

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

AZİZ NESİN'İN SİNEMAYA UYARLANAN SEÇİLİ
ESERLERİNİN GÖSTERGELERARASILIK BAĞLAMINDA
İNCELENMESİ

SİBEL MELTEM KAFA

DANIŞMANLAR

- 1. DANIŞMAN: DOÇ. DR. UFUK UĞUR**
- 2. DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ V. YASİN AKYÜZ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORDU 2019

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum “Aziz Nesin’in Sinemaya Uyarlanan Seçili Eserlerinin Göstergelerarasılık Bağlamında İncelenmesi” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaktan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

11/06/2019

Sibel Meltem KAFA

16530600021

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Sibel Meltem KAFA'nın hazırladığı "Aziz Nesin'in Sinemaya Uyarlanan Seçili Eserlerinin Göstergelerarasılık Bağlamında İncelenmesi" başlıklı tez 16/07/2019 tarihinde aşağıda imzaları olan jüri tarafından Yüksek Lisans / Doktora / Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Adı-Soyadı	Üniversite	İmza
Başkan :	Doç. Ufuk UĞUR	Ordu Üniversitesi	
Jüri Üyeleri :	Prof. Dr. Mehmet YILMAZ	Ordu Üniversitesi	
	Doç. Dr. Serkan ÖZTÜRK	Yalova Üniversitesi	

ONAY

05.08/2019

Dr. Öğr. Üyesi Seçkin EVCİM 

Enstitü Müdürü V.





Anneme ve babama...

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜRLER

“Aziz Nesin’in Sinemaya Uyarlanan Seçili Eserlerinin Göstergelerarasılık Bağlamında İncelenmesi” başlıklı tez konumu seçmemde ki en büyük etken, birbirinden bağımsız gibi duran ancak birbiri ile sıkı ilişki içerisinde olan farklı alanların etkileşim içerisinde olduğunu göstermektedir. Görülmektedir ki, ‘metinlerarasılık ve göstergelerarasılık’ uyarlama türü üzerinden, Dünya ve Türk sinema tarihi boyunca, sinemada sıklıkla kullanılmıştır. Bu bağlamda filmlerin biçim ve içerik unsurları incelenerek uyarlama teriminin dönüşüm süreci analiz edilmeye çalışılmıştır.

Tarihsel sürece bakıldığında, Sinema yazından aldığı örnekleri kendi diline çevirerek birçok film üretmiştir. Bu durum Türk sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren üretilen film örnekleriyle karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın ana konusu olan Aziz Nesin metinleri içerik ve biçim yönünden oldukça zengindir. Türkiye’nin en çok okunan yazarı Aziz Nesin’in eserleri toplum tarafından beğenilen ve evrensel boyuta çıkan metinlerdir. Bu bağlamda Aziz Nesin metinlerinin sinema ile ilişkisi incelenerek eser/film arasında benzerlikleri ve farklılıkları yorumlamayı amaçladım. Film ve kaynak metni, anlatı öğeleri açısından karşılaştırarak metinlerarasılık ve göstergelerarasılık bağlamında uyarlama terimi üzerinden sinematik öğelerin analizi yapılmıştır.

Öncelikle tez başlığım doğrultusunda isteklerimi göz önünde bulundurarak bana yardımcı olan değerli hocam, danışmanım Sayın Doç. Dr. Ufuk UĞUR’a teşekkürlerimi sunarım.

Araştırma ve yazım aşamasında bana kaynaklık eden, hoş görü ve desteğini bir gün bile esirgemeyen danışman hocam, Sayın Dr.Öğr.Üyesi V. Yasin AKYÜZ’e teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek lisans eğitimim süresince benden güler yüzünü esirgemeyen bölüm başkanımız, Sayın Prof. Dr. Mehmet YILMAZ’a teşekkür ederim. Çalışmam boyunca pozitif desteğini esirgemeyen değerli arkadaşlarım Belgin ÜNLÜ, Onur DERYA ve Salih Soner ER’e teşekkür ederim. Beni daima destekleyen ve her zaman bir adım ileriye gidebilmem adına her daim yanımda olan aileme sonsuz teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜRLER.....	İ
İÇİNDEKİLER	İİ
ÖZET.....	V
ABSTRACT	VI
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ	Vİİ
TABLOLAR DİZİNİ	Vİİİ
GÖRSELLER DİZİNİ	İX
GİRİŞ	1
1. SORUN.....	2
2. AMAÇ	4
3. YÖNTEM	4
4. ÖNEM.....	4
5. SINIRLILIKLAR.....	6
BİRİNCİ BÖLÜM	7
1. SİNEMA TARİHİ.....	7
1.1. DÜNYA SİNEMA TARİHİ.....	7
1.2. TÜRK SİNEMA TARİHİ.....	23
1.2.1. Türk Sinema Tarihi İlk Dönem.....	25
1.2.2. Türk Sinema Tarihi Geçiş Dönemi	26
1.2.3. 1960 Dönemi Türk Sineması Sinemacılar Dönemi ve Siyasi Durum	27

1.2.4. 1970 -1980 Dönemi Türk Sineması ve Karşıtlıklar Dönemi	31
İKİNCİ BÖLÜM.....	34
2. GÖSTERGELERARASILIK BAĞLAMINDA UYARLAMA	34
2.1. METİNLERARASILIK.....	36
2.1.1. Metinlerarasılık ve Sinema	39
2.2. GÖSTERGELERARASILIK	41
2.2.1. Göstergelerarasılık ve Sinema	43
2.2.2. Sinema ve Tiyatro İlişkisi	44
2.2.3. Sinema ve Edebiyat İlişkisi.....	46
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	50
3. AZİZ NESİN METİNLERİNİN TÜRK SİNEMASINA UYARLANMASI	50
3.1. AZİZ NESİN.....	51
3.2. SİNEMA VE TELEVİZYONDA AZİZ NESİN.....	54
3.3. AZİZ NESİN'İN SİNEMAYA UYARLANAN ESERLERİ	55
3.3.1. Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz.....	55
3.3.1.1. Tiyatro Metni	55
3.3.1.2. Sinema Filmi	59
3.3.2. Zübük.....	63
3.3.2.1. Roman Metni.....	63
3.3.2.2. Sinema Filmi	66
3.3.3. Gol Kralı	73

3.3.3.1. Roman Metni.....	73
3.3.3.2. Sinema Filmi	76
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	80
KAYNAKÇA.....	83
ÖZGEÇMİŞ	86



ÖZET

Bu çalışmada, Aziz Nesin'in, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, *Zübük*, *Gol Kralı* eserleri, göstergelerarasılık bağlamında, uyarlama türü kapsamında eser/film karşılaştırması yapılarak incelenecektir.

Filmlerin analizine geçmeden önce, sinemanın doğuşu, Türkiye'de sinemanın tarihi gelişimi incelenecektir. Ardından da sinemanın ilk yıllarından itibaren farklı sanat alanlarıyla ilişkisi üzerinden, disiplinlerarası etkileşim; metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kapsamında incelenecek ve uyarlama türüne değinilerek filmler analiz edilecektir.

Çağdaş Türk edebiyatının önemli yazarlarından birisi olan Aziz Nesin, gerek oyunları gerekse edebi eserleriyle ulusaldan evrensele ulaşmış önemli yazarlarımızdandır. Öz ve biçim açısından zengin bir içeriğe sahip olan Aziz Nesin eserleri, Türk sinemasında uyarlamalarla yerini almıştır. Tez konusu doğrultusunda Aziz Nesin'in eserlerinden uyarlanan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, *Zübük*, *Gol Kralı* filmleri; göstergelerarasılık kapsamında biçim, içerik, konu, karakter tema vb. yapılar uyarlama terimi üzerinden değerlendirilmiştir.

Bu araştırmanın sonucunda, Türk sinemasına bakıldığında, ilk filmlerde tiyatral hava ve edebi eser uyarlamaları sıklıkla görülmektedir. Bu sıklığa rağmen, Aziz Nesin'in sinemaya uyarlanan üç eseri biçim ve içerik yönünden incelendiğinde, film ve eser karşılaştırmasından olumlu sonuçlar elde edilememiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema Tarihi, Aziz Nesin, Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Sinemada Uyarlama

ABSTRACT

In this study, Aziz Nesin's Works; Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Zübük and Gol Kralı are going to be examined in the context of intersemiotic within the scope of adaptation type by making work/film comparison.

Before analysis, the genesis of the cinema and historic evolution of the cinema in Turkey are going to be examined. After that, Cinema's interdisciplinary interaction is to be examined as intertextuality and intersemiotic within the context of the cinema's relationship with different art branches from its first years, and by referring to the adaptation type, the films are going to be examined.

Aziz Nesin, who is a significant author of Modern Turkish Literature, is one of our writers who has reached to the universal from national both with his plays and literary Works. Aziz Nesin's Works, which have a rich content in terms of context and form, have had their places in Turkish Cinema with adaptations. In line with the thesis' subject, the films which are adapted from Aziz Nesin's Works: Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Zübük, and Gol Kralı, in the context of intersemiotic; structures as form, content, subject, character, theme, etc. are evaluated through the adaptation term.

As a result of this research, considering Turkish Cinema, theatrical atmosphere and literary work adaptations are often seen in the first films. Despite this frequency, when the three Works of Aziz Nesin that are adapted to the cinema are examined regarding their content, positive results are not obtained from the film and work comparison.

Keywords: History of Cinema, Aziz Nesin, Intersemiotic, Intertextuality, Adaption in Cinema.

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

Çev. : Çeviren

Der. : Derleyen

Haz. : Hazırlayan

s. : Sayfa

vb. : Ve benzeri

vd. : Ve diğerleri

TABLÖLÄR DİZİNİ

TABLO 1. YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ ESERİNE AİT KARAKTERLER	57
TABLO 2. YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ ESERİNE AİT BÖLÜM VE MEKANLAR ...	58
TABLO 3. YAŞAR NE YAŞAR FİLM KÜNYESİ	59
TABLO 4. ZÜBÜK ROMAN KARAKTER	65
TABLO 5. ZÜBÜK FİLMİNİN KÜNYESİ	66
TABLO 6. GOL KRALI FİLMİNİN KÜNYESİ	76



GÖRSELLER DİZİNİ

GÖRSEL 1. AZİZ NESİN.....	52
GÖRSEL 2. YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ FİLM AFİŞİ	59
GÖRSEL 3. YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ FİLMİNDEN BİR SAHNE.....	60
GÖRSEL 4. ZÜBÜK ROMANI KAPAĞI	63
GÖRSEL 5. ZÜBÜK FİLM AFİŞİ.....	66
GÖRSEL 6. ZÜBÜK FİLMİNDEN BİR SAHNE	67
GÖRSEL 7. GOL KRALI ROMAN KAPAĞI.....	73
GÖRSEL 8. GOL KRALI FİLMİNDEN BİR SAHNE	76



GİRİŞ

Sinema, anlatı potansiyeli en güçlü sanat dallarından biridir. Sinema teknolojisinin ilk aygıtı Lumiere kardeşler tarafından 1895'te icat edilmiştir. Sinematograf olan aletin adı, çekim ve gösterim amaçlı kullanılmıştır. Gerçeği olduğu gibi perdeye aktarmayı başaran sinemacılar nesnel olan gerçeğe yeni bir hareket kazandırmışlardır. Önce fotoğrafla başlayan bu kazanım, devamında karelerin birleşmesiyle videoyu ortaya çıkarmıştır. Zamanla kazanılan mercek önündeki izlenim etkisi yönetmenin ve senaristlerin dikkatini çekmiştir. Sinemanın gelişimi ile Lumiere gerçekliğe odaklanırken, Melies ise kurmaca gerçekliği işlemiştir. Melies, tiyatronun kurmaca gerçekliğini kullanarak, ilk filmi olan *Aya Seyahat* ve ardından *Kül Kedisi* filmlerini çekmiştir. İlk uyarlama örneği olan bu yapıtlar, uyarlamanın sinemanın ilk dönemlerinden itibaren birbiri ile etkileşim içerisinde olduğu örneğini bizlere vermektedir.

Sinemanın gelişim sürecine baktığımızda, arayış içinde olan yönetmen ve senaristlerin, edebiyattan, tiyatrodan aldıkları pek çok eserlerin, sinema uyarlamalarıyla karşılaşmak mümkündür. Postmodern yaklaşımın okuma/çözümleme yöntemi olan metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramı sinemasal alanda çeşitli evrimler geçirmiştir. Geçirdiği anlatım biçimlerindeki değişim ile edebiyat ve tiyatronun anlatım gücü, yönetmenlerin ve senaristlerin daha çok dikkatini çekmiş ve birebir göstergelerarasılık kapsamında yapılan uyarlamalar ile sektörü ayakta tutmaya ve izleyici kesimin ilgisini arttırmaya yönelik çalışmalarda bulunulmuştur.

Sinema, tiyatro ve edebiyat birbirinden bağımsız, farklı anlatım gücü ve diline sahip alanlardır. Her bir alanın kendine özgü avantajları ve dezavantajları vardır. Uyarlama söz konusu olduğunda, her bir alanın kendi üretim sürecinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Bunun için öncelikle Sinemanın doğuşu, Dünya ve Türk sinemasındaki gelişim sürecine, ikinci bölümde ise metinlerarasılık bağlamında göstergelerarasılık kavramına değinilerek, uyarlamanın ne demek olduğuna, edebiyat ve tiyatro metinlerinin sinemadaki gelişim süreçlerine bakılacaktır. Üçüncü bölümde ise, Aziz Nesin'in Türk Sineması'ndaki yeri ve Aziz

Nesin metinlerinden uyarlanan üç film olan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, *Zübiik ve Gol Kralı* metinlerinin analizi yer almaktadır.

1. Sorun

Her sanatın kendine özgü dili, biçimi ve yaratısı vardır. Aralarında benzer noktalar olsa da, kullandığı içerik bakımından farklı olup birbirinden tam manasıyla ayrılmamaktadır. Daha çok besleyen ve tamamlayan öğeler bulundurmaktadırlar. Edebiyat, resim, fotoğraf, tiyatro, sinema vb. birbirini etkileyen ve geliştiren alanlardır. Bu etkileşim, sinemanın diğer disiplinlerden yararlanarak ortaya çıkmasına ve yedinci sanat olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Sinemanın ortaya çıkışından sonraki evrede sanat dalları arasındaki etkileşim sinemanın gelişiminde ve ilerlemesinde etkili olmuştur. Sinemanın gelişiminde en büyük etkenlerden ve desteklerden biri de edebiyat olmuştur. Her ikisi de farklı alanlar olarak adlandırılrsa da anlatım ve imgelem yönünden pek çok benzerlikler barındırmaktadır. Sinema, görsel ve işitselken; edebiyat ise kelimelerden meydana gelmektedir. Fakat ileti bakımından düşünüldüğünde; sinema da, edebiyat da aynı noktaya hizmet etmektedirler.

Sinemanın gelişim süreci düşünüldüğünde, edebiyattan hiçbir zaman kopmadığı görülmektedir. Aksine birbirini tamamlamışlardır. Gerek edebi öykülerin uyarlanıp perdeye aktarılması, gerek senaryolaştırılma süreci her iki dalın da birbirine paralel bir şekilde ilerlediğini bizlere göstermektedir. Sinema, senaryosu sayesinde izleyicide merak uyandırmaktadır.

Münsterberg'e göre izleyici önemlidir ve izleyicinin dikkati sürekli canlı tutulmalıdır. Bu yüzden filmin olay örgüsü, metni önemlidir. Sinema filmi çekilmeden önce pek çok risk söz konusudur. Sinema, ciddi meblağlarda yatırım gerektiren bir sanattır. Film çekildikten, seyirci ile buluştuktan sonra bile beğeni alıp almayacağı, hasılat getirip getirmeyeceği öngörülemez. Bu yüzden yapımcılar riske atmamak için popülerlik kazanan yapıtları tercih etmişlerdir. Sinema tarihine bakıldığında, daha ilk yıllardan itibaren pek çok uyarlamanın yapılmaya başlandığını ve günümüze kadar bu oranın artarak devam ettiğini görmekteyiz. Örnek verecek olursak; Michelangelo Antonioni, Roman Polanski, Orson Welles, David Wark Griffith, Stanley Kubrick, F.W. Murnau, Jean Renoir, Luchino

Visconti, François Truffaut ve Akira Kurosawa bu yapımcı ve yönetmenlerden bazılarıdır. Sinema tarihi içerisinde uyarlama örneklerine bakıldığında, biçimsel ve içerik yönüyle alanın genişliği, niteliği ve niceliği bakımından oldukça zengin bir anlam kazanmaktadır. Bazin'in "saf olmayan" oyundan ve romandan uyarlanan sinemayı, övmesiyle sinema yeni bir boyut kazanmıştır. Tiyatro oyunlarını senaryolaştırıp filmlere uyarlamıştır. Bazin, *Nemes*'in bir bölümünü yazarken, film diline çevirinin tam anlamıyla olanaksız olduğunu fakat senaristin dramatik yapıyı bozmadan aktarması gerektiğini savunmuştur. Bazin, araştırmalarında sinemanın bir yansımadan ibaret olduğunu söylemektedir. Bazin'in uyarlama çalışmalarına yaptığı öncülük, dönemin akademik ve kültürel pek çok alanına yayılmıştır.

Yapılan çeşitli alanlardaki araştırmalar, uyarlama çalışmalarının sinemaya birçok yönden kaynaklık ettiğini göstermektedir. Biçim, içerik, tür, senaryo gibi metin aktarımlarında tür olarak başta tiyatro gelmektedir. Tiyatro ve sinema form olarak pek çok açıdan farklılık gösterse de, perdeye aktarım konusunda diğer disiplinlerden ayrılmaktadır. Tiyatroda da sinemada da metin aktarılırken orijinal biçimine genelde sadık kalınır. Giriş, gelişme ve sonuç bağlamında eser ortaya çıkar. Sinema tarihine bakıldığında, filme uyarlanmış birçok tiyatro oyunlarına rastlanmaktadır. 1913'te çekilen *Hamlet* ve 1923'te perdeye aktarılan *Othello* örnek olarak gösterilebilir.

İzleyen tarafından başarı görmüş oyunların tercih edilmesi ise dönemin sinemacılarının tercihi yönündedir. Shakespeare'in 630'a yakın tiyatro metni filmlere kaynaklık etmiştir. Türk Sinema tarihine bakıldığında Muhsin Ertuğrul ile başlayan uyarlama çalışmaları, Dünya Sinema tarihinde de görüldüğü gibi eş zamanlı bir ilerleme olmuştur.

Türk Sinemasında perdeden filme aktarılan birçok edebi metin ve oyuna rastlamak mümkündür. Bunlardan biri de Aziz Nesin metinleridir. *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* tiyatro oyunu, *Zübük* romanı ve *Gol Kralı* perdeye aktarılan Aziz Nesin eserleridir. Metinlerarasılık kapsamında, Aziz Nesin metinleri, uyarlama çalışmalarını inceleme açısından, günümüz film çalışmalarında ayrıcalıklı bir alan sunar.

2. Amaç

Sinema tarihine bakıldığında, postmodern sinema yaklaşımında, özellikle metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramları sonsuz bir sorgulama, araştırma alanı ifade etmektedir. Gelişen teknoloji ile birlikte pek çok senarist ve yönetmen, izleyiciyi kendine çekmek için, farklı alanlardan yararlanarak filmlerini oluşturmuştur. Türk Sinemasına bakıldığında ise göstergelerarasılık kapsamında uyarlama çalışmaları daha çok edebiyat ve tiyatro metinlerinden kaynak alınarak yapılmıştır. Bu çalışmada, Aziz Nesin'in, edebiyat ve tiyatrodan sinemaya uyarlanan üç eseri, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, *Zübük* ve *Gol Kralı* filmlerini senaryolaştırılıp filme çekilen metinlerin, filmler arasında içerik ve biçim açısından benzer noktaların, tekrarlayan öğelerin ve zıtlıkların bulunup bulunmadığı incelenecektir.

3. Yöntem

Bu çalışmada, öncelikle yöntem olarak tarama modeline başvurulmuştur. Kütüphane, arşiv, akademik makaleler, tezler, YÖK kütüphanesi çalışma için ilk yararlanılan kaynaklardır. Elde edilen veriler ile ilk olarak, Dünya ve Türk Sinema tarihine değinilerek, göstergelerarasılık kapsamında sinemaya uyarlama konusu ele alınacaktır. Edebiyat, tiyatro ve sinema ilişkisi bağlamında Aziz Nesin'in seçili metinleri örnek gösterilip, uyarlanan filmler göstergelerarasılık kapsamında sinematik öğeler belirlenerek, sinema filmi ile karşılaştırılarak incelenecektir.

4. Önem

Günümüzde postmodern sinema çalışmaları ile yeniden üretim, yeniden yapılandırma ve yeniden anlatma çalışmalarıyla çağımızın film sektöründeki sınırlılıkları ortadan kaldırılmış, birçok yeni yöntem ve alan ile bu sınırlılıklar yeniden yapılanmıştır. Bir okuma yöntemi olarak benimsenen metinlerarasılık kavramı, günümüz sanat anlayışında oluşan farklı disiplinler arası etkileşimi belirtmek için yeterli değildir. Dolayısıyla son dönemde farklı sanat dalları arasındaki alışverişi ifade etmek için göstergelerarasılık kavramı kullanılmaktadır. Yazın-sinema ilişkisi kapsamında, göstergebilimsel bir bakış ile uyarlama çalışmaları, günümüz film sektöründe yeniden yapılanma olanağı sunduğu gibi bu

sayede diğerk disiplinlerle etkileşim içine girerek birçok alanın film sektörüne katkı sağlamasına neden olmuştur. Örneğın, Barok Dönemi ressamı olan Caravaggio, resimlerinde kullandığı ışık teknikleri ile sinema sektörüne teknik anlamda büyük olanaklar sağlamıştır. Edebiyat ve Tiyatroda ise birçok metnin filme aktarılabileceğini gören yönetmenler, günümüze kadar pek çok uyarlama çalışmalarında bulunmuşlardır.

Örnek verecek olursak, Kurosawa'nın 1957 yapımı filmi *Throne of Blood/Kanlı Taht* ile Shakespeare'in 1606 yılında yazdığı *Macbeth* oyunu, Aziz Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* tiyatro oyunu önce metinden sahneye sonrasında ise 1974 ve 2008, *Zübük*, *Gol Kralı* (1980) roman metni perdeye aktarılmıştır. Günümüz uyarlama çalışmaları, pek çok kitap ve makaleye konu olmuştur. Ancak yapılan araştırma ve taramalar sonucu uyarlama çalışmaları gereken akademik ilgiyi görmemiş ve sınırlı kalmıştır. Yazarlar, araştırma sonucu ulaşılan kaynaklarda kendine özgü biçim ile nicelik ve nitelik bakımından diğerk disiplinlerden etkilenererek uyarlama çalışmalarını incelemiş ve göstergelerarasılık kapsamında, uyarlama yöntemini benimsemişlerdir. Dolayısıyla, film metni, içerik, benzerlik ve farklılık bakımından pek çok yönden analiz edilerek disiplinlerarası bir saha yaratılmıştır.

