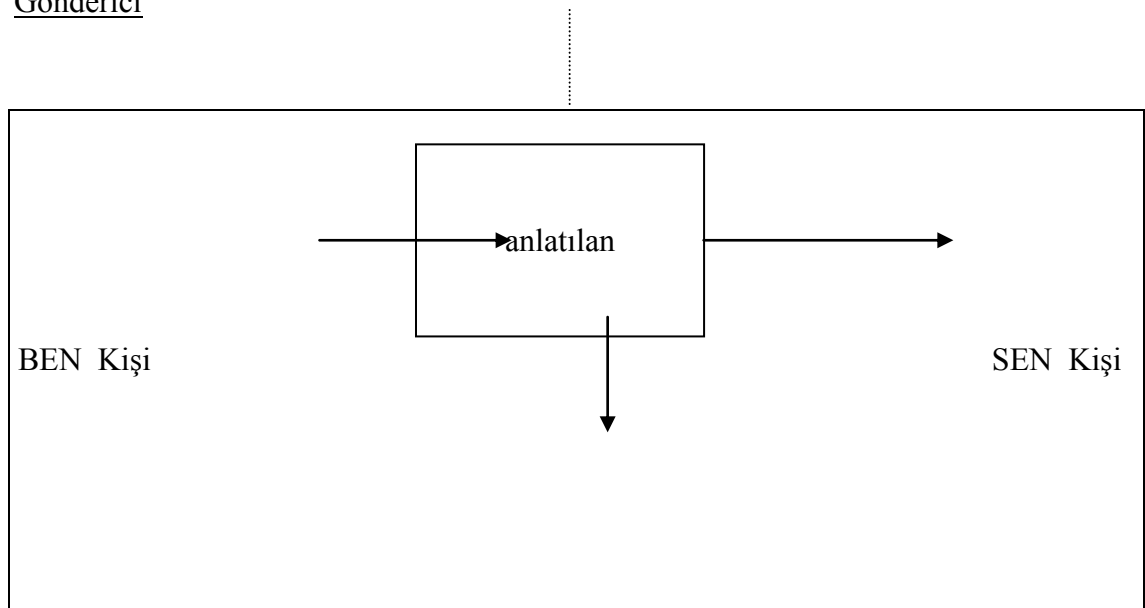
¹⁰ C. Segre, **a.e.**, s.5.



b)

BEN

Gönderici



Anlatı metninde yazar-anlatıcı, alıcı ile ilişki içindeki anlatılan kişiyle doğrudan bağlantılıdır:

Pirandello→ Pirandello-anlatıcı→ Crispucci→ Okur

Tiyatro metnindeyse gönderici ve anlatılan-O arasında sıkı bir bağ olmasına rağmen kişi-aktör arasındaki ilişki esastır.

Yeni Giysi öyküsünün ilk sayfasıyla oyun metninin ilk perdesi aşağı yukarı aynı olaylar dizisini izlemektedir:

1. Öyküde Crispucci'nin tanıtılması,

Oyunda Boccanera ve Concettino'nun ilk diyalogu ve katiplerin konuşmaları,

2. Öyküde Boccanera ve Concettino'nun diyalogu,

Oyunda Boccanera ve Concettino'nun diyalogu, katiplerin dedikoduları,

3. Öyküde mirasın açıklanması,

Oyunun birinci perdesinin sonunda miras hakkında imalar.

İkinci perde:

*Celie Bouton'un Posillipo'daki villası. Bir aşk tapınağı izlenimi veren muhteşem ışık ve ipeklerle bezeli salon. Sağda, ön planda ipek ve dantellerle süslenmiş Celie Bouton'un canlı gibi duran mankeni*¹¹.

İkinci perdenin uzamı görkemli ve cinsellik çağrıştıran bir uzam. Crispucci'nin Celie Bouton ile fiziksel karşılaşmasını önceleyen sahne hayalet-kadının kötü geçmişini gözler önüne sermektedir. Bu ikinci perdeyi de kendi içinde altı ana başlığa indirgeyebiliriz:

¹¹ E. De Filippo, **a.g.e.**, s. 416.

1. Komiserle Celie Bouton'un hizmetçilerinin diyalogu,
2. Crispucci'nin sahneye çıkması, Boccanera ile diyalogu ve Crispucci'nin mirası reddetmesi,
3. Assunta ve büyükannesi Donna Rosa'nın sahneye çıkması, Crispucci'nin Boccanera ile miras hakkında konuşması,
4. Crispucci ve Clara'nın diyalogu, eski anıların canlanması,
5. Ruoppolo ile kızları Peppenella ve Carmenella'nın sahneye çıkması,
6. Abatino ile nişanlısının sahneye çıkması, Crispucci'nin onlara karısının mirasını teklif etmesi.

Anlatı metninden tiyatro metnine geçiş yalnızca anlatılan öykünün dramatize edilmesi değil, aynı zamanda yeni kişilerin ve durumların yaratılmasıyla öykünün ana çatısının zenginleştirilmesi ya da gerilemesidir. De Filippo ve Pirandello öyküyü başlangıç noktası kabul edip onu genişletmiş ve bu model üzerinde bazı değişiklikler yapmışlardır. Tiyatro metninin ikinci perdesi anlatı metninden önemli farklılıklar içermektedir. Öyküde örtük bırakılan olaylar oyunda açıkça eyleme dönüşmektedir. Anlatı metninin ikinci, üçüncü, dördüncü sayfasıyla tiyatro metninin ikinci perdesi paralel okunduğunda şu farklar gözlemlenir:

1. Öyküde Crispucci ve Boccanera'nın diyalogu,

Oyunda Crispucci ve komiser arasındaki diyalog, Crispucci ve Boccanera arasındaki diyalog,

2. Öyküde katiplerin imaları,

Oyunda Crispucci ve Clara'nın diyalogu,

3. Öyküde Crispucci'nin çevresindekilere mirastan bir şeyler verme çabası,

Oyunda da aynı çabanın varlığı,

4. Öyküde Crispucci'nin mirası reddetme isteği,

Oyunda Crispucci'nin mirası reddetmesi.

Bütüncül olarak bakıldığında bu ikinci perde ile öykü arasında eylemler paralel gelişse de, aslında bir çok yenilik göze çarpmaktadır. Öncelikle burada yeni kişiler (komiser,

hizmetçiler, Clara) ve durumlar yaratılmış, zavallı katibin duyguları üzerinde yoğunlaşarak geçmişin anılarından uzaklaşma çabası belirginleşmiştir.

“De Filippo’nun özgün ve önemli katkısı, öykü kahramanının içinde yaşadığı uzamın genişletilme sürecine ve dramına tanıklık eden yeni yüzlerin yaratılmasına dayanır”¹².

Üçüncü perde:

Crispucci’nin evi. Merdiven girişi. Sağda bir kapı, solda giriş kapısı. Dipte sağda geniş pencere. Gerisinde damlar ve bacalar görülmekte. Pencerenin altında ot bir şilte. Yazmak için gerekli malzemeler, kitaplar ve kağıt yığınları dolu küçük bir masa. Yoksul mobilyalar. Hasırları dağılmış birkaç sandalye. Günbatımı, akşam olmakta¹³.

Diğer iki perdeden farklı olarak, üçüncü perde bir çok kişinin sahnede yer almasıyla başlar ve skandal koro halinde ağızdan ağıza dolaşır. Belirgin ayrımlar olmasa da dört ana sahne saptanabilir:

1. Perdenin açılışı: Donna Rosa, Assunta, Donna Erminia, Prezetella, Don Ferdinando ve diğer komşu kadınların skandal üzerinde konuşmaları, miras konusundaki kararsızlık,
2. Sahnede mirasın taşındığı bavulların belirmesi, Assunta’yla kaçmayı planlayan Concettino’nun konuşması,
3. Donna Rosa ve Ferdinando’nun kısa diyalogu,
4. Crispucci’nin yeni giysisiyle sahneye çıkması, Luigi Minutolo’nun (Concettino’nun babası) Assunta’yı eve geri getirmesi, Assunta’nın ölen annesi Celie Bouton’un giysileriyle sahnede belirmesi, bunun üzerine Crispucci’nin ölümü.