Metinlerarasılık kapsamında, göstergelerarasılık bağlamında uyarlama terimi üzerinden incelenen yeni bir çalışmanın Türk Sinema sektörüne katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Aziz Nesin'in, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, *Zübük* ve *Gol Kralı* filmlerinin perdeye aktarımında filmler arasında içerik ve biçim açısından benzer noktaların, tekrarlayan öğelerin ve zıtlıkların bulunup bulunmadığının incelenmesi, günümüz film çalışmalarında ayrıcalıklı bir alan sunması bakımından önemlidir.

5. Sınırlılıklar

Bu çalışmada elde edilen veriler, aşağıda belirtilen sınırlılıklar çerçevesinde çözümlenmiştir:

1. Bu çalışma Aziz Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, *Zübük*, *Gol Kralı* filmleri ile sınırlıdır.
2. Bu çalışma metinlerarasılık bağlamında göstergelerarasılık kapsamında edebiyat-sinema, tiyatro-sinema ilişkisi ile sınırlıdır.
3. Bu çalışma Aziz Nesin ile sınırlıdır.
4. Bu çalışma uyarlama yöntemi ile sınırlıdır.
5. Çalışma, oyun ve roman metinlerine bağlı, filmlerin olay örgüsü, anlatı yapısı, yer ve zaman, karakterler, mekan, tür ve anlatı yapısı karşılaştırılarak incelenmesi ile sınırlıdır.
6. Çalışma, filmin filmografik yapısı incelenerek, tiyatro oyunu ve roman ile film arasındaki benzer ve farklı noktaların saptanması ile sınırlıdır.
7. Bu çalışma, Türk Sinema Tarihi ile sınırlıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SİNEMA TARİHİ

1.1. Dünya Sinema Tarihi

Yüzyıllar boyu sanat farklı alanlarda bir şekilde nefes bulmuş ve hep var olmuştur. Resim, heykel, mimari, fotoğraf, film birbirlerini desteklemiş ve birbirlerinden beslenmişlerdir. Aralarındaki bağ bir köprü görevi görmüş ve gelişimlerinde etkin bir rol oynamıştır. Film sanatına bakıldığında sinema içinde aynı şeyi söylemek mümkündür.

Yedinci sanat dalı olarak bilinen sinemanın doğuşu, M.Ö 4 yüzyılda Aristo tarafından değinilen Camera Obscura (karanlık oda) dayanıyor. Bir duvarında küçük bir delik bulunan karartılmış bir oda ve bu delikten geçen ışık, karşı duvarda dış yüzeyde olan görüntüyü ters bir biçimde yansıtmaktadır. 4. Y.Y.'la dayanan bu gelişim sinemanın başlangıcını oluşturduğu düşünülmektedir. Bu gelişim Fransız Niepce'nin dış bükey merceklerle ışığa karşı duyarlı malzeme yerleştirerek ilk fotoğrafı 1826'da çekmesini sağlamıştır. Amerika'da William Dickson'un yardımıyla fotoğraf plağıyla eş zamanlı olarak Edison, Kinetograpy adında bir alıcı makine icat etmiştir. Kameranın ilk biçimi olarak kabul edilen bu aygıt, seri fotoğraflar çekmiştir. Kinetograpy sadece görüntüyü çeken kişiler tarafından izlenebiliyor saniyede 48 resim göstermektedir. Tam manasıyla bir "gösterici" değildi. 1894'te Broodway'de bir kineteskop salonu açılmıştır. Bir makineden tek bir kişi film izleyebiliyorken, yan yana birçok kineteskop makineleri yerleştirildi ve halka parayla gösterim başlatılmıştır. Edison'un yaptığı bu makine aynı yılın sonlarına doru birçok Avrupa ülkesinde de kullanılmaya başlanmıştır (Monaco, 2011, s. 42-45).

19.yüzyılın ilk yarısına doğru Fransa da sinema üzerine yoğunlaşan çalışmaların meydana getirdiği birikimi iyi değerlendiren Louis ve Auguste Lumiere kardeşler Sinematograf adında ilk sinema makinesini icat etmişlerdir. Sinematografıta filmler makinenin merceğine dayalı bir izleme aygıtından değil, bir yansıtıcı tarafından duvara gerilmiş beyaz bir perde üzerinde gösterime başlanmıştır.

28 Aralık 1895'te ilk gösterimini Pariste "Grand Cafe" bodrumunda 120 kişilik bir salonda ücret karılığı 25 kişi izleyiciye gösterim yapılmıştır. Üç dakikadan fazla sürmeyen 10'a yakın film gösterilmiş ve *Tren'in Gara Girişi* filmi büyük ilgi uyandırmıştır (Kutay, 2009, s. 66).

İlk filmler açık havada çekilmiştir. Bu filmlerin ne senaryoları ne de yöneticileri vardır. Belgesel türünde senaryodan uzak gerçek hayattan kesitler halindedir. Örnek verecek olursak, Lumiere fabrikasından çıkan işçiler, Tren'in Ciotot Garına girişi, Bahçesini sulayan bahçıvan gibi günlük hayattan sahneler saptayan filmler olmuştur (Teksoy, 2005, s. 23-34). 1896'da Avrupa da ilk film stüdyosunu Star Film adı altında kuran George Melies, konulu film çekimlerine bu stüdyoda başlamıştır. Sinemada uyarlama kısmına bakıldığında ilk uyarlama filmi olan Melies'e ait *Aya Seyahat* filmi ile karşılaşmaktayız. Fantastik sinemanın da ilk örneklerindedir (Esen, 2010, s. 34-39). Melies daha çok kısa aktüalite filmleri çekmiştir.

Fransa'da maddi destek bulan Charles Pathe, 1900 yılında Vincennes'te bir film stüdyosu kurarak filmler çekmeye başlamıştır. Halkın sinemaya olan ilgisinin artmasıyla çok iyi paralar kazanmaya başlamıştır. Dünyanın pek çok yerinde temsilci ve stüdyo açmıştır. 1910 yılında arz talep, halkın isteklerine ses vermeye başlayan sinema, konulu filmler üzerine yoğunlaşarak *Kraliçe Elizabeth* ve İtalyan yapımı olan *Nereye* filmleri 1913'te konulu filmler çekmeye başlamışlardır.

1914 ve 1918'li yıllara bakıldığında Avrupa film yapımı süreci pek öncelik taşımamaktadır. 1. Dünya Savaşı sonrası film sektöründe ki üstünlük Amerika'ya geçmiştir. Griffith 1910 yılında geldiği California'ya kendi film üretimini arttırmak zorunda kalan Amerika da Hollywood'un temellerini atmıştır. Konulu filmleri ve teknik başarısında ki gelişimi ile New York film sektörünün önüne geçmiştir. Dünya pazarlarında Hollywood yapımı filmler yer almaya başlamıştır. 1915'te Amerikan iç savaşını konu alan *Bir Millet'in Doğuşu* adlı uzun metraj filmini çekmiştir. 1920'lere bakıldığında Amerika sinema sektöründe lider konuma gelmiştir (Armes, 2011, s. 111-113). Bu dönemde yapımcıların baskısı, izler kitlenin artması ile konusuz film çekilmemeye başlanmıştır. Charlie Chaplin gibi son derece yaratıcı bir sanatçıya sahip olan Amerika, komedi türü üzerine yaptığı

filmleri ile büyük ilgi görmüştür. Mabel'in *Garip Açmazı'nda*, *Altın Hücum* ve *Şarlo Sirkte* ile 1917 çok ses getiren filmleri ile Charlie Chaplin beyaz perdenin yıldızı olmuştur. Warner Brothers'in 1927'de *jazz Singer* sesli filmi ile Amerikan sineması yeni bir döneme girmiştir (Özön, 1985, s. 181) .

Sessiz olan filmlerin yerini sesli filmler almıştır. Devrim niteliğinde olan bu oluşum sinema salonlarının sesli filmler için yeniden yapılanmasına neden olmuştur. Birçok oyuncu sinemaya sesin girmesiyle geriledi ve işsiz kalmıştır. Hollywood aktörlerinin mikrofona karşısındaki başarısızlığını çözmek için yapımcılar kapılarını tiyatro yönetmenlerine, oyunculara ve müzikal şarkıcılara açmıştır. Sessiz sinemanın yerini sesli sinema alınca, sinemanın evrensel boyutu düşmüştür. Bu düşüşü ortadan kaldırmak için zamanla dublaj yöntemi ortaya çıkmıştır. Sesin gelişimiyle kısıtlanan sinema büyük ölçüde tekrardan önem kazandı. 1929'da ilk dublaj yöntemi uygulanan film ise King Vidor'un *Hallelujah* filmi olmuştur (Monaco, 2011, s. 541-542).

Sonrasında 1929'da İngiltere'de Hitchcock'un *Şantaj* filmi önce sessiz çekilmeye başlansa da sesli sinema devriminden oda etkilenmiş ve sesli filme dönüşmüştür (Özön, 1985, s. 193).

1919-24 yılları Almanya'sında Weimar hükümeti dönemi savaştan yeni çıkmış, baskıcı ve sert bir yönetim altında olan sinemacılar, ressamalar vb. savaş sonrası parçalanmış şehirleri, yaşamın getirdiği ruhsal bunalımları dışavurumculuk akımının aracılığıyla eserlerinde işlemeye çalışmışlardır (Abisel, 2007). Ekspresyonist sanatçılar, bu dönemde güzellik aramak yerine gerçekçi bir tutum sergileyerek eserlerinde savaş sonrası Almanya halkını, insanların duygu durumunu yaşadığı korku ve psikolojiyi sanat aracılığıyla dile getirme ihtiyacından doğmuştur (Coşkun, 2009, s. 77-78) . Edward Munch'un *Çiğlik* tablosu dışavurumcu sanatın ilk örneği olmuştur. Canlı renkler, kabaca çizilmiş eğik, bükük formlarla burjuva karşıtı modernist bir akım olarak çıkmaktadır. Akımın filmlerde sıkça görülmeye başladığı dönemde filmlerde yüksek kontrastlı, chiaroscuro aydınlatma tekniklerinin sıkça kullanılmaya başlandığı filmler çekilmeye başlanmıştır (Hayward, 2012, s. 29-30). Akımla birlikte sinemada, ruh hastalıklarının, katillerin,

çılgın bilim adamlarının öykülerinin özellikle uyarlandığı Caligari'cilik denilen bir tür ortaya çıkmıştır.

Korku ve kaos'un hakim olduğu, çarpık, eğik objeler, gerçek üstü mekan ve kişilerde anatomik bozukluk gibi farklı perspektifleri barındıran akım 1940'lar da Film Noir (Kara Film) akımını benimseyen yönetmenler de Caligari'cilik akımının etkisiyle filmlerini oluşturmuştur (Özön, 1985, s. 169-171).

Savaş sonrası Alman sinemasının gelişimi ve Hollywood etkisinden kurtulmaya çalışan Alman film endüstrisi, UFA (Universum-Film Aktiengesellschaft) şirketi kurularak Dışavurumcu akımın etkisiyle filmler üretmeye başlamışlardır (Hayward, 2012, s. 33). Tiyatro oyunlarından ve edebi eserlerden etkilenecek şekilde üretmeye başladıkları filmler sanatsal bir boyut kazanmış ve dolayısıyla Caligari'cilik akımının da etkisiyle Alman sineması bu dönemde stüdyolara girdi, yönetmen dış dünyayı istediği gibi stüdyo ortamında kurgulayabildi, dekor kostüm, makyaj aydınlatma teknikleri ile gerçekçiliği reddetmiştir. Yapılan filmler sinemanın yanı sıra, mimarlık, edebiyat, tiyatro gibi birçok sanat dalını etkileyen filmler ortaya çıkmıştır.

Örnek verecek olursak, Stellan Rye & Paul Wegener yönetmenliğini yaptığı *Praghi Öğrenci* başlıca filmlerinden biri olmuştur. Alman dışavurumculuğuna göre yönetmen filmin tanrısıdır ve gerçeği değiştirebilmektedir. Dönemin en önemli eseri 1919'da Robert Wein'in yönettiği *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* bir akıl hastane yöneticisini anlatan ve bir kasabada işlenen seri cinayetleri konu alan film ilkler açısından büyük önem taşımaktadır. İlk psikolojik film olduğu gibi ilk korku film özelliği de taşımaktadır. Teknik anlamda (kurgu ve kamera hareketleri) ve konu anlamında savaş sonrası Alman halkının korkularını bir katilin gözünden titizlikle anlatılmaktadır. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* sessiz dönem filmleri içinde bir başyapıt özelliği taşımaktadır (Biryıldız, 2012).

Dönemin Alman sinemasının diğer önemli filmleri ise;

- Das Testament Der Dr. Mabuse (Fritz Lang, 1933)
- Metropolis (Fritz Lang, 1926)
- M (Fritz Lang, 1931)
- Mistery Of Far (Fritz Lang, 1944)

- Der Golem Wie Er In Welt Kom (Paul Wegener, 1920)
- Der Student Von Pragu (Paul Wegener, 1913)
- Homonculus (Otto Rippert, 1916)
- Nosferatu, Eine Symphonie Des Gravens (F.W.Murnau, 1922) (Hayward, 2012).

1918'lerde İngiliz sineması Hollywood, Fransız ve İtalyan sinemasının sömürüsü altındadır. Ancak 1919'da Paramount Kuruluşu ile yönetmenler kendi stüdyolarında kendi filmlerini üretmeye başlamışlardır. Fakat 1. Dünya Savaşı sonrası büyük şirketlerin sömürüsü hız kesmemiş ve İngiltere de film üretilemez duruma gelmiştir. 1927'de (Kota) Yasası ile devlet, sinema sektörünü himayesi altına almış ve filmlerin çoğunun İngiliz yapımı olma zorunluluğunu getirmiştir (Abisel, 2007). Dönemin İngiliz sinemasına bakıldığında, 1920'de R. Flaherty'nin çekmiş olduğu *Kuzeyli Nanook* adlı film ve 1928'da Grierson'un *Balıkçı Tekneleri* filmi İngiliz sinemasına farklı bir boyut kazandırmıştır (Özön, 1985, s. 173). Stüdyo dışında gerçeği konu alan bir film oluşturmuştur. 1930'lu yılların da ise İngiltere'de Belgesel sinemanın ilk örneklerini John Grierson'la birlikte görmekteyiz. Kendine ait bağımsız bir "Center" kurmuştur. Filmlerinde estetikten, öyküden çok gerçekçi ve çağdaş konular işlemiştir. Grierson'a göre Documentaire terimi gerçeği yeniden yorumlama olarak adlandırılmaktadır.

Grierson'a göre gerçek üç halde işlenebilir;

- Gerçeği açıklama: Gerçeği bozmadan olduğu gibi aktarma.
- Gerçeğe öykünme; Gerçek yaşamın inandırıcı bir benzerini yaratmayı amaçlar. Öykülü sinemada sıkça görülür.
- Gerçeği soruşturma; Görünüm gerçeğin altında ne olduğunu, özü araştırırlar (Özön, 1985, s. 224-227).

İngiliz belgesel sinemasının önemli örneği R. Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1920) ve Belgesel sinema akımının kurucusu J. Grierson, *Balıkçı Tekneleri* (1928) filmleridir.

Belgesel sinemaya göre gerçeklik bozulmaz, gerçek olduğu gibi aktarılmaktadır. Toplumsal sorunları göz önüne sermek ve toplumları oluşturan

kültür, sanat, yaşam, inanış gibi ögeler baza alınarak görünen gerçek üzerinden filmler yapılmaya başlanmıştır.

1.Doğalcılar: Dış gerçekliği bozmadan filmlere yansıtılarak "gezi ve haber" filmlerinden sıkça yararlanılsa da dramatik yapıya ulaşmamış filmlerdir.

2.Gerçekçiler: Sanat sanat içindir düşüncesinin tipik ürünü olan filmler yapmışlardır. Dış gerçekliği bozmadan filmlerinde işlerler.

3.Haberciler: Belgesel film türüne benzese de dramatik yapı yorum ve işleyiş farklıdır.

4.Propagandacılar: Birey ya da topluluklara etkin bir savunu, düşünce yaymak amacıyla çekilen filmlerini işlerler (Hayward, Sinemanın Temel Kavramları, 2012).

1950 sonrası İngiliz sinemasında yapısalcı ve gerçekçi bakı açılarının benimsendiği İngiliz Yeni Dalga bir diğer adı da Özgür Sinema olan akım ortaya çıktı. Amerika'nın Hollywood sisteminden uzak belgesel tarzında filmler üretilmeye başlanmıştır.

- Tony Richardson'ın "Öfke",
- Jack Clayton'ın "Tepedeki Oda"
- Karel Reisz'in "Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı" gibi gerçek yaşamı konu alan ve Sosyalist gerçekliği savunan filmler üretilmeye başlandı. Fransız Yeni Dalga hareketinden etkilenen akım işçi sınıfının sorunlarına, sanayileşmenin etkisiyle toplumdaki artan sınıf farklılıklarını konu alan filmler üretmişlerdir (Monaco, 2011, s. 305-308).

Ancak 1959 yılında Tony Richardson'ın *Öfke* filmi İngiliz sinemasına yeni bir boyut ve *Öfke Sineması* adıyla yeni bir yapı kazandırmıştır. 1960 sonrası ise öykülü filmlere yönelim başlamıştır. Öfkeli, zayıf, kişilik bozukluğu olan karakterlere daha çok yer veren *Öfke* sinemasının bir diğer örneğini 1963'te Lindsay Anderson'ın, *Sporcunun Hayatı* filmiyle görmekteyiz. Ancak Lindsay Anderson'ın *Eğer* (1968), *O Lucky Man* (1973) ve *Britania Hospital* (1982) gibi filmleri ile Özgür Sinema akımına yeniden yönelmiş ve dönemin sosyal ve politik koşulları baza alarak eleştirel filmler yapmıştır (Monaco, 2011, s. 305).

Rus sinemasına bakıldığında ilk film gösterimi Lumiere kardeşler tarafından 1896 yılında St. Petersburg'ta gerçekleştirilmiştir. Sinemanın öğrenilmeye başlandığı bu dönemde Rus sinema salonları daha çok pazar halindeydi. Ancak Viladimir Romashkov'un 1908'da yaptığı *Stenka Razin* filmi Rus sinemasında ilk film özelliği taşımakla birlikte sinemanın gelişmeye başladığı dönem olarak kabul edilmektedir. Sinemanın anlaşılmaya başladı bu dönemde birçok edebi eserden uyarlamalar yapılmış ve sinema salonlarında gösterime girmiştir.

- Meyerhold'un 1915 "Dorian Gray'ın Portresi"
- Yakov Protazanov'un 1917 "Peder Segius" ilk dönem filmleri olarak kabul edilir (Rotha, 1996, s. 146-157).

1914'te Rusya'nın 1. Dünya savaşına girmesi sonucu Çarlık Rusya yıkılmış ve yerine Lenin önderliğinde Sovyet Rusya kurulmuştur. Çarlık rejiminin yıkılması ile Sovyet sineması 1919'da devlet tekeline geçmiş, 1922'de Devlet Sinema Teknik okulu kurulmuştur. Ekim devrimi ile Rus sineması Lenin önderliğinde yeni bir yapı kazanmış ve bir grup genç sinemacı 'Devrim sineması' adı altında filmlerini yapma imkanı bulmuşlardır (Rotha, 1996, s. 159-160). Bu dönemde sinemacılar, sinemayı bir araç olarak kullanmış ve sinema "Altın Çağını" yaşamıştır. Lev Kuleşov ve Dziga Vertov Sovyet sineması öncülerindedir. "Sinegöz, Sinegerçek" teorilerini ilk kez ortaya atan öncüleridir.

Sinegöz; Kamera gözü temsil etmektedir. Mekanik bir araç olmasına rağmen gözün görebileceği her şeyi kaydeder.

Sinegerçek; Kamera tamamen nesneldir. Çekilen görüntüye müdahalede bulunulmaz. Gerçek olduğu gibi kaydedilir (Rotha, 1996, s. 166-167)

Kameralı Adam 1929 filmiyle Vertov, sinemanın yaşamı olduğu gibi aktarılmasını savunmaktadır.

Kurmaca filmleri reddederler. Ona göre kurmaca film uyuşturucu niteliğindedir ve halkı yobazlaştırmaktadır (Armes, 2011, s. 42-43).

Lenin'e göre sinema bir propaganda niteliğinde olmalıydı, gerçeği verdiği gibi devrim konusunda da halkı bilgilendirmeliydi. Eisenstein'in Dziga Vertov'dan etkilenerek çektiği ilk filmi "Staçka" ile Lenin'in beğenisini kazanan Eisenstein, *Grev*, *Potemkin Zirhlisi* ve *Ekim* filmlerini çekmiştir. Ancak 1925'te Rus- Japon

savaşı sonrası yenilgiye uğrayan Çarlık Rusya'nın savaş sonrası dönüşünü konu alan 1925'te *Potemkin Zırhlısı* filmi dönemin en iyi filmi kabul edilmektedir. İlk kez sinemada devrim niteliğinde olan Paralel kurgu kullanılmıştır. Ona göre kurgu filmin yaratıcı gücüdür. Farklı çekimlerle yeni bir anlam yaratmak istenmiştir. Rus Devrim sinemasının en önemli filmlerinden biri olmuştur. Film, bizzat gerçek mekanlarda, gerçek olaylar ve gerçek karakterler üzerine çekilmiştir. Filmde kahraman yoktur, kahraman halktır. Eisenstein bir diğer ustalık eseri iki filmi ise *Alexander Nevsk* (1938) ve *Korkunç Ivan'dır* (Hayward, 2012) .

Sovyet sinemasının bir diğer önemli yönetmeni ise Vselovod Pudovkin'dir. Pudovkin Eisenstein'in aksine kurgunun birleştirici gücüne inanır ve filmin yaratım aşamasında her sahnenin birbirini tamamlayarak devam etmesi gerektiğini savunmaktadır. En önemli filmi ise, 1926 çektiği Gorki'den uyarladığı *Ana* filmidir (Rotha, 1996, s. 160).

1930 Rus sineması Stalin dönemi baskıcı bir politikayla karşı karşıya kalmış ve Lenin dönemi sinemacıları film çekemez duruma gelmiştir. Devlet tekelinde yürütülmeye çalışılan sinema 1960'lara kadar kayda değer yapımlar sunamamıştır.

1960 sinemasına bakıldığında yönetmen Andrei Tarkovski ile karşılaşmaktayız. Sinema dilini şiirsel bir dille birleştirip politik yapımlar yerine insanı düşündüren daha çok felsefik filmleriyle tanınmıştır. 1962 Ivan'ın Çocukluğu, 1975'te çektiği Ayna filmleriyle uluslararası boyutlara ulaşmıştır (Tarkovski, 2009).

Sesin ve rengin sinemaya girmesiyle evrensel bir boyut kazanan sinema, ülkelere göre gelişiminde farklılık göstermiştir. Sesle birlikte bazı toplumlarda devlet tekelinde sansür kısıtlaması yaşarken, kimi toplumlarda da sinema yeni bir yorum kazanmıştır.