Oyunun son perdesinin geçtiği Crispucci’nin evi yalın bir sahne. İkinci perdede dikkati çeken eşyaların yerine dış dünyaya kapılarını kapamış sınırlı bir uzam gözlemlenmektedir. Üçüncü perdedeki kişilerin işlevi olayı anlatmak ve yorumlamaktır. Oyunun sonunda yeni giysi eğretilmesi somutlaşır. Crispucci, yeni aldığı giysiyle gülünç yeni bir şekil edinir. Bu yeni görüntüsü acıma uyandırmaktadır. Buna bir de kızı Assunta’nın Concettino

¹² G. Antonucci, **Eduardo De Filippo. Introduzione e guida allo studio dell’opera eduardiana**, Firenze, Le Monnier, 1980, s.66.

¹³ E. De Filippo, **a.g.e.**, s. 428.

Minutolo'yla kaçma girişimi eklenince, yıllardır unutmaya çalıştığı karısının kızında yaşadığını gören Crispucci ölümü tercih eder.

Anlatı metninin son iki sayfasıyla son perde karşılaştırıldığında şu ana öğeler gözlemlenebilir:

1. Öyküde kişilerin ortak konuşmaları,
Oyunda komşu kadınların dedikoduları,
2. Öyküde Crispucci'nin kızının ve yaşlı annesinin betimlenmesi,
Oyunda mirası isteyen Assunta'nın konuşması, mirası taşıyan bavulların ortaya çıkması,
3. Öyküde anlatıcının Crispucci'nin kızı Fina hakkındaki görüşleri,
Oyunda Assunta'yla Concettino'nun kaçış hazırlıkları,
4. Öyküde Crispucci'nin miras konusundaki kararının beklentisi,
Oyunda Crispucci'nin sahneye çıkmasının beklentisi,
5. Öyküde mirasın taşındığı on bir ağır bavulun ortaya çıkması ve başına gelenleri artık kabullenmiş Crispucci'nin sahneye çıkması,
Oyunda Crispucci'nin kızının kaçışını öğrendikten sonra ölmesi.

Bu son perdede de anlatısal metne kıyasla genişletilme ve yenilikler göze çarpar. Bazı kişiler gerek isimleri gerek kişilikleriyle değişikliğe uğrar: anlatı metnindeki Fina, oyunda Assunta olur ve annesinden kalan mirası almak için mücadele eder. Kızın bu isteğini daha da belirginleştirmek için Pirandello ve De Filippo, Concettino Minutolo'yla kaçma sahnesini tiyatro oyununa eklemişlerdir.

Anlatıdan Tiyatroya Kişilerin Değişim Süreci

Anlatı metninden tiyatro metnine geçerken, sahnede kendi öykülerini anlatan öykü kişilerinin kısmi ya da köklü değişimlere uğramaları kaçınılmazdır.

Yeni Giysi adlı öyküde anlatıcı, Crispucci'nin kısa betimlemesiyle okurun onun özelliklerini kavramasını sağlar; oyunda da Crispucci'yi anlatan didaskalilere yer verilmez. Baş kişinin kimliği öyküde olduğu gibi oyunda da giydiği giysiden çıkarsanabilmektedir.

Avukat Boccanera tiyatroya aktarılırken fazla değişime uğramaz. İki metinde de anlatıcı görevini görür ve baş kişinin yeni giysiyi giymesi için uğraşır.

Concettino Minutolo, öyküden farklı olarak, oyunda derinlemesine tanıtılır. De Filippo ve Pirandello tarafından tiyatro için yeniden yaratılan bu kişi, zavallı katip Crispucci'nin inandığı tüm değerlerin tersini savunan zayıf ve karakersiz birini temsil etmektedir. Skandal ortaya çıktığında Crispucci'nin kızıyla evlenme isteğinden vazgeçer, ama yüklü mirası duyunca ona kaçma teklif eder.

Tiyatro için yaratılan diğer kişiler Clara ve terzi Ferdinando'dur. Onların da oyunda işlevleri Crispucci'yi mirası almaya ikna etmektir. Gerek öyküde gerek tiyatrodaki katiplerin işlevi de aynıdır.

Crispucci'nin annesi Donna Rosa, kızı Fina-Assunta ve ölen eş Rosa Clairon -Celie Bouton da oyunda farklı kimliklerle çıkar karşımıza. Öyküde masumiyetin ve saflığın temsilcisi olan Fina, oyunda Assunta adını alır ve öyküden farklı olarak miras konusunda son derece isteklidir. Geçmişte adı Nanninella olan Rosa Clairon (öyküde)-Celie Bouton (oyunda) sahnede bir konu mankeniyle canlandırılır. Oysa öyküde sadece hakkında konuşulan ölü biridir.

Olayların geçtiği uzamda da farklılıklar vardır: öyküde üç farklı uzam, yani avukat Boccanera'nın bürosu, dedikoduların yapıldığı sokak ve Crispucci'nin evi; oyundaysa sokak yerine iç uzam olan Celie Bouton'un salonu yer alır.

Yukarıda yapılan kısa karşılaştırma sonunda, katip Crispucci'nin talihsiz yaşamının anlatı metninde ve tiyatro metninde aynı süreçlerden geçtiğini görürüz. Her iki yazın türünde de gündelik alışkanlıkları alt üst eden bir olay, ayaklar altına alınmış olan onurunu koruma çabası ve finaldeki çöküntü aynıdır. Anlatının tiyatro diline aktarılırken geçirdiği değişim süreçleriyle metin üç perdelik bir oyuna dönüştürülmüştür. Ancak, sahnede Crispucci'nin ölümüyle sonuçlanan yılgınlık, dönemin eleştirmenleri tarafından abartılı bulunmuştur. G. Antonucci inanırlılığın zorlandığını şöyle yansıtır:

“(...) Eduardo, belki de Crispucci'nin içsel dramının sahneye aktarılmasının zorluğunun bilincinde olduğundan, bu dramı dışa vurmayı tercih etti(...). Eduardo'nun Michele Crispucci'si isyanında fazla programlı ve polemik gibi görülüyor¹⁴”.

Tiyatro metnindeki sonun tutarsızlığı belki de olayın uzatılarak tekrarlanmasından, başka durumların ve kişilerin devreye girmesinden kaynaklanmaktadır. Crispucci'nin öyküden aktarılan yaşamı oyunda daha karmaşık bir hal alır. Öyküdeyse, Pirandello'nun kısa ve çarpıcı anlatımıyla Crispucci'nin ruhsal durumu daha net ortaya konulmaktadır. Crispucci'nin anlatıdaki dramı, sahnede trajik bir hale getirilerek tekrarlanır.

Kaynakça

- ANTONUCCI, G., **Eduardo De Filippo. Introduzione e guida allo studio dell'opera eduardiana**, Firenze, Le Monnier, 1980.
- ARİSTOTELES, **Poetica**, Çeviren: İsmail Tunalı, 6. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995.
- DE FİLİPPO, E., "Io e la nuova commedia di Pirandello", **Il Dramma**, 1936.
- DE FİLİPPO, E., "L'abito nuovo", **Cantata dei giorni pari**, 3 Cilt, Torino, Einaudi, 1959.
- PİRANDELLO, L., "L'abito nuovo", **Novelle per un anno**, Roma , Newton1993.
- SEGRE, C., **Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria**, Torino, Einaudi, 1984.

Summary:

The narration and the work of theatre contain different communication forms as two different texts of literature. The differences between two literature types could be found by reading paralelly the texts of narration and theatre.

The text in napolitan dialect named "L'abito nuovo" (The new cloth) of Luigi Pirandello who is one of the most important circles in the progress chain within XX. siecle's theatre, dramatized with the head representative of theatre Eduardo De Filippo by starting out a narration; is demonstrating the transition process of the literatural text to a theatral text and the changes exposed while being transmitted to theatral text.

¹⁴ G. Antonucci, **a.g.e.**, s.66.