2. Dünya Savaşı sonrasında savaştan etkilenen Amerika film sektörü, sinema tekellerinin zayıflamasıyla küçük bütçeli filmler çekmeye başladı. Bu dönemde Hollywood sineması daha çok toplumsal sorunları, kültürel çatışmaları, ırkçılığı konu alan filmler çekmeye başlamıştır. Fakat dünya savaşı sonrasındaki giderek yayılan televizyon furyası, Hollywood sinemasını derinden etkilemiştir. Halk savaşında getirdiği korku ile evlerinden çıkmayıp, daha ucuz ve maliyetsiz olan televizyon

yapımlarına yönelmiştir. Özel film stüdyolarının tekelliğini yitirdi ve bağımsız şirketlerin düşük bütçeli televizyon yapımlarının artmasına neden olmuştur (Özön, 1985, s. 180-182).

Japon Sineması'nda Bensi uygulaması mevcuttu. Sessiz film gösterilirken, bir yandan da filmin Kabuki tiyatrosu adında bir yorumcuyla sahnede canlandırılması yapılmaktadır. Halkın beğenisini kazanan bu durum uzun süre devam etmiştir. Hindistan da ise sesin sinemaya girmesiyle konu sınırlaması olmaksızın birçok film çekilmiştir (Özön, 1985, s. 231-234).

Sessiz Sinemanın harekete dayalı türünün yerini sesin getirdiği gerçeklikle birlikte farklı bir boyut kazanmıştır. Böylelikle tür filmleri olgusu komediye yönelen, Marx kardeşler, Frank Capradır. Technicolor corporation tarafından Technicolor fotoğrafik renklendirme yöntemi ile üç temel renk filmlerde kullanılmaya başlamıştır. Ses ile birlikte renkli filmlerinde çoğalmasıyla müzikal denemelerine başlayan Walt ve Roy Disney kardeşler Disney Brothers Cartoon Studio kurmuşlardır. Walt Disney, *The Skeleton Dance*'fa (iskelet dansı) adında 1929'da ilk müzikal denemesini yapmıştır (Monaco, 2011, s. 116-122).

İtalyan sineması önceliğini klasik eserlerden uyarlama yaparak gelişimini göstermiştir. Dante'den, Shakespeare'den yapılan uyarlamalar ile İtalyan sineması nitelik kazanmaya başlamıştır. İtalyan sinemasında uyarlama türünde ilk örnekler bakacak olursak yönetmen Giuseppe di Luguora ile karşılaşmaktayız. Luguora Dande'den yaptığı uyarlamalarla ve Kral Lear, Kral Arthur filmleri ile toplumu sınıflara ayırmaksızın her kesime hitap etmiştir. Güldürü türünün 1909 yılında Cretinetti (Budalalık) tipinin yaratıcısı Andre Deed'dir. Filmler tek bir karakter etrafında oluşan komedi türünde ki yapımlardan oluşmaktadır. Ancak 1. Dünya Savaşı ile birlikte İtalyan güldürü sineması son bulmuştur. (Hayward, 2012, s. 226)

Toplumsal sorunlara ışık tutmaya çalışan ve Yeni gerçekçilik akımının öncüsü İtalyan sineması, Mussolini'nin Deneysel sinema merkezinde eğitim almış Luchino Visconti akımın öncüsü olmuştur. Mussolini'nin salon filmlerine karşı olan bu akım, filmlerinde daha çok sava sonrası toplumu, yoksulluğu, işsizlik, ekonomik kriz gibi konular üzerinde yoğunlaşarak filmlerini çekmişlerdir. Filmler stüdyo dışında, belgesel filmi andıran açılarla çekilmektedir. Öykülü filmleri bırakıp

hümanist bir bakış açısı altında toplum sorunlarına inerek, insan ve toplum odaklı filmler yapmışlardır (Özön, 1985, s. 205-206).

Düşük bütçeli filmlerdir. Kurgu en basit haliyle yapılmaktadır. Amatör oyuncular vardır. Visconti, 1942'de *Ossessione* (tutku) filmini çekmiştir. Mussolini döneminde çekilen film konusu gereği içerdiği şiddet ve seks görüntülerinin gerçeğe en yakın haliyle filme alınması nedeniyle ilk sansüre uğrayan yapımlar olarak bilinmektedir. Visconti sonrasında akımdan ayrılıp Barok tarzı filmler çekmeye başlamıştır. Dönemin sinemacılarından Fellini ve Michelangelo Antonioni İtalyan sinemasına büyük katkıda bulunmuş ve birer sinema okulu haline gelmiştir (Özön, 1985, s. 208-210). Savaş sonrası Alman İşgalinde olan Roma'nın günlük yaşamını Roberto Rossellini 1945 (Roma Açık Şehir) filmi ile dönemin İtalya'sını gerçekçi bir anlatımla beyaz perdeye aktarmıştır. Toplumdan dışlanmış üç arkadaşı konu alan Federico Fellini 1954 yapımı (Sonsuz Sokaklar) filmidir.

İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının önemli yapımları:

- Luchino Visconti: Postacı Kapıyı İki Kere Çalar/ Yer Sarsılıyor
- Roberto Rossellini: Roma Açık Şehir/Hemşeri /Almanya Sıfır Yılı
- Vittoria de Sica: Boyacı ya da Kaldırım Çocukları/Bisiklet Hırsızları (Hayward, 2012, s. 226-229)

1920'lerde gelişim göstermeye başlayan Fransız sineması, daha çok avangard yani sanatsal filmlerden oluşan ve sanatın diğer dallarının daha çok etkisi altında kaldığı Kübizm, Dadaizm, Soyut Sanat gibi akımların etkisiyle filmlerini oluşturmuşlardır. Rene Clair'in "Perde Arası" (1924) filminde daha çok kübist ve sürrealist etkiler görülmektedir. Edebiyat ve Resim sanat akımlarından etkilenen avangard sinemacılar daha çok sınırları zorlayan ve yenilikçi yapıya sahip deneysel filmler üretmişlerdir.

Dönemin sinemacıları ve filmleri şöyledir:

- Germaine Dulac'ın filmleri 1919 "İspanya Şenliğinden", 1923 "Gülümseyen Beudet", 1927 "Deniz Kabuğu ve Din Adamı"

- Jean Epstein'in filmleri 1922 "Pasteur", "Kanlı Han" (1922), "Sadık Gönül" (1923), "Üç Yüzlü Ayna" (1927)
- L'Herbier'i filmleri "İnsanlık Dışı" (1924), "Rahmetli Mathias Pascal" (1925), "Para" (1929)
- Abel Gance'nin filmleri "Tekerlek", (1922), "Abel Gance'a Göre Napoleon" (1927)
- Jean Renoir filmleri "Su Kızı" (1925), "Nana" (1926) ve "Küçük Kibritçi Kız" (1928) (Rotha, 1996, s. 198-211).

Sessiz film egemenliğinin kırıldığı 1930'lar da Fransız sineması sesli filme geçmeye başladığı dönemde 1. Dünya savaşı sonrası yaşanan kaos ortamı, ekonomik buhranın getirdiği toplumsal kargaşa içinde yeni bir akım olan Şiirsel Gerçeklik adı altında film şirketlerinden bağımsız sanatçıların filmleriyle karşılaşmaktayız. Şiirsel Gerçeklik filmleri daha çok savaş sonrası yıkımı, insanlarda ki ruhsal çöküntüyü ve umutsuz bir geleceği konu alan lirik tarzda fakat gerekçi yapıda filmler olmuştur.

Şiirsel Gerçeklik akımının önemli filmleri:

- Marcel Carne 1938 "Sisler Rıhtımı" ve 1949 "Gün Doğarken" 1943 "Cennetteki Çocuklar" 1946 "Gecenin Kapıları", 1949 "Liman Kızı"
- Jean Vigo 1933 "Hal ve Gidiş Sıfır"
- Rene Clair "Uyuyan Paris" (1923), "Perde Arası" (1924)
- Jean Gabin "Kızıl Saçlı" (1932), "Maria Chapdelaine" (1934), "Güzel Çağ" (1936), "Balo Defteri" (1937) (Biryıldız, 2012, s. 91-94).

2. Dünya Savaşı sonrası Fransa'da Andre Bazin öncülüğünde bir grup genç sinemacı, kurgudan çok mizansene önem vererek yeni bir akımın öncüsü olmuşlardır. 1952'de Kültür Bakanı Andre Malraux "Yardım Yasası" ile yenilikçi bir hareket olan Fransız Yeni Dalga akımı sinemacılarının savaş sonrası birçok kısa film ve uzun metraj filmler çekmelerine neden olmuştur. Klasik Amerikan ve Fransız sinemasını reddettiler. Kurgu, görsel estetik, sinematografik farklılıklarla muhafazakar paradigmayı reddetmişlerdir. Aristoteles'çi mutlu son anlayışına karşı çıkarak Brehtin epik tiyatro anlayışını geliştirerek, sinemasal anlatımda entelektüel bir tutum sergilemişlerdir. Epik anlatıda her sahne kendisi için vardır. Olaylar

sıçramalıdır. Yabancılaşma sıkça görülmektedir. Kostüm makyaj dekor, sistematik bir biçimde yapıya uygun verilmektedir. Göstermeli oyunculuk vardır, Filmlerde oyuncular abartılı bir şekilde oynarlar, teatral bir hava vardır. Godard (*Serseri Aşıklar*) filmi (Özön, 1985, s. 221-222).

Mise-en-Scene (Sahneye Koyma) ve Politique des Auteurs (Yazarın Politikası) Yeni Dalga akımıyla birlikte genç sinemacılar yeni sinemasal dillerde benimsemeye başlamışlardır. Alexandre Astruc sinemanın da bir dili olduğunu ve filmler sayesinde birçok şeyin anlatılabileceği modern bir yapı olduğunu savunmaktadır. Astruc'un bu eylemi Yeni Dalga sinemacılarının sahneye koymada ki özgür düşünce yapısının gelişmesine neden olmuştur. Film ortak bir eser olmaktan çıkar ve tek bir kişinin eseri olma özelliğini kazanmaktadır. Dolayısıyla yönetmenler film senaryolarını kendileri yazmış ve çekmişlerdir. Yönetmenin özgürlüğünü kazanmasıyla 'Auteur' kavramı dediğimiz yönetmen sineması önem kazanmıştır. Böylelikle sinemanın sanatsal boyutuna damga vuran sinemacıların başında, François Truffaut, Jehanluc Godard, Agnes Varda gelmektedir (Özön, 1985, s. 219-220).

Melodram filmlerinde sıkça rastlanan yıldız oyuncular, kurgusal anlatımların dışına çıkarak, yapı bozucu üslubu tercih etmişlerdir. Filmlerinde alakasız diyaloglar, filminden kopuk sahneler, sekans aralarına eklenen sahneler, yıldız oyuncu yerine amatör oyuncular, açık bırakılan finaller yerini almıştır. (Özön, 1985, s. 219)

1960 yapımı Jean-Luc Godard filmi *Serseri Aşıklar*, 1950 François Truffaut *400 Darbe* ve 1959 Hiroşima *Sevgilim*; Alain Resnais filmleri örnek gösterilebilir (Biryıldız, 2012, s. 92-104).

İngiltere'de savaş yıllarında toplumsal olayları baza alan gerçekçi belgeseller mevcuttur. Ancak yerini kısıtlı konular işleyen ve yorumlayan çizgi sinemaya bırakmıştır. 1950'lerin başında çizgi sinemaya tepki olarak Özgür Sinema adı altında bir grup genç sinemacı, sinemanın bu yapılanmasının yönünü değiştirerek daha gerçekçi, gündelik yaşama yakın filmler çekmeye başlamıştır. Akımın öncüleri, Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson'dur. 80 sinemasına doğru gelindiğinde ise İngiliz sineması dönemin televizyon kanalına sahip Channel

Four'un televizyon kanalı için küçük bütçeli filmler yapılmaya başlandığını görmekteyiz (Biryıldız, 2012, s. 120-124). 1950 sonrası Japon sineması, Japon kültürünü filmlerinde işleyerek önemli ölçüde kitlesel beğeni kazanan yönetmen ise Akira Kurosawa olmuştur. Sinemaya evrensel bir dil kazandıran Kurosawa filmleri Japon sinemasının gelişiminde büyük rol oynamıştır (Özön, 1985, s. 212-213).

Hindistan'da ise Satyajit Ray yenilikçi sinemanın öncüsü iken, 1975 Avusturya sinemasında ise George Miller, Peter Weir gibi yönetmenler Amerikan sinemasında çalışmaya başlayarak Avusturya sinemasına evrensel bir boyut kazandırarak yeni bir nefes getirmişlerdir (Teksoy, 2005, s. 198-208).

Savaş sonrası Sovyet sineması Stalin'in ölümü üzerine, savaş döneminde de devam eden sansür uygulamasına takılmıştır. Devlet Sinema okulundan mezun olan, Sergey Paradjanov, Andrey Tarkovski filmlerinde devlet tekeline takılmıştır. Ancak 1980 sonrası "glasnost" yeniden yapılanma etkisiyle Stalin döneminde sansür uygulamasına takılan filmler yeniden sinema salonlarında gösterime girmiştir. Böylece toplumsal sorunları eleştiren çağda filmler ortaya çıkmıştır (Özön, 1985, s. 230-231).

Doğu Avrupa ülkelerinde savaş sonrası toplumun o buhranlı dönemini anlatan filmler üretilmiştir. Roman Polanski, Krzysztof Kieslowski gibi bağımsız sinemacılar Polonya sinemasının öncüleri olmuştur. 1968 Sovyet işgali ile yapılanmaya çalışan Çek yeni dalga sineması son bulmuştur (Özön, 1985, s. 234-235).

70'lerin ortasında Prag sinema okulundan mezun olan Emir Kustarica, Goran Markoviç, Yugoslav sinemasına Dusan Makajev sineması sonrası yeni bir boyut kazandırmıştır (Özön, 1985, s. 230-240).

Hollywood'un sinema diline karşı çıkan bağımsız bir sinema dili oluşturan Üçüncü Dünya ülkeleri ise sömürgeci, emperyalist sinemaya karşı ulusal filmler üretmeye başlamışlardır. Ancak askeri baskı sonucu sinema gücünü yitirmiştir.

İspanyol yönetmen Luis Bunuel 1960'larda Fransa da batıyı eleştiren filmler çekmiştir. Özgür bir sinema diline sahip olan İsveçli Ingmar Bergman ise çağdaş konulu filmler çekmiştir. (Özön, 1985, s. 244)

Savaş sonrası yaşanan toplumsal değişimler Amerikan sinemasını derinden etkilemiştir. 60'larda Arthur Penn, Stanley Kubrick, Robert Altman gibi yönetmenler, klasik Hollywood anlatımının dına çıkarak sinemaya yeni teknikler ve yorumlar getirmiştir. Filmlerde daha çok ırkçı söylemler cinsellik ve şiddet gibi toplumsal olguları ele almışlardır. (Özön, 1985, s. 253-254)

1970'lere gelindiğinde ise Sinema Okullarından mezun genç sinemacılar, Francis Ford Coppala, Paul Schrader, Martin Scorsese, George Lucas ve Steven Spielberg gibi yönetmenlerin yapımları ile sinema salonları yeniden izleyicisine kavuşmuştur. Özel efektlerin, görsel anlatımın yüksek olduğu filmler ile Hollywood sineması yeniden yükselişe geçmiştir. 80'lerde ise sinemanın yeniden hayat bulmasıyla birçok büyük şirketler ve bağımsız küçük sinema şirketleri izleyen kitlenin artmasıyla film yapma olanağı bulmuştur. (Özön, 1985, s. 257)

1.2. Kuram Sanatı

1914'te Amerika da sinemanın sanat olarak gelişim göstermeye başlaması ile Yedinci sanat dalı olan sinemanın, eğlendirici özelliğinin, kitlesel anlamda üretilmiş teknolojik bir icat olmasının yanı sıra başka bir anlamının da olduğunu ispatlamak amacıyla ortaya çıkan Kuram kavramı, öze iner ve sinemanın özünde olanı araştırmaktadır.

Sinema kuramları soyut bir kavram olup sanat için vardır. Kuramcılar kural koyucu ve tanımlayıcı olarak ikiye ayrılmaktadır. Kural koyucular; tümevarımsaldır. Bir filmin nasıl olması gerektiğini araştırmaktadırlar. Tanımlayıcılar ise, Tümenden gelimcidirler. Filmin özüne inerek, ne olması gerektiğiyle ilgilenmektedirler.

Kuram sanatın her dalında vardır. Bir sanat dalında kuramın oluşması için öncelikle o sanat dalının özgün eserler vermeye başlaması gerekmektedir. Kuramlar ve kuramcılar değişebilmektedir. Ele aldığı sanata bağlı kalmayabilirler. Sinemada kuramcılar, biçimciler ve gerçekçiler olarak ikiye ayrılmaktadır.

Biçimciler; Gerçeği düzenleme ve yorumlamada filmin yaratıcısı yani yönetmene inanırlar. Yönetmen gerçeği istediği gibi değiştirip şekillendirebilir.

Anlaşılabacağı üzere biçimci kuramcılar yönetmenin ham malzeme ile neler yapabileceğiyle ilgilenmektedirler.

Gerçekçiler; Film yönlendirici ve yol gösterici olmalıdır. Sanatsal kaygı minimal düzeyde olmalıdır. Gerçek yaşamı ve gerçeği filmlerinde işlerler. İzleyicinin filme dahil olmasını isterler (Özarslan, 2013).

- İlk Dönem Kuramcısı

İlk dönem kuramcısı olan Rudolf Arnheim, sinemanın sanat olması için ses olgusundan, uzaklaşması gerektiğini savunmaktadır. Sinemayı dış dünya ile yapılan bir alışveriş olarak görmektedir. Ancak sinema sanat olacaksa kendini teknolojik gelişmelere kapatması gerektiğini vurgulamaktadırlar. 3 boyutu 2 boyuta indirger ve aydınlatma, renge karşı çıkmaktadır. Derinlik algısını yakalamak istiyorsak filmlerde kurgu kullanılmasını gerektiğini savunmaktadır. Film mekanik olarak gözün algılayabildiği duyuları kaydetmektedir. Algılama bilinçsizce yapıldığından dolayı film gerçeğin temsili olmaktan çıkar ve sanat olarak filmin etkisinin arttığı düşünülmektedir (Özarslan, 2013).

- Biçimci Kuramcı

Eisenstein saf gerçekliği reddeder ve yönetmenin gerçeği tekrardan oluşturduğuna inanmaktadır. Film tasarlanır ve yönetmenin amacı doğrultusunda oluşmaktadır. Kurgu filmin yaratıcı gücüdür. Eisenstein'e göre çekimler birleştiğinde $A+B=AB$ 'yi oluşturmaz. Örneğin; Masada bir kaşık ve çorba düşünelim. Zihnimizde birinin o çorbayı içeceğini düşünürüz. Dolayısıyla her sahnenin bir atraksiyonu vardır. $A+B=C$ 'yi de oluşturabilir.

Onun kuram anlayışına göre diyalektik dünya özüne inilerek yeniden yaratılabilir. Gerçeği yorumlamada ve biçimlendirmede en önemli örneğini 1925'te çektiği Potemkin Zırhlısı filminde görmekteyiz (Küçükdoğan, 2010).

Potemkin: 1925'te Ekim Devriminin provası niteliğinde yaşanmış gerçek bir olaydan esinlenilerek çekilmiştir. Filmin yapısını oluşturan temel sahneler;

1. Rus-Japon savaşı sonrası yenilgiye uğrayan Çarlık Rusya'nın deniz üzerinden dönüşü.
2. 1905 açlık, subayların mürettebat üzerindeki baskısı ve isyan.

3. Askerlerin Kurtlu et yedikleri sahne.
4. Potemkin'e çıkış.
5. Rus Çarlık askerlerinin halkı katletmesi.
6. Odessa Merdivenleri.

Eisenstein'in kurgu ve sinema dili ile film tam bir Devrim niteliği taşımaktadır. Filmde paralel kurgu kullanmıştır, günümüz film sektörüne bakıldığında kurgu anlamında Eisenstein'in etkileri hala devam etmektedir (Özarslan, 2013).

- Gerçekçi Kuramcı

Andre Bazin her zaman görüntünün gerçeklikle olan ilişkisiyle ilgilenmiştir. Ona göre sinema çıplak olan gerçeği biçimsel olarak gösterildiğinde gerçekliğini kazanmaktadır. Görüntünün gerçekliğine inanarak sinemanın dili olduğuna inanır. Sinema gerçeği tekrardan üretmektedir. Bazin'e göre sinemasal gerçeklik zaman ve mekanın parçalanarak yeniden yaratılmasıdır (Küçükdoğan, 2010). Biçimsel gerçeğe karşı çıkmaktadır.

Bazin filmlerinde seyirciyi dahil etmek ister, izleyici pasif değil aktif olmalıdır. Kamera hareketleri (zoom) derinliği yok eder ve gerçeği dönüştürür. Kaydırma hareketinde ise gerçek korunmaktadır (Özarslan, 2013).

- Dışavurumcu

Kracauer, diğer sanat dalları kendini tüketirken sinema gelişim içerisinde. Sinema'nın yaşamı olduğu gibi sunduğunu savunmaktadır. Materyalist estetiğin geçirmiş olduğu içeriği önemsemektedir. Materyalist estetik iki olgu üzerine kuruludur.

1. Filmin teknik açıdan yeterlilik bölgesi
2. Gerçeklik bölgesi

Ona göre sinema gerçekliği keşfetmeye yarayan bir araçtır. Buda bize sinemanın bilimsel bir faaliyet olduğunu göstermektedir.

Sinemanın fotoğrafın mirası olduğunu savunmaktadır. Dolayısıyla sinemanın da konusu fotoğraf gibi gerçek yaşamdır. O soyut ya da kurmaca yapı yerine maddi

olan gerçek dünyaya yönelmektedir. Bunun için gerçeği keşfetmek ister sorgular ve araştırmaktadır (Özarslan, 2013).

1.2. Türk Sinema Tarihi

Türk Sinema Tarihi'ne bakıldığı zaman ilk film gösterimi 2.Abdülhamit döneminde Yıldız Sarayı'nda gerçekleşmiştir. Ancak halka açık ilk gösterim ise 1897 yılında Galatasaray'da Sponeck Birahanesi'nde Sigmand Weinberg tarafından gerçekleştirilmiştir. Weinberg Türkiye'deki Pate firmasının temsilcisidir. Lumiere'den sonra dünyaya yayılan ikinci film şirketidir (Teksoy, 2005, s. 66-67).

Türkiye'de birçok alanda olduğu gibi arşivcilik, belgencilik konusunda önem verilmediği için geçmiş tam olarak bilinmemektedir. Bunun en güzel örneği ise Fuat Uzkınay'ın 14 Kasım 1914 çekmiş olduğu *Ayestefonos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filmi Türk sinema tarihinin ilk Türk filmi kabul görse de arşivlerde bulunmamaktadır (Teksoy, 2005, s. 67).

1915'te Sigmand Weingberg başkanlığında, Uzkınay yardımcılığında, MOSD (Merkez Ordu Sinema Dairesi) kurulmuştur. Genel anlamıyla daha çok savaş ve askeri konulu filmler üzerinde çalışmışlardır. Ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun Romanya ile savaşa girmesi üzerine, Romanya uyruklu Weingberg, MOSD görevinden alınmış ve yerine yardımcısı Fuat Uzkınay getirilmiştir (Özön, 1995, s. 339).

Belgeleme ve haber filmlerinin çekildiği bu yıllarda 1917 yılında ilk öykülü film denemesi Sedat Suavi tarafından çekilen *Pençe* filmidir. Film Mehmet Rauf'un Aynı adlı romanından uyarlanmıştır. İkinci öykülü filmi ise 1917 çektiği *Casus*'tur (Teksoy, 2005, s. 67).

- Çanakkale Muharebeleri (Ocak1916)
- Himmet Ağa'nın İzdivacı (1916)
- Türk Ordusu İzmir'e Giriyor (9 Eylül 1922) (Özön, 1985, s. 339)

1918'de itilaf devletlerinin İstanbul'u işgali üzerine, Müdafaa Milliye Cemiyeti faaliyetleri işgallerden dolayı sona ermiştir. Film malzemeleri işgalcilerin

eline geçmemesi için Malul Gaziler Cemiyetine devredilmiştir. 1918 sonrası Fuat Uzkınay yönetimindeki sinema işgalci devletlere karşı bir direniş simgesi olarak yapılmıştır. *1919 Fatihde İzmir için Miting* adlı film dönemin örneğidir. Uzkınay tiyatrodan uzak bir sinema dili benimsemiş ve daha çok konulu filmler çekmiştir. Dönemin alanında uzman en iyi görüntü yönetmeni kabul edilmektedir (Scognamillo, 2003, s. 24-25).

Malul Gaziler Cemiyeti adına Ahmet Fehim Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romandan tiyatroya uyarlanan *Mürebbiye* filmi 1919'da çekmiştir. Filmin konusu, İstanbul'a gelerek zengin ailelerin evinde mürebbiyelik yapan ve çalıştığı evlerdeki erkekleri baştan çıkartan Fransız kadın öğretmenin yaptıklarını ve evden kovulmasını konu alır. Halk bu filmi büyük bir hazla izlemiş ve ilgi göstermiştir. Çünkü halka göre işgalci Fransa da bir gün bu mürebbiye gibi topraklardan kovulacaktır. Ancak filmin Fransızlar tarafından fark edilmesi üzerine gösterimi yasaklanmıştır (Teksoy, 2005, s. 67-68).

1919'da Yusuf Ziya Ortaç'ın Victor Hugo'dan uyarladığı " Binnaz" filmi Ahmet Fehim Efendi çekmiştir. 1921'de Cemiyet adına Tiyatrocu Şadi Fikret Karagözoğlu'nun hem yönettiği hem de oyunculuk yaptığı Bircan Efendi ile karşılaşmaktayız. Charlie Chaplin'in Şarlo tiplemesine benzetilen Bircan Efendi karakteri halk arasında sevilince seri film halini aldı. *Bircan Efendi Vekilharç*, *Bircan Efendi Mektep Hocası*, *Bircan Efendi'nin Rüyası* gibi. Türk sinemasının ilk güldürü filmleridir. Kurtuluş savaşının son yıllarında sinema aygıtları Türkiye Büyük Millet Meclisi Ordusu bünyesinde kurulan Ordu Film Alma dairesine toplanmıştır. 1922 yılında Ordu Film kaçan düşman askerinin oluşturduğu hasarı, yıkımı belgelemek adına savaş belgeselleri çekilmiştir. 1922'de kurulan ve ilk özel film şirketi olma özelliğini taşıyan Kemal film, *İzmir Zaferi* adlı belgeseli çekmiştir. Tarihsel bir belge niteliğinde olan bu film Kurtuluş savaşına ilişkin görüntülerinden dolayı önem taşımaktadır (Scognamillo, 2003, s. 30-33).

1.2.1. Türk Sinema Tarihi İlk Dönem

1922 sonrası Türk sineması savaşında bitimiyle kalkınmaya başlamıştır. Askeri ve yarı askeri çekilen filmler Kemal film ile sivilleşmeye başlamıştır. Konulu filmlere yönelmeler başlamıştır. Doneme damgasını vuran Muhsin Ertuğrul önce Paris ve Berlin'e giderek orada tiyatro ve sinema eğitimi almış sonrasında Kemal ve İpek film adına çalışmalar yapmıştır. Sinemaya uyarlamalar yapmış ve tiyatrocü kimliği sayesinde filmlerinde kendi oyuncularını oynatmıştır. Türk sinema tarihine bakıldığında Muhsin Ertuğrul ile başlayan bu oluşuma 'Tiyatrocular dönemi' denmektedir. Muhsin Ertuğrul'un ilk filmi *İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk* filmidir. İkinci filmi ise yine Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun kitabından uyarladığı, *Nur Baba* filmidir. Film zevk düşkünü Bektaş Şeyhi olan Nur Babayı konu almaktadır. Ancak Bektaş tarikat üyeleri tarafından tepki görünce film kesintiye uğramış ve bir yıl sonra *Boğaziçi Esrarı* adıyla tamamlanmıştır. (Özön, Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi, 1985, s. 342)

Muhsin Ertuğrul'un ilk konulu filmi ise Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarladığı *Ateşten Gömlek* filmidir. Kurtuluş savaşını konu alan bu filmde ilk kez Müslüman ve Türk kadınlar oynamıştır.

Muhsin Ertuğrul, *Leblebici Honhor* ile yeniden tiyatroya dönmüş ve sessiz döneme ait olan bu operet istenilen ilgiyi görememiştir. 1923'te Fransız korku tiyatrosundan uyarladığı *Kız Kulesinde bir Facia* adlı filmi ile gerilimi yüksek ancak sinemadan uzak bir yapımla çekmiştir (Özön, 1985, s. 346-350).

Muhsin Ertuğrul 1931'de ilk sesli Türk filmi olan *İstanbul Sokaklarında* filmini çekmiştir. Film şarkılı bir melodram özelliği taşımaktadır. Seslendirmesi Paris'te gerçekleştirilmiştir. Muhsin Ertuğrul, Nizamettin Nazif Tepelenlioğlu'nun senaryosunu yazdığı "*Bir Millet Uyanıyor*" filmini çekmiştir. Film'de Mustafa Kemal Atatürk Nutku söylerken rol almıştır. Bu filmin sonuna *Zafer Yolları* adlı belgesel filminden parçalar eklenmiştir. Muhsin Ertuğrul filmleri Türk sinema tarihine bakıldığında önemli bir işleve sahip olup, içinde bulunduğu koşullar düşünülerek Türk sinemasının gelişimi açısından ilk adım niteliği taşımaktadır (Scognamillo, 2003, s. 42-58).

1.2.2. Türk Sinema Tarihi Geçiş Dönemi

1939-1950 yıllarını kapsamaktadır. Muhsin Ertuğrul'un 17 yıllık tek adam durumunun sona ermiştir. 2. Dünya Savaşı'nın başlaması Türkiye'nin ekonomik, siyasal, toplumsal anlamda etkilenmesine neden olmuştur. Savaş öncesi Avrupa'ya öğrenim görmeye giden genç kesim savaşla birlikte ülkeye geri dönmüş ve sinemasal anlamda eğitim alan genç yönetmenler, Türk sinemasının bakış açısını etkileyerek tiyatronun sinema üzerindeki etkisini giderek azaltmış ve olması gereken sinemasal etkileri filmlerde göstermeye başlamışlardır. Bu durum yabancı filmlerin azalmasına ve yerli üretimin artmasına neden olmuştur. Sinemasal anlamda yeterli olmayan genç yönetmenler birçok sinemasal ve teknik denemeler yapmıştır. Hareketli kamera, dış mekan çekimleri, hızlı kurgu tekniklerini denemişler, amatör oyuncularla çalışmışlardır. Faruk Kenç, Şadan Kamil, Aydın Arakan dönemin yönetmenleri arasındadır. Sinema sektöründe yaşanan hareketlilik Muhsin Ertuğrul gibi tiyatrocularında sinemaya yönelmesine neden olmuştur (Özön, Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi, 1985, s. 352-356).

Savaş dönemi Avrupa yollarının kapalı olması, Amerikan yapımı filmlerin Mısır üzerinden gelmesine neden olmuştur. Ancak bu durum Mısır filmlerinin de Türk sinema salonlarında gösterime girmesine neden olmuştur. Mısır filmleri müziğin yoğun kullanıldığı melodram türündeydi. Türkçe dublaj ve arkılar eklenerek filmler gösterime girmiştir. Halkın ilgisini çeken melodram filmleri Türk sinemasını etkisi altına almıştır (Scognamillo, 2003, s. 83-84).

1943'te Faruk Kenç ilk filmi olan *Dertli Pınar*'ı önce sessiz çekmiş ve sonrasında dublaj yöntemi ile sesliye çevirmiştir. Fakat savaşın getirdiği ekonomik sıkıntılar sinemasal anlamda genç yönetmenlerin ilerlemesinde engel oluşturdu. Fakat zamandan tasarruf amaçlı dönem yönetmenleri filmlerini sessiz çekmiş ve sonrasında Faruk Kenç gibi filmlerine dublaj yapmışlardır. Ancak savaş döneminde artan film şirketlerinin sayısı, çekilen filmlerin artması sonucu devlet 1939'da çıkardığı film denetim ve düzenleme yasası ile film sektörünü kontrol altına almıştır. Bu durum 1986 yılına kadar sürmüştür (Özön, Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi, 1985, s. 354).

1946 yılında sektörel gelişim, çalışan sayısının artması sonucu Yerli Film Yapanlar Cemiyeti kuruldu. Devletin sinema vergisinde indirim yapmasını sağlayan cemiyet, sinemaya teşvikin artması amaçlı 1948 yılında bir yarışma düzenlenmiştir. En iyi film, en iyi oyuncu, en iyi senaryo gibi alanlarda ödüller dağıtılmıştır (Scognamillo, 2003, s. 86-99)

1.2.3. 1960 Dönemi Türk Sineması Sinemacılar Dönemi ve Siyasi Durum

1949 yıllarına bakıldığında yıllarında Türk sinemasında birçok yönetmen ve yapımcı şirketler oluşmaya başlamıştır. Bu dönemde sinema dili, film çekim ve dağıtımından, teknik sisteme kadar bir sistemin oluştuğu ve işlerlik kazandığı görülmektedir. Yerli filmlerin artış göstermeye başladığı bu dönemde Lütfü Ömer Akad'ın Vurun Kahpeye (1949) da çektiği filmi Atıf Yılmaz, Hıçkırık ve Aşk İstiraptır filmleriyle Türk sinemasında yeni bir dönem başlamıştır. Filmlerde Batı etkisinin azaldığı ve yerli film şirketlerinin, yönetmen ve senaristlerin bir arayış içine girdiği görülmektedir. Bu dönemde ilk renkli film kabul edilen Muhsin Ertuğrul'un *Halıcı Kız* filmi bu dönemde istenilen ilgiyi görmemiştir. Devamında Lütfi Ömer Akad, Aydın Arokon, Orhan M. Arıburnu gibi genç sinemacılar Türk Film Dostları Derneği'ni (TFDD) kurmuştur (Scognamillo, 2003, s. 111-115).

1950 yılında 1. Türk Film Festivali adında bir yarışma düzenlenmiştir. Yarışmada; En iyi film, Lütfi Ömer Akad'ın *Kanun Namına* filmi başarılı bulunmuştur. En iyi senaryo, en iyi kadın ve erkek oyuncu gibi alanlarda ödüller sahiplerini bulmuştur (Özgüç, 1990). Yaşar Kemal'in uyarlaması olan Beyaz Mendille, Lütfi Ö. Akad sinema yaşamında ilk kez profesyonel bir oyuncuyla Fikren Hakanla çalışmıştır. Arabesk motiflerin sıkça görüldüğü Atıf Yılmaz'ın filmi Gelinin Muradı filmi inançlar, gelenek ve töreler üzerine kurulu bir senaryoya karşımıza çıkmaktadır. *Kanun Namına*'dan sonra ikinci en iyi film özelliği taşıyan *Üç Arkadaş* filminin senaryosunu Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Aydın Arakon gibi yönetmenlerden oluşan sinemacılar yazmıştır. Yönetmenliğini ise Memduh Ün yapmıştır (Derman, 2001, s. 56-57).

Sinemanın ilk erkek tiplerleriyle kadın oyuncuların yer aldığı Aydın Arakan'ın filmi *Fosforlu Cevriye* Türk sinemasına yeni bir anlayış getirmiştir (Scognamillo, 2003, s. 100).

Yılmaz Güney, ilk oyunculuk deneyimini, Atıf Yılmaz yönetmenliğinde *Bu Vatanın Çocukları* filmiyle kazanmıştır (Scognamillo, 2003, s. 142).

1960 yılı Türk sinemasına bakıldığında, Yerli Film (Atıf Yılmaz), Erler Film (Türker İnanoğlu), Uğur Film (Memduh Ün) birçok film şirketi kurulmuştur. Yönetmenler yeni arayışlar peşine girdi ve bu dönemde Türk sinemasında bir ilk olan çocuk kahramanlı *Ayşecik* filmiyle başarı kazanan yönetmen Memduh Ün olmuştur (Scognamillo, 2003, s. 163).

1960 yılında Türk Silahlı Kuvvetleri'nin yönetime el koymasıyla, daha uygar ve özgürlüklerin yaşandığı bir dönem başlamıştır. Yeni bir düşünce akımı olan, toplumsal gerçekçi filmler çekilmeye başlamıştır. 61 Anayasasının sağladığı özgürlük ortamı, sinemacıların dünya edebiyatından ve klasiklerden uyarlamaya yapmalarına imkan sağlamıştır (Esen, 2010).

Metin Erksan (*Gecelerin Ötesinde*), Atıf Yılmaz (*Kanlı Firar*), Lütfi Akad (*Şoför Nebahat*) gibi toplumsal gerçekçi filmler yapılmıştır. İlk edebiyat- sinema uyarlaması örneğini 1962 yılında Fakir Baykurt'un romanı olan *Yılanların Öcü* filmiyle Metin Erksan çekmiştir (Scognamillo, 2003, s. 214-216). Dünya edebiyatından ilk uyarlamayı ise John Steinbeck'in *Fareler ve İnsanlar* adlı romanını Nevzat Pesen, *İkimize Bir Dünya* adlı filmine uyarlamıştır (Scognamillo, 2003, s. 357). Metin Erksan, köylüyü, köy hayatını başarılı bir dille sinema perdesine aktardığı iki filmi *Acı Hayat* ve *Susuz Yaz* filmleri ile dönemin aydın ve burjuva kesiminin ilgisini çekmiştir. Metin Erksan *Susuz Yaz* filmi ile Berlin Film Festivalinde Altın Ayı ödülünü kazanmıştır (Özgüç, 1990).

61 Anayasasının getirdiği özgürlüklerle sinemada toplumsal içerikli eleştirel filmler, burjuvalar, işçiler, göç olgusu ve vamp kadınları (erotizm) gibi konular işlenmiştir. Dolayısıyla sinema dilinin öğrenildiği bu dönemde konu sıkıntısının yerini anlatım almıştı ve özgürlüğün bulunduğu o yıllarda sinemacılar için büyük bir nimet olan sinemasal özgürlükle birlikte toplumsal, tarihi filmleri perdeye aktarma şansları bulmuşlardır. Atıf Yılmaz (*Erkek Ali ve Keşanlı Ali Destanı*),

Ertem Göreç (Karanlıkta Uyuyanlar), Halit Refiğ (Gurbet Kuşları), Metin Erksan'ın (Susuz Yaz) filmleri örnek gösterilebilir (Özön, 1985).

Günümüzde hala etkin olan 1. Antalya Film Festivali de bu dönemde düzenlenmiş ve Halit Refiğ'in Gurbet Kuşları filmi en iyi film ve yönetmen ödülünün sahibi olmuştur. Atıf Yılmaz (Muradın Türküsü), Halit Refik (Kırık Hayatlar) filmleri çoğalan kalitesiz filmler içinden sıyrılarak 64 yılına damga vuran yapımlardır. Yine bir uyarlama çalışması olan Metin Erksan'ın filmi *Sevmek Zamanı* Türk motiflerinin başarılı bir şekilde sinema diline uyarlandığı film, yılın en başarılı filmi olmuştur (Özgüç, 1990). 64 yılında 2. düzenlenen Antalya film festivalinde Turgut Demirdağ (Aşk ve Kin) filmiyle en iyi film ödülünü almıştır. Aynı yıl içerisinde Milano'da düzenlenen film festivalinde Metin Erksan (Suçlular Aramızda) filmiyle en iyi sosyal içerikli film ödülünü almıştır (Özön, 1995).

1966 yılında oyuncu olarak girdiği sinemada ilk film çalışması At, Avrat, Silah filmini Yılmaz Güney çekti. Aynı yılda Nazmi Özer, Ferit Ceylan, Yavuz Figen gibi yeni yönetmenler sinema sektörüne girmiştir. Bu toplumsal ve siyasi anlamda yaşanan karşıtlıklar sinemayı da etkilemiştir. 'Ulusal sinema', 'Milli sinema', 'Toplumcu gerçekçi' ve 'Devrimci sinemacılar' olarak alanlara ayrıldılar.

- Ulusal Sinemacılar (1960-1967)

Öncüsü, Halit Refiğ'dir. Hollywood yapımlarına karşı çıkar ve Türk sinemasının, Türk toplum değerlerine, geleneksel sanatlarına dayanması gerektiğini savunmaktadır. Filmlerde daha çok toplumsal sorunlar baza alınarak iç göç olgusu işlenmiştir.

Metin Erksan (Susuz Yaz), Halit Refiğ (Haremde Dört Kadın), Atıf Yılmaz (Yedi Kocalı Hürmüz) filmleri Ulusal sinema akımına örnektir (Akser, 2001, s. 98).

- Milli Sinemacılar

Öncüsü, Yücel Çakmaktır. Türk toplumunun dinsel yapısı göz önüne alınarak filmlerin yapılmasını savunmaktadır. Müslüman kimlik öne çıkarılarak, Müslümanlık anlayışının yaşamın her alanına sinema aracılığıyla yerleştirilmesini savunmaktadır. Görüntüler de daha çok ezan, minare, Osmanlı motiflerinin

kullanılması gerektiğine inanırlar ve böylece toplum üzerindeki etkisi vurgulanmak istenmiştir.

Yücel Çakmaklı (Zehra) yine Şule Çakmaklı'nın romanından uyarladığı (Birleşen yollar), Yücel Çakmaklı (Hacı Arif Bey), Yücel Çakmaklı (Çile), Metin Uçakan (Yalnız Değilsiniz) filmleri örnektir (Özön, 1985, s. 376).

- Toplumcu Gerçekçi Sinema

61 anayasasının sağladığı özgürlükler bir grup sinemacının, toplum, sorunları ve gerçeklerini ele alarak filmlerini işlemelerini sağlamıştır. Dönemin köylerinden tutunda kent sorunlarına kadar gerçekçi bir dille filmlerin oluşturulmuştur. Bu dönemde çekilen filmler bir nevi toplumun dili olmuştur.

Metin Erksan (Gecelerin Ötesinde), Ertem Göreç (Karanlıkta Uyuyanlar) toplumcu gerçekçi filmlerdir (Scognamillo, 2003, s. 163).

- Devrimci Sinema

1965'te Sinematek Derneği çerçevesinde kuruldu. Öncüsü, Yılmaz Güney'dir. Avrupa sinemasını ve Amerikan sinemasına reddeder ve Devrimci sinemayı savunmuşlardır. Yeşilçam'ın ve Hollywood'un uyuşturucu sineması yerine ezilen halkı, geri kalmışlığı, yoksulluğu anlatan sinemayı savunurlar.

Yılmaz Güney'in 1968 yapımı Seyithan ve 1970 yapımı Umut, Şerif Gören 1974 Endişe, Zeki Ökten 1978 Sürü filmleri örnektir (Scognamillo, 2003, s. 317-324).

Bu dönemde Lütfi Ö. Akad, Hudutların Kanunu filmini yönetti.67 yılında artık sinema dergi içinde çalışmaya başlanmıştır. Foto-Roman denilen resimli hikayelerin anlatıldığı dergiler basılmaya başlandı. Film karakterlerine (efsane-mitos) gibi anlamlar yüklenerek yeni kişiler yaratılmaya başlanmıştır. Filmlerde ki güzellik anlayışı Yılmaz Güneyle birlikte güzel ve yakışıklı kalıbının dışına çıkmıştır.

Ömer Lütfi Akad'ın Ana filmiyle Türkan Şoray toplumdaki kadın olgusunu gerçekçi bir bakış açısıyla filmde oyunculuğunu sergilemiştir. 67 yılının diğer iki önemli filmi de Lütfi Ömer Akad'ın Kurbanlık Katil ve Kızılırmak- Karakoyun'u filmleridir (Özön, 1985, s. 381). 68 sonrasında Televizyonun yaygınlaşmasıyla

ekonomik krizde olan halk her gün birden çok film izleme olanağı sunan televizyona yönelmiştir. İnsanlar sokağın güvensizliğinden daha güvenli olan evlerine kapanmışlardır. Televizyona izleyicisini kaptıran sinema yeni yollar aramaya başlar ve göç sonucu ailesinden eşinden uzak kalan erkekleri konu alırlar ve güldürü filmlerine cinsel olgular katarak kişilerin cinsel açlığından yararlanarak sinema salonlarını doldurmayı hedefe almışlardır (Özgüç, 1990)

1.2.4. 1970 -1980 Dönemi Türk Sineması ve Karşıtlıklar Dönemi

70 dönemi siyasi durumu özgürlüklerin kısıtlandığı, ekonomik sıkıntıların baş gösterdiği ve anayasal değişikliklerin yapıldığı dönemde Türk sineması, bir tarafta Yılmaz Güney ve genç sinemacıların çektiği toplumsal gerçekçi filmlerden oluşur. Diğer yandan ise Yeşilçam seyircisinin popüler filmlerden uzaklaşmasıyla kalitesiz seks-güldürü filmleri salonları doldurmuştur. Bu dönemde Yılmaz Güney'in *Vesikalı Yarım* filmi ile sinema diline yeni bir anlam kazandırmıştır (Özön, 1985, s. 384-388).

Dini yapılar göz önünde tutularak Müslüman kimliğini öne çıkarmaya çalışan Yücel Çakmaklı, Birleşen Yollar filmiyle Milli Sinema akımını başlattı. Çile ve Zehra filmleriyle sinema yaşamına devam etmiştir (Özön, 1985).

Yeşilçam'ın süslü filmlerini, Hollywood'un uyuşturucu sinemasını izlemeye alışan halk Yılmaz Güney'in *Umut* filmi ile salonlardan uzaklaşmış ancak belirli bir kitlenin, akademisyenlerin, öğrencilerin ve burjuva sınıfının ilgisini çekmiştir (Özön, 1985, s. 386).

Yılmaz Güney (Ağıt), Muhsin Ertuğrul (Bir Millet Uyanıyor) Lütfi Ö. Akad (Düğün) filmleri Avrupa ülkelerinde gösterim yapma şansı bulmuşlardır (Özön, 1985).

70'li yılların başında Ertem Eğilmez, Kemal Sunalı keşfeder ve her kesime hitap eden komedi ağırlıklı yapım olan *Hababam Sınıfı* filmini çekmiştir. Uyarlamaların devam ettiği bu dönemde Ergin Orbey'in Aziz Nesin'den uyarladığı *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* filmiyle karşılaşmaktayız. 70'li yılların filmleri güldürü- seks ve siyasi filmlerin yanı sıra Avantür (kostüme dayalı Türklük ve Müslümanlık mitolojilerine dayalı tarihsel) filmlerin çekildiği dönem olarak bilinmektedir. Avantür filmlere örnek verecek olursak Atıf Yılmaz (Baddal Gazi)

ve Süreyya Duru'nun Malkoçoğlu filmleridir. 78'de Yavuz Özkan, Erden Kral, Zeki Ökten ve Ömer Kavur Sinema Emekçileri Sendikasını kurmuşlardır. 1980 dönemi sinemasına Darbe yönetimi sineması denilmektedir. Dolayısıyla gösterimi devam etmekte ve çekim aşamasında olan 70 dönemindeki 16 mm. filmler güldürü-seks sineması 80 döneminde sansüre takılır ve yapımlar yasaklanmıştır (Scognamillo, 2003, s. 175-182).

Edebiyat ve Sinema ilişkisi düşünüldüğünde, Kartal Tibet'in Aziz Nesin Romanından uyarladığı *Zübük* filmi ve dönemin önemli uyarlamalarından biri olup, yine bu dönemde Kartal Tibet'in Aziz Nesin'den uyarladığı *Gol Kralı* filmi ile dönemin kasvetli ve tutucu havasına bir hareketlilik getirmiştir (Scognamillo, 2003, s. 297-298). Halit Refiğ (Leyla ile Mecnun), Yılmaz Güney (Mine), Ömer Kavur (Göl) filmleri köyden kente göç eden gurbetçilere hitap ederek Arabesk film furyasını başlatmışlardır.

Filmler, video kasetlerin çoğaltılmasıyla evlere, kahvelere kadar girme olanağı bulmuştur. Genç sinemacılar siyasi filmler çekse de 80 darbesinin sansürüne takılı kalır ve bireysel filmler çekmeye başlamışlardır. Filmlerinde iyi-kötü kadın olgusu yerine gerçekteki kadını işlemişlerdir. Kadının toplumdaki kimlik arayışını, değer yargılarını konu alan Ömer Kavur (Ah Be Güzel İstanbul), Kartal Tibet (Aile Kadını) filmleriyle insanların kadına bakış açısını değiştirilip, düşündürücü, sorgulayıcı filmler çekilmiştir (Scognamillo, 2003, s. 183-186).

Güldürü sinemasının mizahi gücü kullanılarak çekilen filmler, Yavuz Turgul (Züğürt Ağa), Başar Sabuncu (Çıplak Vatandaş) Türk sinemasında güldürürken düşündürülen filmlerindendir. Atıf Yılmaz'ın ilk Epik film denemesi *Asiye Nasıl Kurtulur* filmi de bu dönemde karşımıza çıkmaktadır (Özgüç, 1990).

1986'da çıkarılan sinema yasası ile sansür yasağı kalkmış, Sistemi dönemi eleştiren filmler çekilmeye başlandı. Yönetmen sineması ağırlık kazanmıştır. Yavuz Turgul (Muhsin Bey), Erden Kral (Av Zamanı) Zülfü Livaneli (Yer Demir Gök Bakır), Ömer Kavur (Yağmur Kaçakları) filmleri 80'li yılların sonuna doğru çekilen başarılı yapımlardır. Ancak 87'deki Hollywood darbesi 90'larda filmleri çekilmez hale getirdi. Birçok yapım şirketleri kapandı ve bu şirketlerde çalışan işçiler işsiz kalmıştır. Sektör Amerikan film şirketlerinin tekeline geçmiştir. Fakat

Avrupada Eurimoge Sinema Fonu 90'ların sonuna doğru Türk sinemasını yeniden canlandırmıştır (Scognamillo, 2003, s. 182-188).

Genel itibariyle sinema tarihi, diğer sanat disiplinleri arasında daha yakın bir geçmişe sahiptir. Ülkelere göre gelişimi her ne kadar farklılık gösterse de kitlesel boyutta merak ve ilgi odağı olmasından kaynaklı kapitalist sistemin hipnotize eden bir gücü durumuna gelmiştir.



İKİNCİ BÖLÜM

2. GÖSTERGELERARASILIK BAĞLAMINDA UYARLAMA

Yazın ve sinema ilişkisi düşünüldüğünde, amaçları aynı, ancak anlatım biçimi yönünden farklı iki sanat dalıdır. Sinemanın özü senaryodur. Senaryo iki şekilde oluşturulur. Birincisi; "özgün senaryo" diğeri ise, daha önce yazılmış bir metnin sinema diline uygun bir biçimde dönüştürme işlemi olan "uyarlamadır" (Kale, 2010, s. 268).

Yazın-sinema, yazın-resim, resim-müzik, sinema-resim vb. ilişkisi, metinlerarasılığın; ondan da çok göstergelerarasılığın kapsamına girmektedir. Sözel olmayan dile dayalı göstergeler sistemine bağlı yazından yeni bir anlatım diline çevrilen eserler, başka bir sanat dilinin ifade alanına taşınmaktadır. Dolayısıyla farklı sanat alanlarına dönüştürülen eserler, dilsel dönüşüme girdiği gibi yapı olarak da dönüştüğü sanat alanına uyarlanmaktadır (Gariper, 2015, s. 71-95).

Sinema, kendisinden önce var olan; edebiyat, resim, heykel, tiyatro gibi sanat alanlarıyla etkileşim içerisinde. Ancak "Yedinci Sanat" alanı olarak tabir edilen sinema, en güçlü bağını edebi eserlerle kurmuştur. Dolayısıyla sinema, kaynak metin olan eseri; dil, içerik ve biçim unsurlarını baza alarak yeniden yazar/dönüştürür. Farklı sanat biçimleri arasında uyarlanan yapıt ile uyarlayan yapıt arasında göstergelerarasılık bağlamında bir yeniden yaratım söz konusu olmaktadır (Kale, 2010, s. 266)

Sinema, yapısı gereği karma bir yapıya sahiptir. Özellikle edebi eserlerin sonsuz bir okuma alanı sunması, sinemanın metni hammadde olarak ele alıp işlemesine neden olmuştur. Sinema görsel ve işitsel yapısı gereği diğer sanat alanlarıyla göstergelerarası bir alışverişe girmektedir. Bu bağlamda sinema, göstergelerarasılık kapsamında biçim ve içerik yönünden esinlendiği, alıntılacağı, kopyaladığı ve farklı sanat türlerini kendi diline "uyarladığı" bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Uyarlama teriminin Türk Dil Kurumu'nda ki karşılığına bakmak gerekirse "*Bir eseri çevrildiği dilin, konuşulduğu toplumun yaşayışına, inançlarına uyarlama*" (Kurumu, 1988, s. 2290) olarak ifade edilmektedir. Uyarlamak ise

"Birbirine herhangi bir bakımdan uyar duruma getirmek, intibak ettirmek" (Kurumu, 1988, s. 2290) anlamına gelmektedir. Bir sanat eserinin uyarlanması ise ' *'Edebî eserleri, sinema, tiyatro, radyo ve televizyonun teknik imkânlarına uygun duruma getirmek, adapte etmek"* (Kurumu, 1988, s. 2290) tanımlanmaktadır. Tanımlarda da anlaşılacağı üzere her olgu kendi içinde bir başka yapı için hammadde özelliği taşımaktadır. Uyarlama alanına bakıldığında ki yazarlar uyarlamayı şöyle sınıflandırmaktadır.

Wagner, Balazs'ı temel alarak uyarlamaları şöyle sınıflandırmıştır:

1. Eser, minimum düzeyde değişikliğe uğrar.
2. Yönetmenin, anlatacak olduğu konu doğrultusunda orijinal metin değişikliğe uğrar.
3. Esersin, başka bir sanat eseri yaratma konusunda öz'den bağımsız yapılan uyarlamalar (Erus, 2005, s. 20).

Michael Klein ve Gillian Parker'ın yaptığı sınıflandırmada uyarlamalar:

1. Eser'e bağlı kalmak.
2. Eser'i yorumlarken içerik ve anlam bakımından sadık kalmak.
3. Eser'i bir hammadde olarak ele alıp işlemek (Erus, 2005, s. 20).

Gillian Parker yaptığı tanımda ise şöyle bir ayrıma gitmiştir:

1. Eserin içerik ve özünden istenildiği şekilde yararlanılarak yapılan uyarlama.
2. Eserin özüne sadık uyarlama.
3. Anlam, içerik yönüyle yapılan birebir uyarlama (Erus, 2005, s. 20-21).

Sanat eserleri tarih boyunca birbirini etkilemiş ve tamamlamıştır. Çoğu zaman ele alınan yapı birebir uyarlamaya maruz kalırken, kimi zamanda eserden bağımsız yeni bir boyut ve anlam kazanmıştır. Sinema için uyarlama kısmına bakıldığında daha çok edebî eser ve tiyatro oyunlarının derlemesiyle yapılan uyarlamalara rastlamaktayız. Sinema Tüm sanatları içinde barındıran bir yapıya

sahip olmakla birlikte yapısı gereği edebiyat ve tiyatronun mirasçısı olarak görülmektedir (Bazin, 2007, s. 16). Dolayısıyla uyarlamayı edebiyat, tiyatro ve sinema ilişkisini bilmek göstergelerarasılık bağlamda incelemek gerekmektedir.

2.1. Metinlerarasılık

İnsanoğlunun varoluşundan bu yana sanat hep diğer sanat dallarıyla etkileşim içine girmektedir. Bu bağlamda sanatın, diğer disiplinlerle kurduğu bu etkileşim metinlerarasılık yaklaşımını doğurmaktadır. Bu yaklaşım ile öncelikle yazınsan olan (sözel olmayan) metin üzerinden sanatın etkileşim kurduğu tüm sanat disiplinleri metinlerarasılık bağlamında okunur/çözümленir. Sanat alanında oluşan her yapı bir etkileşim mozağının ürünü olup, her eser ortaya çıkış serüveni içerisinde önceki ve ondan sonraki metinlerden etkilenir ve etkilemektedir (Uğur, 2012, s. 37).

Metinlerarasılık kavramı 20. yüzyılın ikinci yarısında Kristeva tarafından üretilmiştir. Kristeva'ya göre " Metinlerarasılık, bir metnin diğer metinlerden alıntılar yaparak, taklitten uzak kendi çerçevesinde yorumlayarak, kendi dili içerisinde yeniden yapılandırma, biçimlendirme yöntemidir. Kristeva'ya göre yeni bir metnin oluşum süreci "yazan kişi, yazılan kişi, dış etkenler" olarak üç olgudan oluşmaktadır (Çolak, 2006, s. 37).

Her metin kendinden önceki oluşumu içinde bulundurur ve etkilenir. Ancak Postmodern dönemde ise metinlerde özgünlük kavramından bahsedilemez. La Bruyere'in de söylediği gibi "her şey daha önce söylenmiştir, yedi bin yıldır insanlar vardır ve düşünmektedirler". Metinlerarasılık yaklaşımı, bu söylemi savunur ve her metnin bir öncesinin devamı olduğunu savunmaktadır (Aktulum, 2000, s. 18).

Metinlerarasılık, postmodern yapıda sanatın tüm disiplinlerle olan ilişkisi kapsamında resim, heykel, müzik, sinema gibi yapılarda da olabilmektedir. Sinemasal anlamda da bir metne gönderide bulunabilmektedir. Bu bağlamda postmodern her yapı birbiri ile ilintili olup her eser kendi bünyesinde önceki eseri kendi içinde işler ve dönüştürmektedir (Gürel & Alem, 2010). Dolayısıyla metinler, mozaik bir hal alır ve çok seslilik kazanmaktadır. Bu sayede metinler anlam çokluğu kazanmaktadır. Metinlerarasılığa göre her metin eşsürekli veya

artsürmeli olarak diğer metinlerden etkilenir ve yeni bir ifade/yorum şekli kazanmaktadır (Aktulum, 2000, s. 18).

Rus Biçimcilerine göre her metin çok sesli yapıda olup, her metin öncesi yazılan metinlerden anlam ve kesitler barındırarak yeni bir sav ileri sürmüştürler (Aktulum, 2000, s. 7).

Metinlerarasılık kavramının ilk dönemlerinde iki yazın arasındaki ilişkilerde öncelikle biçim olgusunu önemseyen Rus Biçimcilerden olan ve sonrasında biçimcilerden ayrılan Mihail Bakhtin, her söylem ötekinden yahut öncesinden izler taşır ve her söylemin bir birleşim noktası olduğunu belirtmiştir. Bakhtin'e göre; her metin öncekilerle ilgilidir ve metinlerde çok seslilik vardır. Her söz ya da eylem karşılıklı olarak farklı boyutlarda etkileşime girer ve söyleşimcilik kuramına göre; söz dizimsel, bilimsel veya güncel olsun hiçbir söylem önceden söylenmiş'e yönelmeden edemez (Aktulum, 2000, s. 26).

Metinlerarasılık yaklaşımı postmodern yapıdadır. Kristeva'ya göre; metinlerarasılık kavramı bir kaynak eleştirisinden çok yazınsal alanda zenginleştirici bir unsurdur. Bu bağlamda metinlerarası ilişki düşünüldüğünde, başka metinlere ait unsurlar taklit veya etkilenen metin unsurlarını olduğu gibi metin içerisinde işlemek değil bir yer değiştirme' (transposition) yani metinlerarası alışveriş biçimi olarak anlaşılmalıdır (Aktulum, 2000, s. 17). Dolayısıyla her metin bir önceki metni içinde barındırmaktadır. Bu yaklaşımdan hareketle postmodern dönemde üretilen yapıtlar La Bruyere'in belirttiği gibi, "her şey daha önce söylenmiştir" savı metinlerarasılık da yazın alanında özgünlük kavramından söz edilemeyeceği düşüncesini sürdürmektedir (Aktulum, 2000, s. 18).

Postmodern yaklaşıma göre günümüz dünyasında birbiriyle ilintili ve bağlantılıdır. Riffaterre göre; metinlerarası kavramı "bir metin parçasının okunmasıyla ilgili olarak bellekte olan, gönderimde bulunan metinlerin tamamıdır". Dolayısıyla metinlerarası kavramı, yazılı metinler haricinde resim, heykel, müzik, sinema, tiyatro gibi anlatım biçimlerinin de yansıması olabilmektedir (Gürel & Alem, 2010, s. 190).

Teknoloji ile birlikte Mc Luhan metinlerarasılık yaklaşımını teknolojinin ilerlemesi ve iletişim araçlarının çoğalmasıyla metinlerarası kullanımların yoğunlaştığı varsayımını öne çıkarmaktadır. Dolayısıyla kes yapıştır yöntemiyle metinlerarası alışveriş kolaylaşmaktadır (Aktulum, 2000, s. 170). Bu bağlamda Ronald Barthes, Metin kuramı yazısında "açık yapıttan söz eder ve bir metnin önceki döneme ait izler taşıdığını belirtir". Ona göre her yazın bir önceki metinden alıntılar taşımaktadır (Barthes, 2006, s. 120). Dolayısıyla her metin bir önceki dönemin mozaikidir ve her yeni metin içerisinde önceki sentezlenerek yeni bir oluşum sağlanmaktadır.

Bir metin, öncesinde yazılmış olan ve aldığı kesitleri, yeni bir oluşum/birleşim düzeni içerisinde bir araya getiren yapı metinlerarasılık kapsamında bir öykünme işleminden başka bir şey değildir. Bu oluşum " her şey daha önce söylenmiştir" düşüncesinden kaynaklanır ve sürdürmektedir (Aktulum, 2000, s. 18). Kristeva, metinlerarasılık kavramını bir kaynak eleştirisinden ziyade, yer ya da bağlam değiştirme işlevi olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda metinlerarasılık bir önceki metnin yinelenmesi değil, sonsuz bir alan ve yazınsal bir devinim olduğunu ileri sürmektedir. Metinlerarasılık, yazınsalı bire bir taklit etmek veya unsurlarını birebir işlemek değil bir yer değiştirme (transposition) işlemidir (Aktulum, 2000, s. 21).

Metinlerarasılık, Riffaterre'e göre, yazın etkisinden çok okuma etkisidir. Ona göre metinlerarasılık yalnızca metinlerarası göndergelerin tanınmasına indirgenmemelidir. Metin içi göndergeler zamanla kaybolsalar da "iz"ler bırakırlar. Bu bağlamda Riffaterre okura önemli rol yüklemektedir. Okurun metnin iz'lerden yola çıkarak metni çözümlemesini istemektedir. Dolayısıyla metinlerarası göndergede bir metnin anlamına ulaşmak için metinlerarası göndermeyi okurun bulması zorunlu kılınmaktadır (Aktulum, 2000, s. 68).

Bakhtin'e göre; her metin, bir başka metine göndermelerde bulunur ve söyleşim içindedir. Bağımsız bir yapıt harici eskinin versiyonlarını üretmektedir. Bu bağlamda yöntem olarak başka yapıtlarla olan ilişki genel olarak iki yaklaşımdan türer; Ortak birliktelik ilişkileri ve Türev ilişkileri.

Ortak birliktelik ilişkilerini, Alıntı ve Gönderge, Gizli Alıntı (Aşırma), Anıştırma olarak üç ana başlıktan oluşmaktadır. Alıntı, metinlerarası ilişkinin en belirgin biçimidir. Oluşturulan bir metin başka bir metne ait kesitlerle yeni bir anlam oluşturur. Sıklıkla karşımıza çıkan metinlerarası bir yönelimdir (Aktulum, 2000, s. 95). Gizli Alıntı ise, yazınsal alanda kaynağın vurgusunun yapılmadan kendi düşüncesiymiş gibi yazarın adı belirtilmeden yapılan gizli alıntılardır. Bir başka metni kendi metniymiş gibi göstermesi olarak da tanımlanmaktadır (Aktulum, 2000, s. 103). Anıştırma, metinlerarasılığın sıkça kullandığı bir biçim olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir metne, bir düşünceye doğrudan metin içinde göstermek yerine sezdirim yoluyla yapılan göndermelerdir. Anıştırmayı bulmak çoğu zaman zordur. "Bir sözcük ile yansılarını gönderdiği bir başka sözcük arasında algılamayı zorunlu kılar". Ancak çoğu zaman, "anıştırmayı bildirecek dışsal bir bildiri dizgesi olmadığı için anıştırmayı bulmak zordur, kişisel ekin birikimi ve çaba gerektirmektedir" (Aktulum, 2000, s. 420).

Türev ilişkileri, yazınsal alanda önceki metinlere biçim ve içerik yoluyla yapılan başka sanatçıların eserlerine öykünerek, öykünme ve yansıla işlemleriyle yeni bir oluşum sağlamaktadır. Bu bağlamda sanatın diğer disiplinlerle ilişkisi düşünüldüğünde metinlerarasılık kavramı, resimlerarasılık, fotoğraflararasılık gibi ifadelerle tanımlamak mümkünken sinemada ise "filmlerarasılık" biçiminde tanımlamak mümkündür (Aktulum, 2000, s. 118).

2.1.1. Metinlerarasılık ve Sinema

Postmodern dönemde yazın alanında okuma/çözümleme yetisi olarak kabul gören metinlerarasılık, zaman dilimi içerisinde sanatın tüm alanlarına yayılmış ve sinemasal alanda farklı bir boyut kazanmıştır. Metinlerarasılık kavramı diğer disiplinlerde, resimlerarasılık, fotoğraflararasılık gibi ifadelerle tanımlamak mümkünken, sinemada ise filmlerarasılık biçiminde yapıldığını belirtmiştik. Sinema yapısı gereği birçok sanat alanından etkilenir ve beslenir. Farklı sanat disiplinleriyle arasındaki bu ilişki sinemanın filmler arsındaki alış-veriş işlemlerine olanak sağlamaktadır.

Postmodern yapıda sinemanın sanat biçimleriyle olan etkileşimi sonsuz bir okuma ve çözümleme alanı sunmaktadır. Bu bağlamda sinema, filmlerarasılık kapsamında yeni bir yaratım sağlayarak filmsel dönüştürüm içerisinde yeni bir anlam biçimi oluşturmaktadır. Dolayısıyla sinema, etkileşime girdiği sanat alanından alıntılacağı yapıyı yeniden yazar ve kendi dilinde yeni bir yapı üretmektedir.

Fransız sinemacı Godard; " hep alıntı kullanmadım, yani hiçbir şey icat etmedim. Aldığım notlardan yola çıkarak, gördüğüm işe yaramaz unsurları sahneye koydum; bu notlar okuduğum kitaplardan ya da bir başkasının söylediklerinden oluşuyordu". Godard, yapıtlarında yazınsal metinlerden çok sayıda alıntı bulunmaktadır. O'na göre yeniden yazım oldukça uzun bir işlemdir. Dolayısıyla alıntı yapmak yaratıcı bir işlem gerektirir; böylelikle farklı bir yapısal dönüştürüm gerçekleştirmektedir. Bu dönüştürüm yazınsalın dışında sinemasal alanda alıntı, gönderge, gizli alıntı-aşırma, yansılama, alaycı dönüştürüm ve öykünme gibi yöntemlerle gerçekleşmektedir (Aktulum, 2000, s. 36-42).

80'li yıllardan sonra özellikle sinemada metinlerarasılık yöntem ve teknikleri sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Sinema yapısı gereği çoksesli bir yapıya sahiptir. Sinemasal yapıda anlam çokluğu ve türlerin iç içeliği, özgünlüğü, süresiz, kopuk yapıt anlayışı gibi yapılar postmodernizmin ana karakterleridir. Ancak metinlerarasılığın iki önemli unsuru olan pastiş ve parodi'den sıklıkla yararlanmaktadır.

Pastiş; yazınsal düzlemde bir metnin kopyalanarak yeniden üretilmesidir. Öykünme yöntemiyle bir yazar başka bir metnin yazınsalını dil ve anlatım özelliklerini taklit edebilmektedir (Aktulum, 2000, s. 134). Parodi ise postmodernizmde alaycı bir tavırla öteki metnin bir kesitiyle alay ederek onu gülünçleştirilerek yapılan göndermelerdir. Yazın amacı daha çok eğlendirmek gülünç bir etki yaratmaktır (Aktulum, 2000, s. 119-134).

Disiplinler arası ilişkilere ve türler arası alışverişe açık olan postmodern dönem, "nostaljik; geçmişe duyulan tutucu özlem, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme" gibi bu nitelikler postmodernizmin

sinemaya yansıyan özellikleridir (Büyükdüvenci, 1997, s. 23). Böylelikle sinemasal anlamda yönetmen otoritesinin yıkıldığı auteurun kendi sinemasal üslubu dışında soyut, yüzeysel ve açık yapıtlar üretilerek yeni bir oluşum gerçekleşmektedir. Bu oluşum ile izleyici-okur anlama dahil edilme olanağı bulmaktadırlar. Böylelikle sinemada tür olgusu (komedi, western, macera vb.) gibi postmodern yapıda farklı türlerin iç içe geçtiği çoğulcu kolay anlaşılır bir yapı ile filmler oluşmaktadır (Büyükdüvenci, 1997, s. 28). Yapısı gereği her türden etkileşime açık olan sinema, izleyiciye sonsuz bir zenginlik fırsatı sağlamaktadır. Postmodern dönemde sinema dilinin gelişimi açısından metinlerarasılık kavramı önemli bir yaklaşım olup göstergelerarasılık bağlamında sonsuz bir yapılanma ve üretim imkanı oluşturduğu açıktır.

2.2. Göstergelerarasılık

Sanatsal disiplinler, farklı sanat disiplinleri ile etkileşim halindedir. Günümüz postmodern sanat dünyasında disiplinlerarası etkileşimde göstergelerarasılık kavramı sanatın estetik yönünü incelemektedir. "Yazın-resim, yazın-sinema, sinema-müzik, resim-heykel" gibi farklı sanat dalları arasındaki etkileşimi, alış-verişi incelemektedir (Aktulum, 2011, s. 9).

Metinlerarasılık yazınsan alanda (sözel olmayan) sanat disiplinleri arasındaki etkileşimi postmodern yapıda "alıntı, postiş, parodi, çeşitli olguları okuma/çözümleme yöntemleri ile öğretici öğelerini postmodern yapıda incelemektedir. Ancak sanat disiplinleri arasında etkileşim/dönüştürüm işlemlerini ifade etmek için ise göstergelerarasılık kavramı kullanılmaktadır.

Göstergelerarasılık kavramı bir dönüştürüm/yeniden var etme işlemidir. Georges Molinie'ye göre, "metinlerarasılığa da olduğu gibi farklı sanat alanları (fotoğraf, tiyatro, edebiyat vb.) biçimce diğer sanat alanlarından etkilenecek yeni bir unsur, biçim, anlam ve değerlerle donatılır" (Aktulum, 2011, s. 368). Bu bağlamda postmodern sanat çağında göstergelerarasılık, farklı tür ve alana sahip sanatsal formların arasındaki ilişkiyi tanımlamak için kullanılmaktadır (Aktulum, 2011, s. 17).

Sanat alanlarının birbirini etkilemesi sonucu ortaya çıkan yeni yapılar, estetik açıdan" benzeşiklik, çokseslilik, ayrışıklık, parçalılık ya da kopukluk yapısı oluşturur". Dolayısıyla sanatsal faaliyetler üretim sırasında, kaynak aldıkları eserle arasında adaptasyon süreci başlamaktadır. Yapılan alışveriş işlemleri ile disiplinlerarası etkileşim sonucu üretilen yapı yeni yorumlar ve tanımlar kazanmaktadır. Aktulum'a göre; "sözel sanatlar ile sözel olmayan sanatlar arasında ki göstergebilimsel ayırım açık-seçik ortada olduğunu ve sözel olan sanatların kendi aralarında ki alışverişine göstergelerarası alışveriş adını vermenin daha doğru olacağını belirtir" (Aktulum, 2011, s. 14-16).

Dolayısıyla farklı sanat biçimlerine ait etkileşim, sözel biçimler arasındaki ilişki metinlerarası yaklaşım ile ilişkilendirilirken, türler arası alışveriş ise göstergebilimsel bağlamda incelenmektedir (Aktulum, 2011, s. 14-16).

İşitsel ve görsel olan sinema sözel bir sanat olan romandan etkilenebilir. Sinemanın edebiyata, edebi eserlere sıkça başvurduğu bilinir. Ticari kaygılar, çekilen konu sıkıntıları, sinemanın kendinden önce yazılan edebi metinlerden etkilenmesine neden olmuştur. Sinema yapısı gereği edebiyat ve tiyatro ile yakın ilişkilidir. Sinema bazı kuramcılara göre edebiyatın ve tiyatronun mirasçısı niteliğindedir. Sinema, sanat alanlarıyla kurduğu bu etkileşim sonucu biçim ve içerik yönünden bir aktarım-ötekine uyarılama olanağı sağlamaktadır.

Tiyatroda; oyunculuk, sahne, dekor, ışık gibi unsurla sinema ile benzer niteliklerde olup, edebiyatla ise; karakter yaratma, öyküleme, anlatı kurgusu, tema gibi unsurlar benzer özellikler göstermektedir. Yazın ve sinema arasında ki bu karma yapı göstergelerarası ilişkiyi anlamlandırır niteliktedir. Dolayısıyla türlerin sanatsal üretim sürecinde birbirine kaynaklık yapması sonucu göstergelerarasılık bağlamında yeni yapılar meydana gelmektedir (Aktulum, 2011, s. 122).

Göstergelerarasılık kapsamında bütün sanat disiplinleri özgünlük yaratma, söylem kazandırma zorunluluğundan kurtulmaktadır. Sanatçı göstergelerarasılık kapsamında farklı disiplinlerden etkilenecek birçok gösterge dizelerinden faydalanarak dilsel ve biçimsel dönüşüm sonucu yeni yapılar oluşturabilir. 1960'li yıllarda Kristeva'nın geliştirdiği metinlerarasılık kuramından yola çıkarak farklı

türler arası etkileşimi ifade etmek amacıyla ortaya çıkan göstergelerarasılık kuramı, modern dönem sanat anlayışında sanatın ve sanatçının sınırlarının kalkmasına ve zengin bir ifade alanının oluşmasına katkı sağlayan bir süreçtir. Ancak olumlu yönleri olduğu kadar olumsuz yönlerinde olduğu bu süreç; "günümüz koşulları düşünüldüğünde çok sayıda yazar ve sanatçı ötekini tüketmek ve ötekenden aşımalarla oluşturduğu eserlerinde ötekinin yapıtını kendi iyeyi yapar" (Aktulum, 2011, s. 10).

Postmodern süreçte göstergelerarasılık türlerin birbiriyle etkileşimi sonucu sanat disiplini edilmiş ve farklı alanların birbiriyle içiçe ilişki kurmasına olanak sağlamıştır. Bu bağlamda sinemanın bütün sanat dallarıyla kurduğu etkileşim içerisinde en çok alışverişte bulunduğu türler; edebiyat, tiyatro, resim ve fotoğraf olmuştur. Sinema yapısı gereği mozaik bir yapıda üretim sağlamaktadır. Göstergelerarasılık kapsamında sanatın tüm disiplinlerinden beslenerek farklı gösterge dizgeleriyle örülmektedir.

2.2.1. Göstergelerarasılık ve Sinema

Metinlerarasılık kavramı ile günümüz postmodern sanat anlayışı yazınsal alanda disiplinlerarası etkileşimi ifade ederken, farklı tür sanat alanlarının birbiri arasında ki etkileşimi ifade etme kapsamında ise göstergelerarasılık kavramı kullanılmaktadır.

Aktulum'a göre; yazın dışında ki sanat biçimlerinin, soyut olanı somut bir olguya çevirirken özgünlüğünü yitirir ve öteki biçimlerin "dil" olgusunu göstergeler dizisiyle işlemektedir (Aktulum, 2011, s. 4). Dil biçimler arası bir araçtır. Sözel veya sözel olmayan diller olarak bu olgu değişebilir. Örneğin bir edebi eser sözel bir yapıdayken, buna karşılık bir resim sözel olmayan sanat ulamında yer almaktadır.

Dolayısıyla sözel ve sözel olmayan biçimlerinin kendine özgü içeriği, dili, yapısı ve biçimi vardır. Bu bağlamda türlerin (yazın, roman, resim, fotoğraf, sinema vb.) unsurların bir yapısı/içeriği ve bu içeriğe bağlı bir tözü vardır. Çalışmanın özünü oluşturan sinema hem görsel hem de işitsel yapısı gereği bir sanat olarak ulamlaştırılmaktadır (Aktulum, 2011, s. 14-15). Bu bağlamda sanat disiplinleri

arasında sözel bir yapıtın, sözel olmayan sanat yapıtına gönderme yaptığı durumlarda göstergelerarasılık yaklaşımından bahsetmek daha doğru olacaktır (Aktulum, 2011, s. 16).

Dolayısıyla, disiplinler arası etkileşim, göstergelerarası kapsamda yazını öteki bir sanatsal düzlem olan sinemaya enjekte etme de birebir alıntı uyarlama formuyla sağlanmaktadır. Metinler sinemaya uyarlanarak film formatında senaryolaştırılarak görsel düzleme uygun bir dil ile işlenmektedir. Sinemaya aktarılan yazınsallarda dil sözel olmayan bir yapıya dönüştürülerek, forma uygun hale getirilir. Bu bağlamda sözel olan dil, sözel olmayan metnin tam aksine daha somut bir yapı kazanmaktadır.

Metinlerarasılık kapsamında edebiyat-sinema, tiyatro-sinema ilişkisi düşünüldüğünde tema, dil, içerik, konu, karakter, zaman, mekan kavramları baza alınarak; uyarlama sürecinde metin-yapı arasındaki dönüşümü incelemek daha doğru olacaktır.

2.2.2. Sinema ve Tiyatro İlişkisi

Endüstri ve Modernizm ile dünya kendisini yeniden şekillendirmeye başladığında bunun içerisine dahil olan bütün sanat dalları kendisini modern dünya ile tekrar yapılandırmış ve sanata farklı bir anlayış getirmiş, alışılmışın dışına çıkmıştır. Bunu Duchamp`in bir sanat sergisinde sergilediği ve üzerine imzasını atıp onun bir sanat eseri olduğunu iddia ettiği pisuarla da örnekleyebilmekteyiz. Duchamp bu tavrı ile sanatçıların ve sanatseverlerin, sanat eserlerini tekrar sorgulamasına, eserlere ya da eser olarak adlandırılan “şey”lere neden, niçin sanat eseri dediğimizi tekrar düşünmemize sebep olmaktadır (Çakır, 2015, s. 52).

Bu fikirsel ve görsel değişim sinemaya ve sinemaya bakış açısına bir Duchamp etkisi yaratmıştır ki, sinemada yazılı belgelerden, romanlardan, tiyatrolardan faydalanıp bilindik ve alışılmış metinleri kendi potasında eritmiş, sinemaya ve onu algılama biçimine farklı bir zaman ve mekan birliği sağlamıştır. Sinemanın bütün silahlarını kuşanarak bilinen eserleri ana hatlarını bozmadan yeniden inşa etmiş, onlara farklı bir dünyada yeniden yasama fırsatı sunmuştur. Sinema birçok sanat dalı ile alışveriş halindedir ve bunların arasında sinema, tiyatro sanatından da yeteri kadar faydalanmıştır. Tiyatro metinleri, sinemadaki müzik,

efekt ve mekanlarla dönüştürülmektedir. Sinemaya yapılan ‘iyileştirmeler’ ve yönetmenin şahsi fikirleri ile islenebilir vaziyete getirilmektedir.

Bu durum diğer sanat dallarının yani sıra özellikle tiyatrodan sinemaya yapılan uyarlamaların daha belirgin yorumlarla islenmesine olanak sağlamıştır. Sinemada birçok yönetmen tiyatro oyunlarını sinema için uyarlamıştır. Kendi yorumuyla işlemiş ve perdeye aktarmıştır. En çok uyarlanan tiyatro oyunları arasında William Shakespeare’in tiyatro metinleri de yerini almaktadır. Örneğin izleyici, filmi izlerken bir anda kendini Shakespear'in yaşadığı dönemin atmosferinde bulur. Dolayısıyla izleyici bir oyunda değil tarihsel bir filmin içine girmektedir (Bazin, 2007, s. 92).

Örneğin; William Shakespeare’in Machbeth oyunu sinema ve dizi projeleri olarak 140 kez ekranlarda yerini almıştır. Bunların arasında tiyatro metninin tam aksi yönde bir uyarlama olan Geoffrey Wright’in yönetmenliğini yaptığı, 2006 yılında vizyona girmiş Machbeth filminde ana tema olarak iktidar hırsını görürüz fakat bu sefer bir krallıkta değil, bir mafya topluluğu içerisine adapte edilmiş Machbeth (Urgan, 1965). Aynı zamanda Machbeth oyununda ki cadıların yerini normal görünümlü 3 tane genç kıza bırakır ve cadıların ‘mistik’ etkisi cadılar ile birlikte Machbeth’in kullandığı hassas otu ve uyuşturucu ile seyirciye iletilmiştir. ‘Birmingham ormanı’ metaforu bu film içerisinde araba kasası ile getirilen bir yığın ağaç gövdesi ile yorumlanmıştır. Olay örgüsünde ki cinayetlerde ve çatışmalarda silah kullanılır ve bu sayede sinemada ki ses, görüntü, ekran ve acıların duruma uyarlanması ile Machbeth seyirci gözünde yönetmenin yeniden tanımladığı Machbeth halini alır. Bu durum Machbeth’in oyun ve film içerisinde ki “kaderini” değiştirmemektedir (Urgan, 1965).

Her iki sanat disiplini de görsel ve işitsel olup yaşadığı dönemin atmosferine hitap eder. Görsel düzlemde her iki sanat alanı da izleyiciyi filmin veya tiyatro oyununu izleyiciyi yaşadığı dönemin atmosferi içerisine alır. Film veya oyun izleyiciyi olayın yaşandığı yerin içine çeker. Dolayısıyla izleyici artık bir filmde ya da tiyatrodaki değil Shakespear'in yaşadığı dönemin içindedir (Bazin, 2007, s. 92).

Tiyatroda da sinemada da hikaye aktaran, kurgusal bir yapıya sahip canlandırma nitelikleri bulundurmaz. Her iki disiplininde de metin önemlidir. Ancak

sinema, tiyatro oyunu kadar izleyiciye topluluk duygusu vermediği için metnin gücü sahneye aktarılırken daha çok önem kazanır (Bazin, 2007, s. 110). Dolayısıyla, sinemanın tekniksel araç ve gereçleri, Montaj ve yapılandırma çalışmaları ‘sinematik etkiyi’, seyirci açısından ise ‘haz etkisini’ tiyatrodan farklı bir mekan, zaman ve biçime dönüştürmektedir. Tiyatro yönetmeni ise; onu sahneye özüne uygun koymak istediğinde sadece metni ve parantez içinde ki atmosfer ve durumları bildiren bilgileri tiyatro sahnesine aktarması yeterli olacaktır.

2.2.3. Sinema ve Edebiyat İlişkisi

Edebi eserlerin (roman, hikaye, öykü vb.) türlerin uyarlanması sinemanın ilk yıllarına kadar dayanmaktadır. Lumiere kardeşlerin İncil'den uyarladıkları *La Vie et Passion de Jesus Christ* (1897) örnek olarak gösterilebilir. Edebi eserlerin sinemaya uyarlanması her ne kadar kitleleri sinemaya çekmek ve bir eğlence aracı olarak kullanılmak istense de bir diğer amacı ise sinema aracılığı ile bilinmeyen, okunmayan klasik eserleri eğitsel bir amaç doğrultusunda halka kazandırmak için beyaz perdeye aktarılmak istenmiştir. Edebiyat, tiyatro, resim, müzik, fotoğraf, sinema birbirini tamamlayan ve besleyen unsurlardır (Hayward, *Sinemanın Temel Kavramları*, 2012). Amaç yönünden bakıldığında hepsi aynı amacı güder. Ancak araç yönünden farklıdır. Biçimsel ve içeriksel öğelerin birbirini tamamlamasıyla oluşur. Dil, Kurgu, Konu, Tema, Yapı gibi unsurlar baza alındığında edebiyat ve sinema ilişkisi bağlamında büyük bir yaratıcılık gerektirir. Edebiyat kitlelere ulaşmada yazı dilini kullanırken, sinema ise filmografik dil yani görüntü ve sesle anlatı yapısını oluşturur. Yazarda yönetmen de ele aldığı yapıyı, yapım öncesi ve sonrası işini ilmek ilmek büyük bir titizlikle işlemektedir. Yönetmen eğer kendi yaratımı olmayan bir metinden uyarlama yapacaksa uyarlama yapacağı edebi metnin konusunu, yazarın hayat görüşünü, seçimlerini düşünerek filmini oluşturmalıdır. Sinema ve edebiyat ilişkisi düşünüldüğünde, roman, öykü, hikaye başta olmak üzere sinemasal anlamda hammadde özelliği taşıdığı gibi perdeye aktarım konusunda estetik bir kaygıda güder (Kayım, 2006).

Edebi eserin sinemaya uyarlanması üç şekilde gerçekleşir;

1. Filmin yaratıcısı yönetmen, bir edebi metnin konusunu alarak metinden bağımsız bir film oluşturur. Shakespeare metinlerini örnek olarak gösterebiliriz.

2. Eserin içeriğine bağlı kalınarak yapılan birebir uyarlamalar.

3. Eserin yapısı bozulmadan, hammadde yeniden inşa edilir ve yeni bir yapı ortaya çıkar. Bu tür edebiyattan sinemaya uyarlanan metinlerde, edebi metin bir malzemededen çok estetik bir kaygıya dönüşüp yeniden anlam kazanmaktadır (Kayım, 2006).

“...Hızla gelişmiş olan sinema sanayi, durmadan artan seyirci yığınlarının hoşuna gidebilecek filmleri ara vermeksizin piyasaya sürmek zorundaydı. Bu yüzden, milyonlarca seyirciyi ilgilendirebilecek öykü öğeleri taşıyan konular, deliler gibi aranıyordu. Bu yüzden özellikle, metinden filme geçişi daha kolay kılan filmin ortaya çıkmasından sonra, romanlara gitgide daha geniş ölçüde baş vuruldu. Bu romanlar ünlü adlar taşıyordu, öyküsel nitelikleri sınanmıştı ...” (Chiarini, 1968)

Piyasada ilgi gören romanlar, klasik yapıtlar sinemanın gelişimiyle birlikte evrensel boyutta yeni bir yorum kazanmıştır. Örnek verecek olursak; Uyarlama sanatı 1902’de Georges Méliès, Jules Verne’in romanından esinlenerek senaryolaştırdığı Ay’a Seyahat filmi uyarlama türünün ilk örneği olarak kabul edilir ve ilk öykülü film özelliği taşımaktadır (Beton, 1995) .

Ardından Griffith İncil’den aldığı bir kesit üzerine filme aktardığı Bethulia’lı Judith (Judith of Bethulia 1914) ve Bir Ulusun Doğuşu (Birth of a Nation, 1915) filmleri Griffith’in uyarlama alanında ki başarılarıdır (Bergon, 2008, s. 19) .

Edebi eserler sinemaya uyarlanırken, pek çok noktaya dikkat edilmelidir. Dil, üslup, kurgusal anlatım, tema, içerik, dramatik yapı, dil açık ve anlaşılır bir biçimde sinemaya aktarılmalıdır. Edebiyat ve sinema ilişkisini Nijat Özön ortak bir paydada buluştuğunu şu sözleriyle ifade eder:

“Demek ki, roman ile sinema arasında büyük yakınlıklar, benzerlikler var; karşılıklı bir etkileme, alışveriş var; hepsinden önemlisi bir amaç birliği var, Nitekim Griffith 1913’te kendi sanat kolu için şöyle diyordu: “Başarmak istediğim şey, her şeyden önce, size göstermektir. Joseph Conrad ise Griffith’ten on altı yıl önce Nigger of the Narcissus romanının önsözünde şunları söylüyordu: “Başarmak istediğim şey, sözcüklerin gücüyle, size iştirmek, duyurmak, her şeyden önce de göstermektir.” Stendhal’in daha 1830 da Kızıl ile Kara’da roman için yaptığı tanımlama, “roman, bir yol boyunca gezdirilen aynadır” tanımlaması ise, romandan

çok sinemaya uymakta, insanın aklına hemen öne kaydırma durumundaki alıcıyı getirmektedir” (Özön, 1964, s. 798)

Edebi eserlerde dil anlatım biçimi yönünden sözlü dile nazaran daha zordur. Yazar bir edebi eseri oluştururken üslup, dil, kelimelerin kullanımı, imla kurallarına uygun eksiksiz ve düzenli bir şekilde olmalıdır. Sözlü dilde ise bu yapı değişiklik gösterir. Metin söze aktarılacağı zaman konuşma dili öne çıkar ve telaffuz bakımından cümlelerde ki anlam ve derinlik değişebilir. Ancak bu durum edebi metnin konuşma diline birebir çevrileceği anlamına gelmemelidir. Yönetmenin sinema dili ne kadar iyi olursa metin içi cümleleri tasvir, eğretileme ve eksiltme yöntemiyle kolayca uyarlaya bilmektedir.

“Roman sanatı, esas karakteri itibariyle anlatılacak bir ‘hikâye’ ile bu hikâyeyi sunacak bir ‘anlatıcı’ ya dayanır. (...) O olmadan hikâyeyi anlatmak, olayları nakletmek ve olayların akışında rol alan figürleri tanıtmak mümkün olamaz” (Tekin, 2004, s. 17).

Edebi eserlerde konu, olay örgüsü birinci tekil ya da üçüncü tekil kişi tarafından aktarılır. Sinemada ise anlatım yönetmen tarafından görüntülerle verilir. Ancak soyut kavramları ifade etmede görüntü bazen yeterli olmaya bilir. Sinemasal yöntemlerle ifadeleme en aza indirgenebilir. Örneğin; Yönetmen "dış ses" kullanarak görüntü dışındaki bir olguyu seyirciye film içinde aktarabilir ya da karakterin duygu durumunu çözümlenmek amacıyla "iç ses" de kullanabilir. Eisenstein'e göre siyah elbise giymiş bir kadının, mezar başında görülmesi "yas tutma" çağrışımında bulunarak soyut bir olgunun somut bir hal alabileceğini söyler (Monaco, 2011).

Uyarlama alanında kurgunun birleştirici gücüne inan Pudovkin, Ana filmi ile farklı görüntülerin birleşerek yeni bir yapı oluşturmasıyla soyut olan gerçekliğin somut bir hal alabileceğini savunmaktadır. Tutkulu bir hapisane mahkumu gencin aldığı bir mektupta hapisaneden kurtulacağı haberi yazmaktadır. Pudovkin, umut içeren bu durumun anlatılmasında; gencin mektubu okuduktan sonraki gülümsemesi ve sonrasında çağlayan dere, oyun oynamaktan keyif alan çocuk vb. görüntülerle gencin duygu durumunu somutlaştırarak görselde vermeye çalışmıştır (Eisenstein, 1993).

Bir edebi metinde yazar çok sayıda karakter yaratabilir. Ancak bir sinema filmine uyarlama yapılacağı zaman yönetmen tüm karakterleri kullanmak yerine olabildiğince ana karakterlere yer vermeye çalışır. Çünkü roman, öykü ve benzeri yapılarda zaman sınırlaması yoktur. Fakat sinemada ise belirli ölçütler altında uygulanmaktadır. Sinemaya uyarlanan bir edebi metin anlatım yönünden perdeye aktarım kısmında yeni bir dil kazanmaktadır. Edebi metindeki karakterler görsel anlamda yeni bir ifade ve boyut kazanır. Dolayısıyla uyarlamalar kimi zaman yıldız oyuncular da yaratabilmektedir. 1960'lar Türk Sinemasına bakıldığında Türkan Şoray, Belgin Doruk, Ayhan Işık, Ediz Hun, Fatma Girik vb. oyuncular dönemin yıldız oyuncularıdır.

Oyunculuklarına belirli kalıplardan çıkmadan klişeleşmiş bir tip olgusu içinde devam eden yıldızlar, (halk bu tipi seviyor) düşüncesiyle hangi rol gelirse gelsin aynı tip ve karakterde oyunculuklarına devam etmişlerdir. Hal böyle olunca uyarlama kısmında yönetmenler (klişeleştirdikleri oyuncu-tip) olgusundan dolayı edebi eserleri perdeye aktarımda başarılı olamamışlardır (Kırel, 2005).

Edebi metin ve filme bakıldığında işleyiş yönünden her ikisi de bir temele dayanan duygu ve düşünce üzerine yapıtlarını ortaya çıkartmaktadır. Romanın ve hikayenin anlatıcısı yazarken, bir sinema filminin yaratıcısı yönetmedir. Dolayısıyla uyarlamaya başvuracak olan yönetmen, yazarın temasının dışına çıkmadan edebi eserin içeriğinden beslenerek filmi oluşturmalıdır. Yönetmen uyarlama yaparken yazarın yaşam felsefesini, bulunduğu kültürü, sosyal ve psikolojik yapısını baza alarak uyarlama yapmalıdır. Aksi takdirde uyarlama yapılan edebi eserin dokusu bozulur ve eserden bağımsız bir film ortaya çıkar. Dolayısıyla bilinmelidir ki eser yorumlamada her alanın kendine has yorumu, biçim ve tutumu vardır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. AZİZ NESİN METİNLERİNİN TÜRK SİNEMASINA UYARLANMASI

Edebiyattan sinemaya, Tiyatrodan sinemaya uyarlama, sinemanın doğuşundan bu yana özellikle kitlelerin yoğun ilgisiyle birlikte görsel anlatıma uygun eserlerin yeniden sinemasal çerçevede yorumlanıp, sinemaya özgü yeni yapıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dolayısıyla Dünya sinema ve Türk sinema tarihine bakıldığında uyarlamanın sinemanın ilk dönemlerinde başladığını görmekteyiz.

Türk sinemasında ilk uyarlama filmleri daha çok tiyatro metinleri üzerinden yapılmaktaydı. Sigmund Weinberg'in çekimlerine başladığı ancak Fuat Uzkınay'ın tamamladığı Moliere'den uyarlanan *Himmet Ağa'nın İzdivacı*; Mehmed Rauf'un *Pençe* isimli oyununu Sedat Suavi senaryolaştırıp sinemaya aktarmıştır. İlk roman uyarlaması ise Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919 tarihli *Mürebbiye* filmidir. (Özgüç, 1990, s. 24) Muhsin Ertuğrul'un Türk Sinemasına girmesiyle birlikte eserlerde oluşmaya başlayan teatral hava, süreç içinde birçok tiyatro metni ve edebi eserin sinemaya uyarlanmaya başlamasına neden olmuştur. Zaman içerisinde filmler melodram bir yapıya doğru ilerlemeye başlamıştır. 1960 sonrası toplumsal sorunları baza alınarak uyarlamalar yapılmaya başlanır. Daha çok köy hayatını, köy insanını konu alan Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1962) gibi uluslararası ses getiren uyarlamalar yapılır. 70'ler ve 80'ler Türk sinemasına bakıldığında;

- Süreyya Duru 1974 "Bedrana"
- Ömer Kavur'un 1986 "Anayurt Oteli"
- Erden Kıral'ın 1983 " Adı Vasfiye ve Fikrimin İnce Gülü" uyarlamaları Türk sinemasının başarılı uyarlama eserleridir.

Edebi eserlerin ve tiyatro metinlerinin sinemaya uyarlanması süreç içerisinde değişiklik göstermiş ve sinemanın eserleri hammadde olarak görüp sinema dilinde işlemesine neden olmuştur. Yazılı metin üzerinden film çekmek ve

senaryolaştırmak yönetmen için ön hazırlık aşamasını hızlıca atlatıp filme almayı kolay kılmıştır.

Senaryo yazarından yoksun birçok uyarlama kötü örnekler neden olmuştur. Örnek verecek olursak Muhsin Ertuğrul'un, 1924 yılında Peyami Safa'nın Sözcük Kızları adlı romanını sinemaya uyarlamış ancak film askıda kalmıştır.¹

Melodramların yoğun ilgi gördüğü Türk sinemasında Yeşilçam dönemine çekilen sosyal gerçekçi filmlerde yoğun ilgi görmüştür. Dönemin politik yapısını sinemacıları hiciv ve mizahi bir tavırla sansüre takılmadan filmlerini üretmiştir. Sansürün uygulandığı bu dönemde daha çok politik unsurlu uyarlamaları Aziz Nesin gibi yazarlar kaleme aldı. Sinemaya uyarlanan Aziz Nesin metinleri:

Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz Aziz Nesin'in tiyatro oyunudur. 1974 senaryosunu Engin Orbey, Aziz Nesin yazdığı yönetmenliğini Ergin Orbey'in üstlendiği *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* adlı eseridir.

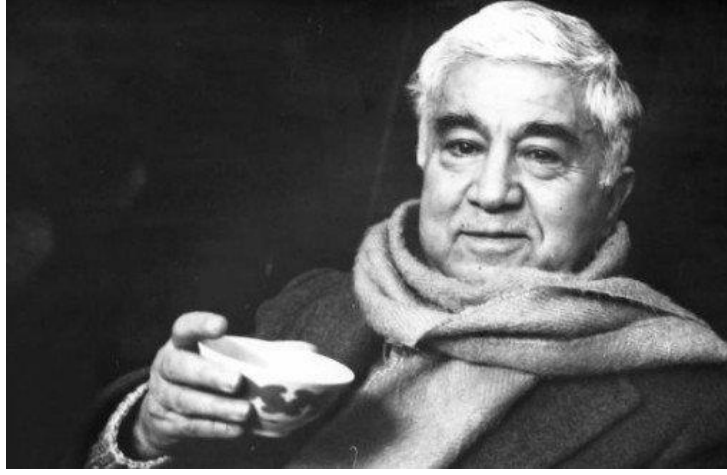
Aziz Nesin'in romanı olan *Zübük*, Senaryosunu Atıf Yılmaz yazdığı, Kartal Tibet'in yönettiği *Zübük* 1980 yılında sinemaya uyarlanmıştır.

Yönetmenliğini Kartal Tibet'in yaptığı ve senaryosunu Osman F. Seden, Memduh Ün, Kartal Tibet, Bülent Oran'ın yaptığı Aziz Nesin eseri *Gol Kralı* 1980 yılında perdede aktarılmıştır.

3.1. Aziz Nesin

Asıl adı Mehmet Nusret olan Aziz Nesin, 1915'te Heybeliada'da doğdu. Yoksul bir ailenin çocuğu olan Nesin İstanbul Kanuni Sultan Süleyman İptidai Mektebinde öğrenimini üçüncü sınıfa kadar devam ettirmiştir. Çağaloğlu Vefa Ortaokulu ve Kuleli Askeri lisesinde öğrenimine devam etmiştir. Sonrasında Harp Okulu (1937) ile Fen Tatbikat Okulu'nda öğrenim görmekteyken bir yandan da Güzel Sanatlar Fakültesi Doğu Süslemeciliği bölümünde de okurken Aziz Nesin, Fen Okulu'nu teğmen rütbesiyle bitirmiştir (1939). 1940 yılında evlenir ve bu evlilikten Oya ve Ateş isiminde iki çocuğu olmuştur.

¹ 1960-1970 yılları arasında romandan sinemaya uyarlanan eserlerin tamamı için bkz. —Başlangıcından 1970 Yılına Kadar Romandan Sinemaya Uyarlanan Eserlerin Listesi



Görsel 1. Aziz NESİN

İkinci Dünya Savaşı yıllarında, Çadırılı Ordugahta görev yapar ve 1944'te görevinden uzaklaştırılmıştır. Bu dönemde Nesin, ailesinin geçimini gazete dağıtıcılığı, bakkallık gibi işlerde çalışarak sağlama çalışmıştır. 1945'te Karagöz Gazetesi ve Yedigün Dergisi'nde profesyonel anlamda yazarlık hayatına başlamıştır. Tan Gazetesinde yazdığı dönemde "Parti Kurmak Parti Vurmak" adlı on altı sayfalık broşür çıkartır ve Tan Gazetesinin yıkılmasıyla buradaki işi sona erer. 1946'da Sabahattin Ali'yle birlikte "Markopaşa" adında bir mizah dergisi çıkartmışlardır. Ancak dergi içeriği bakımından kapatılır ve yazıları nedeniyle Aziz Nesin tutuklanır. 1947'de ilk evliliği sona ermiştir.

Aziz Nesin 1948'de Azizname'yi çıkartmıştır. Ancak Aziz Nesin Azizame'yi çıkardıktan kısa bir süre sonra, yine tutuklanmıştır. Dört aylık tutuklu yargılanmasının ardından serbest bırakılmıştır. Aziz Nesin daha çok eleştirel mizah anlayışı takındığı yazıları ile toplumsal bir kimlik kazanmıştır. Tüm bu Tutuklamalar, suçlamalar Aziz Nesin'i yazmaktan alıkoymamış ve yazmaya devam etmiştir. 1950 yılında Akbaba dergisinde takama isim kullanarak yazmaya başlamıştır. 1955'te girdiği cezaevinde Meral Çelen ile nişanlanır. Serbest kalınca da evlenir. Meral Çelenle evliliğinden Ali ve Ahmet adında iki çocuğu olur. Yeni Gazete'de köşe yazarlığına başlamasının ardından 1956'da İtalya'da Uluslararası öykü yarışmasında Kazan Töreni adlı öyküsü birincilik almıştır.

1961'de Zübük dergisini çıkardı. Zübük dergisi 45 sayı sürmüştür. 1965'de ilk kez pasaport hakkı elde edebilmiş ve Berlin ve Weimar'daki Antifaşist Yazarlar

Toplantısı'na davetli olarak katılmıştır. Altı ay yurtdışında kalan Nesin, süre içinde Polonya, Sovyetler Birliği, Romanya ve Bulgaristan'a gitti. 1966'da Bulgaristan'da "Vatani Vazife" öyküsü uluslararası gülmece yarışmasında birinci oldu. 1968'de Milliyet Gazetesi'nin düzenlediği yarışma ile "Üç Karagöz" oyunu birinci oldu. Tüm siyasal baskılara tutuklamalara rağmen edebi anlamda kendini geliştiren Nesin için yazılarının önünde hiçbir engel kalmamıştır.

1969'da Moskova'da düzenlenen Gülmece yarışmasında "İnsanlar Uyanıyor" öyküsü ile birinci olmuş ve aynı yıl içinde Türk Dil Kurumu'nun oyun ödülünü "Çiçü" adlı eseriyle kazanmıştır.

Aziz Nesin 1972'de kimsesiz ve yoksul çocukların bakım ve eğitim görebilecekleri Nesin Vakfı'nı kurmuştur. 1976-1980 arasında Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı'nı çıkarmıştır (Demirci, 2005). Dünya çapında ününün yayılmaya başlamasıyla Nesin 1974'de Asya-Afrika Yazarlar Birliği'nin Lotus ödülünü kazanmıştır. 1976'da Bulgaristan'da Gabrovo kentinde uluslararası gülmece kitabı yarışmasında birinciliği elde ederek Hitar Petar ödülünü almıştır. Aziz Nesin 1977'de Türkiye Yazarlar Sendikası Başkanı oldu. 1978'de "Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz" adlı romanıyla Aziz Nesin, Madaralı Roman Ödülü'nü kazanmıştır. Sağlık problemleri nedeniyle uzun süre tedavi gören Nesin, 1985'te ve sonrasında TÜYAP'ın iki yıl üst üste düzenlediği "Halkın Seçtiği Yılın Yazarı" ödülünü kazanmıştır.

Aydın olmanın bilinciyle uzun süren baskıcı bir rejim sisteminin ardından Aziz Nesin, 1989'da Demokrasi Kurultayı'nın toplanmasında öncülük yaptı ve Demokrasi İzleme Komitesi'nin iki başkanından biri olmuştur.

1993'de Pir Sultan Abdal etkinliklerine katılmak üzere gittiği Sivas'ta 37 yazar ve aydın kişilerin yaşamını yitirdiği Madımak Otel katliamından sağ kurtulur. Ancak 1995 yılı 5 Temmuz'da, imza günü için gittiği Çeşme Alaçatı'da, sabaha karşı geçirdiği kalp krizi sonucu yaşamını yitirmiştir. Cenazesi Çatalca'daki Nesin Vakfı'nın bahçesine defnedilmiştir.

Aziz Nesin Ardında 80 yıllık mücadele gösterdiği Türk edebiyatında eserlerinin içeriğinden dolayı tutuklandı, baskı gördü, yargılandı ve sürgün edilmiştir. Ancak davasından hiçbir zaman vazgeçmeyen Aziz Nesin ne yaşarsa

yaşasın kullandığı gülmece unsurlarıyla öykülerinde Türk toplum yapısındaki aksaklıkları mizahi bir dil olan gülmece ile eleştirmiştir (Tunalı, 1998, s. 69).

Aziz Nesin eserlerinde ki gülmeceyi şu şekilde açıklar: "*Kısacası yaptığım, halk gülmecesidir. Halk gülmecesi demek bir işe yarayan bir işlevi olan gülmecedir. İnsanları güldürme yoluyla düşündürmeye yarar. Demek bana göre gülme bir araç, düşünmek amaçtır*" (Kabacalı, 1995, s. 45). Aziz Nesin için hem sanatsal hem de toplumsal yapıyı göz önünde bulundurursak, sanat hayatı boyunca anlaşılır bir dil kullandığı eserlerinde çağdaş biçim ve içeriğe sahip birçok olay üzerine eserlerini modernize etmiştir. Dolayısıyla Aziz Nesin, eserlerinde gülmece unsurunu kullanarak modern bir yapıda sade, yalın, anlaşılır bir dil kullanmış ve toplumun her kesimine hitap etmiştir.

3.2. Sinema ve Televizyonda Aziz Nesin

Aziz Nesin, sanat yaşamı boyunca pek çok roman, öykü, hikaye, tiyatro, şiir gibi pek çok eser vermiş ve eserlerini toplumsal ve politik yapıları göz önünde bulundurarak oluşturmuştur. Birçok eseri tiyatro, sinema ve televizyon dizilerine konu olmuş, uyarlanmıştır. Türk sinema tarihine bakıldığında yukarıda da bahsettiğimiz üzere özellikle 80 sonrası artan sıkıyönetim ile birlikte Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney, Ertem Eğilmez gibi yönetmenler filmlerinde arabesk ve güldürü unsurlarını işlemiştir. 80 darbesinin getirmiş olduğu politik konulu filmleri halk güldürü unsuruyla filmlerinde işleyen yönetmenler, bu dönemde yaptıkları uyarlamalar ile de dikkat çekmektedir.

Aziz Nesin Türk Sinema ve Televizyon tarihine bakıldığında eseleri şöyledir:

Sinema Filmleri

- Engin Orbey'in 1974 "Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz "
- Kartal Tibet'in 1980 "Gol Kralı"
- Kartal Tibet'in 1980 "Zübük"

Televizyon Filmleri

- Ömer Kavur 2003 "Beybaba"
- Mustafa Şen, Sinan Yaka 2003 "Deliyle Geçen Gece"
- Mustafa Şen, Sinan Yaka 2003 "Fişgittiin Bey"

- Mustafa Şen, Sinan Yaka 2003 "Peki Olur Şekerim"
- Mustafa Şen, Sinan Yaka 2004 "Taşı Sıksam Suyunu Çıkarırım"
- Ömer Kavur 2004 "Patroniçe"
- Ömer Kavur 2004 "Beş Kollu Avize"
- Atıl İnaç, Ulaş İnaç 2008 "Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz"

Televizyon Dizisi

- Atıf Yılmaz 1993 "Tatlı Betüş" (Sinamaturk, 2018)

Bu bölümde Aziz Nesin'in uyarlama kısmında da bahsettiğimiz gibi üç eseri sırasıyla; Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Zübük ve Gol Kırallı Filmlerini tiyatro, edebiyat ve sinema ilişkisi bağlamında biçimsel ve içeriksel yapıyı göz önünde bulundurarak inceleyeceğiz (SinemaTürk, 2018)

3.3. Aziz Nesin'in Sinemaya Uyarlanan Eserleri

3.3.1. Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz

3.3.1.1. Tiyatro Metni

Tiyatro Oyunun Adı: Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz "1977"

Eser Sahibi: Aziz Nesin

Oyun Türü: Komedi

Bölümlenmesi: İki Perde

Oyunun Ortalama Süre Ağırlığı: 2 Saat

Özet:

Yaşar'a kendisinden önce doğan 4 kardeşi öldüğü için babası tarafından bu ad verilmiştir. Okul çağına gelen Yaşar'ın okula gidebilmesi için nüfus kâğıdı çıkarılması gerekmektedir. Nüfus müdürlüğündeki kayıtlarda Yaşar ölü gözükmektedir. Kayıtlara göre 1896 doğumlu Yaşar 1915 tarihinde Çanakkale Savaşı'nda şehit düşmüştür ve babasından bir yaş büyük gözükmektedir. Ayrıca annesi de babasıyla 7 yaşında evlenmiş görünüyordur. Nüfus dairesi müdürü olayı anlaşılır hale getirmek için kurduğu senaryosuna göre Yaşar annesinin ilk evliliğinden dünyaya gelmiştir. Hiçbir şekilde nüfus müdürünü ikna edemeyen baba

çareyi Yaşar'ın evde eğitim almasında bulur. Zaman geçer ve Yaşar, komşularının kızı Ayşe'ye sevdalanmıştır. Aileler de rıza gösterince aralarında nişan yapılır. Nişan olduğu gün Yaşar'a askerlik celbi gelmiştir ve apar topar askere alınır. Kahramanımız bu durumdan memnundur. Çünkü askere giderse yaşadığını ispat edecektir. Askerliğini yapan Yaşar'a ölü görüldüğü için bir türlü tezkere verilmez. Komutan yanına çağırır neden tezkerenin verilmediğini izah eder. Askeri kayıtlara göre Yaşar 1935 yılında Dersim'de şehit düşmüş görünmektedir. Ne yapacağını bilmeyen Yaşar'ın haline komutanı acır ve ona tezkeresini verir. Memleketine dönen Yaşar babasının ölüm haberini alır. Hukuken varlığını ispat edemeyen Yaşar'a bir darbe de Ayşe'nin babasından gelmiştir. Ölü görünen birine kızını veremeyeceğini söyler. Ezik halde durumu kabullenen Yaşar tam gidecekken Ayşe yolda onu durdurur ve onunla kaçmak istediğini söyler. Hamile kalan Ayşe bir erkek çocuk dünyaya getirir. Fakat babası ölü görüldüğü için doğan çocuğa da kimlik verilmez. Babasından kalan mirasın işlemlerini başlatmaya giden Yaşar, ölü görüldüğü için mirası alamaz ancak babasının borçları ortaya çıkınca ödeme yükümlülüğü ona kalmıştır.

Yani mirası alacağı zaman ölü olduğu gerçeğini söylenir fakat borçlar devreye girdiğinde yaşadığı görünmektedir. Bütün bu olanlardan kaynaklı kafayı sıyırmak üzere olan Yaşar, vergi dairesinde sinirlenir ve memurlara, düzene küfretmeye başlar. Öfke patlaması yaşayan Yaşar, şikâyet üzerine karakola, oradan da cezaevine gönderilmiştir. Cezaevinde başından geçenleri mahkumlara anlatan Yaşar, koğuşun eğlencesi haline gelmiştir. Öyle ki hayat hikayesini anlatmaya başladıktan sonra mahkumlar onun eline para tutuşturmaya başlamıştır. Yavaş yavaş gözü açılan kahramanımız cezaevinde öğrendiği hukuksuz işlerin içine girmiştir. Cezaevi imamının cebine gizlice koyulan eroini namaz sırasında fark ettirmeden alır ve satışını yapar. Bu şekilde yüklü miktarda para kazanmaya başlamıştır artık. Cezası biten Yaşar'ı arkadaşları, Karakaplı Nizami adında bir adama yönlendirirler. Fakat Yaşar'ın Karakaplı Nizami'ye ihtiyacı yoktur. Çünkü kendisi Karakaplı Nizami olmuştur artık. Yırtık, kirli kıyafetlerle içeri giren Yaşar, müdürlerde bile olmayan şıklıkla dışarı çıkar. Düzen onu değiştirmiştir. Artık Yaşar, bozuk düzende yaşar.

Tablo 1. Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz eserine ait karakterler

Kişiler:	
Yaşar	Jandarma
1.Mahkum	Komutan
2.Mahkum	Sadık
3.Mahkum	Recep
Yarım Porsiyon	
Yaşarın Babası	
Ayşe	
Müdür	
Memur	
Kasabalılar	

Kişileştirme: Oyun birincil kişiler olan Yaşar ve Ayşe üzerine kurulmaktadır.

Ana Tema: Bozuk Düzen.

“Yaşar: Okula gideceğim, ölmüşsün diyorlar. Askere alacaklar, yaşıyorsun diyorlar. Mirasımı alacağım, ölmüşsün diyorlar. Babamın borcunu alacaklar, yaşıyorsun diyorlar.”

Mesaj: Hayatta kalmak için ya boyun eğeceksin düzene ayak uyduracaksın, ya da düzenin değişmesi için sabredeceksin.

Karşıtlıklar: Yaşar ve bozuk düzen olarak nitelendirebiliriz.

Tablo 2. Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz eserine ait bölüm ve mekanlar

Mekanlar:	
Cezaevi	Resmi Daire
İlkokul Müdürünün odası	Stadyum
Nüfus Müdürlüğü	Hastane
Bir ağaç altı	İstanbul silueti önünde
Kasaba Evi	Romantik görünümlü kır
Kışla Alanı	Pazar yeri
Kahve	Cadde
Vergi Dairesi	Tören alanı
Mahkeme Salonu	Hastane
Resmi Daire salonu	Nüfus Müdürlüğü
Cezaevi	Cezaevi Koğuşu

Dekor: Cezaevi sahnesinde ranza ve bir masa bulunmaktadır. Flashback'lerle ranzalar sahneden alınır ve tek masa sahnede kalır. Bütün bürokrasi işleri cezaevi sahnesinde kullanılan masada yürütülür. Aynı zamanda Ayşe'nin İstanbul'a gelmesi ve otel sahnesinde ise ranzalar geri getirilir sahneye ve bir otel odası imajı yaratılır. Oyunun genelinde kısıtlı dekor kullanılmıştır.

Zaman: 70-80 yılları arası

3.3.1.2. Sinema Filmi



Görsel 2. Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz film afişi

Tablo 3. Yaşar Ne Yaşar film Künyesi

Filmin Adı:	Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz
Yönetmen:	Ergin Orbey
Senarist:	Ergin Orbey
Görüntü Yönetmeni:	Çetin Gürtop
Prodüktör:	Mehmet Çakar
Tür:	Komedi
Yapım Yılı:	1973
Özellikler:	35 mm, Renkli
Süre:	79 dk.
Ülke:	Türkiye
Vizyon Tarihi:	Şubat 1975

Oyuncular: Şener Şen, Münir Özkul, Halit Akçatepe, Bülent Kayabaş, İhsan Yüce, Necla Soylu, Danyal Topatan, Nubar Terziyan, Güzin Özipek, Perihan Ateş, Turgut

Boralı, Necdet Tosun, Feridun Çölgeçen, Mete İnselen, Renan Fosforoğlu, Ekrem Dümer, Muammer Gözalan

Konu:

Nüfus cüzdanı olmadığı için ölü kabul edilen Yaşarın, yaşadığını ispatlamaya çalışırken yaşadığı ilginç olayları konu almaktadır.

Filmin Özeti



Görsel 3. Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz filminden bir sahne

Film Yaşar'ın (Halit Akçatepe) iki gardiyan arasında kolları kelepçeli bir şekilde Cezaevine götürülme sahnesiyle başlar. Dış mekanda başlayan çekimler iç mekana doru kamera hareketleriyle Yaşarın koğuşa bırakılmasıyla jenerik biter ve film başlar. Koğuşa getirilen Yaşar'ın cezaevine neden düştüğü mahkumlar tarafından merak edilir. Yaşarın anlatmaya başlamasıyla sahne flashbackle Yaşarın çocukluğuna döner. İlkokul sahnesinde nüfus cüzdanı olmadığı için okula kaydolamaz. Babasıyla birlikte (Münir Özkul) nüfus dairesine gider ancak orada Yaşarın aslında ölü olduğunu hatta Çanakkale savaşında şehit düştüğünü söyler memur.

Kararma açılma efekti ile film Yaşar ve Ayşe'nin çocukluk yıllarından çıkı gençlik yıllarına döner ve okul sorununu konuştukları köprübaşında bu defa Yaşar ve Ayşe evlilik konuşurlar. Ancak Yaşar askere alınır. Yaşar askerden terhis olur ancak babası vefat etmiştir ve vergi borcu, miras işlemleri vardır. Yaşar bunun için

kasabaya gider. Askerlik gibi, vergi borcunu da öder yaşar ancak babasının mirasını alamaz. Çünkü Yaşar yaşamamaktadır. Yaşadığını bir türlü ispat edemez ve birçok süreçten geçse de mirası alamaz. Ayşe'yle evlenmek isteyen yaşar İstanbul'a gider. İstanbul'da hangi işe başvurduysa ya kabul edilmez ya da nüfus cüzdanı olmadığı için dolandırılır. Ayşe, İstanbul'a Yaşar'ın yanına kaçar. Varlıklı bir ailenin yanında temizlik işine başlar. Ancak hamile kaldığını örenen evin hanımı Ayşe'yi işten kovar.

Yaşar ise bu sıralarda kalecilik yapmaya başlar, ancak oradaki işinden de kovulur. Son sahnelere doğru Yaşar'ın Ayşe'den bir oğlu olur ancak ona da nüfus cüzdanı çıkarttıramaz ve son sahnede ise kamera cezaevi koğuşuna döner. Yaşarın ve mahkumların görseli ile film biter.

Bulgular ve yorumlar:

Film bürokrasiyi, sistemdeki aksaklıkları tıpkı tiyatro metnindeki gibi gülmece unsurlarıyla vermeye çalışmıştır. Yaşar bir karakterden çok tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaşar üzerine kurulu olan senaryo aslında düzeni temsil etmektedir. Filmsel açıdan bakıldığında gerek kamera hareketleri gerek flashbackler 70-80 dönemi sinemasına bakıldığında filmde, sinemasal anlamda kalıplaşmış teknik imajlar olduğunu görmekteyiz. Zaman olgusu ise mevsim değişiklikleriyle işlenmiştir. Film Yaşar'ın askere alımı ve nüfus kaydı olmadığı için terhis problemiyle devam eder. Bu sahnede kullanılan kurgu, ritim, diyaloglar ve motifler eşliğinde soyut olan özlem duygusunu kısa telefon görüşmeleri, telgraf direkleri, telefon görüntüleriyle işlenmiştir

Devlet dairelerinde geçen sahneler daha çok yakın planda çekilmiştir. Yine memurların Yaşar ile kurduğu diyalog sahnelerinde de yakın plan çekimlerde bulunulmuş yüksek jest ve mimikler kullanılmıştır. Yaşar'ın miras için gittiği devlet kurumlarındaki imza sahnesi, merdivenlerde oradan oraya koşuşturması ve bu koşuşturmada merdiven görselinin yanı sıra koşuşturma içinde olan halkın da görsele verilmesi başarılı sayabileceğimiz sahnelerden biri olmuştur. Aksiyon kamera hareketleriyle sağlanmıştır. Sahne bir nevi kısır döngüyü işaret etmektedir. Her sahne birbirinden bağımsız kısa öyküler şeklinde işlenmeye çalışılmıştır.

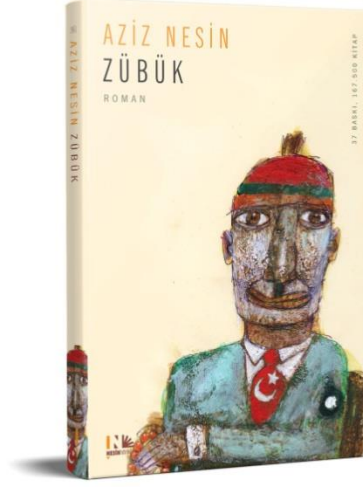
Tiyatro metninden hariç filmografik zamanı tutturmak için metinden bağımsız eklenen sahnelerle bir bütün oluşturulmaya çalışılsa da eklenen sahneler filmin genel yapısı itibarıyla bakıldığında gereksiz görülmektedir. Bu sahnelere örnek verecek olursak Yaşarın iş bulmak için gittiği İstanbul'da pavyonda çalışmaya başlaması ve bir diğer sahne ise törenle karşılanan siyasi lider sahnesi. Ancak kronolojik anlamda bakıldığında sahneler tiyatro metninde ki gibi tek düze ilerlemektedir.

Karakterler de ise Halit Akçatepe'nin sergilediği oyunculuğun tam manasıyla Yaşar karakteriyle bağdaştığını görmekteyiz. Ancak Necla Soylu ve diğer oyuncular filmde gerçek performanslarını sergileyememiştir. Oyunda gördüğümüz abartılı oyunculuklar mizah düzeyinde ince bir çizgide ilerlerken filmde bu abartılı oyunculuk halini almış ve absürtleşmiştir.

Yönetmen her ne kadar esere bağlı kalmaya çalışsa da gerek içerik anlamında gerekse teknik anlamda sağlıklı bir uyarlama çalışmasında bulunamamıştır. Film dil açısından bakıldığında vurgu hataları, güldürüye yönelik sözselle ifade bozuklukları ve kusurlu bir dil ile film oluşturulmuştur. Ayrıca dublaj tekniğinin kullanıldığı filmde diyaloglarda zamansal hatalara rastlanmaktadır.

Mekan açısından incelemek gerekirse, oyunda kullanılan mekan tek bir sahnedir. Mekan değişimlerini dekor ve ışık değişimi ile sağlanır. Film birden çok mekanda çekilmiştir. Dolayısıyla gerçek yaşamdan alınan mekanlarla oluşturulan film dekor ve aksesuar yönünden de zenginlik göstermiştir. Ancak geniş bir alana yayılan ve görsel ve işitsel duyulara hitap eden film tiyatro oyunu kadar etkin olamamıştır.

3.3.2. Zübük



Görsel 4. Zübük Romanı Kapağı

3.2.2.1. Roman Metni

Roman Adı: Zübük/Kağrı Gölgesindeki İt

Yayın Yılı: 1961

Roman Yazarı: Aziz Nesin

Sayfa: 280

Roman Özeti:

Orta Anadolu'nun bir kasabasında Zübükzade İbrahim Bey adında biri vardır. Kişisel çıkarları doğrultusunda tüm kasaba halkını dolandırmıştır. Bir gün İbrahim Bey'in evinde anası, kızı, karısı mutfakta hazırlık yapmaktadır. Zübük hazırlıkların yetişmeyeceğini, bir hafta öncesinden Hükümet'in gelecek olduğunu haber verdim size, diye ev halkına kızmaktadır. Kendisine hayali bir statü kazandıran Zübük sinirlenip evden çıkar. O sırada İbrahim Bey'in evini izleyen Kara Bela, Hükümet'in Zübükzade'ye yazdığı mektubu görür ve koşar adımlarla Öğretmenler Derneğine gider. Kasaba ahalisi dernekte toplanmıştır. Zübük hakkında konuşmaktadırlar. Ancak Kara Bela, Hükümet'in Zübükzade İbrahim beyi ziyarete geleceğini söyler ve kasabalılar her ihtimale karşı İbrahim Bey'in duyabileceği şekilde yüksek seste onu övmeye k başlarlar. Ancak bu durum Zübükzade'nin bir oyunudur.

Ebe Hayriye Hanım, öğretmen olan kızının yanına yerleşir. Zamanında oda İbrahim Bey'den darbe yemiş dolandırılmıştır. İtibarlı bir beyle kızını evlendirmek isteyen Hayriye Hanım, Hükümet'in Zübükzade'yi ziyarete geleceğini duyunca, İbrahim Bey'in cebine beş yüz lira sıkıştırır. Kızıyla evlenmesini ister. Ancak Zübük, Hayriye hanımı yine dolandırmıştır.

Hükümetle arasının iyi olduğunu her defasında oyun yoluyla kasabalıyı kandıran Zübük'ten bir gün Alucanlı Sabri Ağa tarlasını kaybetmemek için yardım ister, rüşvet verir. Ancak haftalar, hatta aylar geçer Zübük'ten ses çıkmaz.

Kardeşini parasız yatılı okula yazdırmak isteyen terzi Cemal, Zübük'ten yardım ister ve onu da dolandırır. Nuri, üç arkadaşıyla birlikte bir akşam İbrahim beyin evine gider. Zübük ona tuzak kurduklarını anlayınca, yeni bir oyunla onları dolandırır. Nuri ve arkadaşlarına yan odada komutana görüşmekte olduğunu söyler.

Zübükzade İbrahim Bey kasaba halkını dolandırarak, yalanlar söyleyerek kasabalının gözünde yüksek konumlu biri haline dönüşür. Kasabaya yeni bir vali atanır. Kasabayı ilk teftişi sırasında Zübükzade Vali'nin boynuna atlar ve senli, benli konuşmaya başlar. Kasaba halkı bu durumu şaşkınlıkla izler. Zübük vali beyi de yalanlarıyla kandırmıştır.

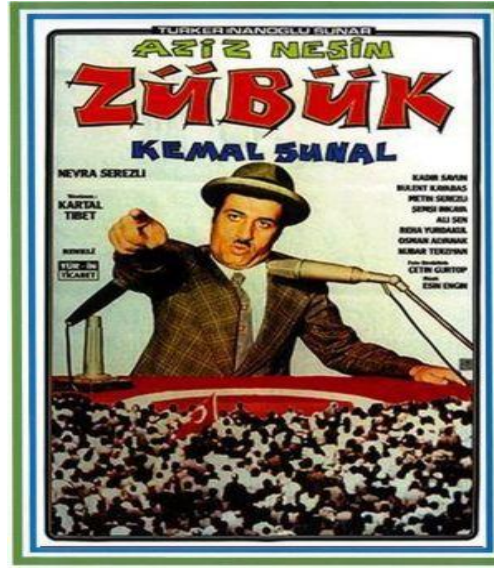
Bir süre sonra Ankara'dan Milletvekilleri İbrahim beyi ziyarete gelirler. Zübük evinde eğlence düzenler. Bunu gören kasaba halkı bir sonraki belediye seçimlerinde Zübükzade İbrahim beyin Belediye başkanı olmasını isterler. Çünkü mualifpartideki Avukat Burhanla baş edebilecek tek kişi Zübüktür. Milletvekili seçimleri yaklaşmıştır. Bir toplantıda İbrahim Bey, Avukat Burhan beyi komisyon başkanı olarak gösterir ve konuşma yapmasını söyler. Burhan kasabalıya konuşmasında, kasabanın bir camiden çok okul ihtiyacı olduğunu söyler. Bunu fırsat bilen Zübük ise halkın dini duygularını kullanarak avukat Burhanı kafirlikle suçlar ve kasabanın tüm desteğini alır. Zübükzade İbrahim efendi yalanla, dolandırıcılık ve hileyle millet vekili seçilir.

Roman: 22 bölümden oluşmaktadır.

Tablo 4. Zübük Roman Karakter

Karakterler
Zübük - Zübükzâde İbrahim
Gedikli İhsan Efendi
Aklı Evvel Bedir Hoca
Allahın Kulu İsmail Efendi
Tüccardan Emin Efendi
Otelci Satılmış Bey
Kaymakam Kâtibi Rıza Bey
Murtaza Efendi
Çiftverenoğlu Hamze Bey
Muhelif Kadir Efendi
Zeybekzade Kara Yusuf Efe
Almanca Öğretmeni
Avukat Burhan

3.2.2.2. Sinema Filmi



Görsel 5. Zübük Film Afişi

Tablo 5. Zübük Filminin Künyesi

Film Adı	Zübük
Yönetmen	Kartal Tibet
Senarist	Atıf Yılmaz Batıbeki
Tür	Komedi, Dram
Yapım Yılı	1980
Özellikler	35 mm, Renkli
Görüntü yönetmeni	Çetin Gürtop
Seslendirme	Yeni Stüdyo
Süre	89 dk
Ülke	Türkiye
Vizyon Tarihi	Kasım 1981
Oyuncular	Kemal Sunal

	Nevra Serezli
	Kadir Savun
	Osman Alyanak
	Ali Şen
	Bülent Kayabaş
	Metin Serezli

Aziz Nesin 1060 darbesi sonrası Zübük romanını yazmıştır. Roman yazıldığı dönemin politik, sosyal ve psikolojik unsurlarını barındırmakta olup, yazıldığı dönemle sınırlı kalmayıp günümüzde de hala etkileri devam eden çağdaş bir yapıttır.

Türker İnanoğlu'nun yapımini, Atif Yılmaz'ın senaryolaŐtıđı, Kartal Tibet'in filme aldığı Zübük filminin baŐrol oyuncusu Kemal Sunal'dır.



Görsel 6. Zübük filminden bir sahne

Zübük: Bir halk deymi. Her yolu mubah sayan kişi. Sözünde durmayan, uçkağıtçı, egoist, düzenbaz, ahlaksız, kalleŐ, namussuz, palavracı, dönek.

Filmin Konusu: İbrahim Zübükzade mesleğinden ihraç edilmiş ve sonrasında siyasete atılmış dolandırıcı, hilekar bir politikacıdır. Sadece kendi çıkarları ve kasabalıların çıkarları ile mevki yükselten Zübükzade'yi konu alır.

Filmin Özeti

Film gazete manşetleriyle başlar. Zübükzade'nin parti açılımları manşetlerde iki dakika gibi bir sürede verilir. Ardından daktilo görüntüleri ile Metin Serezli'nin hayat verdiği gazeteci Yaşar'ın yukarıda da belirttiğimiz gibi Zübük'ü tanımlar. Ancak şunu da bilmeliyiz ki Zübük, Aziz Nesin'in yaratımı olan bir kelimedir. Film otobüs sahnesinden itibaren Motelci Satılmış (Osman Alyanak) tarafından Zübükzade'nin kim olduğunu gazeteci Yaşar'a anlatılmaya ve araya giren görüntülerle devam eder. Film kronolojik olarak romana uygun başlasa da otobüs sahnesinde motelcinin Zübük'ün babasını anlattığı sahne romanda çok sonra gelmektedir. Film, flashbacklerle Zübük'ün katiplik ofisinde rüşvet karşılığı onay verdiği belge görüntüleriyle devam eder. Rüşvet alırken amirine yakalanır ve işten kovulur. Ancak romanda böyle bir olay yoktur. Atıf Yılmaz senaryoya eklemelerde bulunmuştur. Bir sonraki sahneye bakıldığında Zübük'ün sokakta dolaştığını görmekteyiz. Sokak görüntülerinin verildiği kısımda Zübük'ün iç sesi görüntülere verilir." *Namuslu adamlarla çalışmayacaksın ki, çabuk zengin olasın.*" der.

İşinden ayrılan Zübük para kazanmanın yeni yollarını arar ve partacılığa yönelir. Destek partisine girer. Kasaba halkının çıkarları, Zübük'ün dolandırıcılığı onu ocak başkanı yapıştır. Ocak başkanı olan Zübük ilk balkon konuşmasında şöyle der: " *demokrasi öyle bişeydir ki, dadından yinmez. Anladınız mı?*" Zübük, demokrasi adı altında rüşvetle, yolsuzlukla politikayı yürütmeye çalışmıştır. Ancak sadece Zübük değil kasabalılar da kendi çıkarları doğrultusunda Zübük'ün mevkisini kullanmak istemiştir. Anlaşılacağı gibi Kartal Tibet'in yönetiminde olan film Aziz Nesin'in romanındaki gibi gerçeğe çok ciddi göndermelerde bulunmuştur. Zübük'ün makamında rüşvet kabul ettiği sahneler de ise romanla birebir aynı olduğunu görmekteyiz.

Kasabalı Zübük'e hem inanmıyor hem de inanmak istiyor ve film Cemal'in kardeşini yatılı okula göndermek için Zübük'ün masasına oturma sahnesiyle devam

eder. Zübük'e durumu anlatan Cemal bu iş olursa ne isterse yapacağını yolunu çizer.

Kamera yakın çekimlerle Zübük'ün jest ve mimiklerini gösterir. Zübük söz veriri. Ancak her zaman olduğu gibi bunu da yerine getirmez. Zübük terzi Cemal'in iş yerine gider. Ancak görmekteyiz ki terzi Cemal'in i yerinde ki sahnelerde doğal ışıklarda yapılan çekimlerde ışık çoğu yerde patlamıştır. Dolayısıyla filmin geneline bakıldığında doğal ışıkta yapılan çekimler söz konusudur.

Nuri ve arkadaşları Zübük'ü öldürme kararı alırlar ve evine giderler. Ancak Zübük yine bir oyunla evde komutanı misafir ettiğini ve biraz beklemeleri gerektiğini söyler. Zübük evin içine girer ve ikili oyuna başlar. Komutan varmış gibi ses tonunu değiştirip hem komutan hem de kendi olur. Bu sahne sabit kamera ve Zübük'ün iki kişiymiş gibi iki koltukta sürekli yer değiştirmesiyle devam eder. Ancak bu sahne sinemasal anlamda düşünüldüğünde, farkı planlarda çekimler gerçekleşseydi "amors, takip" gibi daha etkileyici olabilirdi. Zübük'ü öldürmek için bekleyen kasabalılar. İçeride komutanın olduğunu duyunda hiçbir şey yapamazlar. Ancak komutanın mahalleye gelmesiyle Zübük'ün yalanı ortaya çıkar. Bir kovalamaca başlar ve mezarlığa sığınan Zübük namaza durur. Namazda adam öldürülmeyeceğini düşünen kasabalılar Zübükzade'yi beklemeye başlarlar.

Ancak Zübük yine bir yolunu bulur ve kaçar. Kasabalılardan kaçan Zübük bu kez Muhalif Kadir efendinin evine sığınır. Dışarıda Zübük'ü arayan kasabalılar yağmurunda etkisiyle aramayı bırakırlar. Zübük ise Kadir efendiyle aray ısıtmış sohbet edip içki içmektedirler. Zübük eve gitmemek için dışarıda ki yağmuru bahane eder ve o gece Kadir efendide kalır. Tabi kaldığı gece Kadir efendinin kızı Yekdane ile birlikte olur. Onu mebus karısı yapacağına dair kandırır.

Zübük, Yekdane'ye verdiği sözleri umursamaz ve hiçbir şey yokmuş gibi gündelik yaşamına devam eder. Ancak Yekdane'nin parti odasını silahla basması üzerine Zübük Yekdane'yle evliliğe razı olur. İlk kez film boyunca Zübük yalanları tutmamış ve uzlaşmacı bir tavırla Yekdane ile evlenmiştir. Ancak filmde yansıtılan bu sahne, romandan çok ayırdır. Çünkü romanda iki karakterin bekar olması nedeniyle evlendirilirken filmde zorlama yoluyla evlilik gerçekleştirilmiştir. Ayrıca romanda Muhalif Kadir'in üç kızı ile birlikte olan Zübük asla geri adım atmaz ve

uzlaşma yolunu seçmez. Muhalif Kadir'in partiden ayrılması için elinden geleni yapar. Romanda trajikomik diyaloglarla verilmeye çalışılan bu bölüm, filmde bambaşka bir sahneye dönüştürülmüştür.

Zübük kendi ağzından bir telgraf çeker ve kendi evine postalatır. Yekdane telgrafi alır ve okumaya başlar. Telgrafta Muhalif Kadir beyin kızıyla evlendiği için Zübük'ün mebusa giremeyeceği yazmaktadır. Bunu okuyan Yekdane soluğu babasının yanında alır ve babasını partiden ayrılması için ikna eder. Zübük amacına ulaşmıştır, Muhalif Kadir Bey partiden istifa eder ve Destek partisine üye olur. Zübük belediye başkanlığına hazırlanmaktadır. Kasabalının inancını kazanmak için parti başkanıyla arasını çok iyi tutuyormuş gibi gösterir.

Parti toplantısı öncesi fotoğrafçıya gider ve kendi fotoğrafını parti başkanının olduğu fotoğraflara montaj yaptırır. Fotoğrafları gören kasabalılar Zübük'ün yüksek mevkide bir birey olduğunu ve onları kandırmadığını düşünürler. Ankara'ya gitmek için evraklarını unutma bahanesiyle parti ofisine gelen Zübük, kasabalıların bu duruma inandığını görür. Kasabalılara bir evrak aradığını ancak bulamadığını söyler. Kasabalılar ise yere çöker ve evrakı aramaya başlarlar. Zübük ise büyük bir keyif ile onları izler. Bu sahne de film dilinin en iyi kullanıldığı ve verilmek istenen anlamın özenle filme aktarıldığını görmekteyiz. Zübük hileyle istediğini elde etmiş ve kasabalının güvenini kazanmıştır.

Zübük belediye başkanı seçilir. Bir açık oturum sırasında parti üyeleri ile birlikte sözcü olarak Avukat Burhan beyi seçer. Konuşma yapması için mikrofonu ona uzatır ve kasabanın gelişimi için daha çok okul yaptırılması yönünde sözüne devam eden burhanın elinden mikrofonu alarak Zübük cami yatırılması yönünde söylemlerde bulunarak halkın dini duygularıyla oynayarak Burhan beyi kafirlikle suçlar. Amerikalılar, Japonlar ve Arabistan'la görüşüp fabrikalar kuracağı yönünde kasabalıları dolandırır. Ne yazık ki bu söylemlerini her zaman ki gibi yerine getirmez.

Mebus adaylığını dolandırıcılık ve rüşvetle kazanan Zübük, Ankara'ya taşınır. Milletvekili lojmanlarına yerleşir. Mecliste düzenlenen yemin törenin de ise Zübük karakteriyle tezat yeminlerde bulunur. Yükselişin getirdiği ün ile eşi Yekdane Hanım" tam bir sonradan görme" imajı ile karşımıza çıkar. Zübük'ün yeni evinde

sırayla tüm koltukları denediği sahnede eşi Yekdane'ye koltukları şu şekilde anlatır; birincisi milletvekilliği, ikincisi bakanlığı, üçüncüsü ise başbakanlığı simgeler. Zübük sırayla koltuklara oturmaya başlar ve üçüncü başbakanlık koltuğunda " *İyice oturalım da kaldırması zor olsun*" derken koltukla birlikte geriye doğru düşer. Filmsel anlatıma bakıldığında filmin başından beridir finaline dair tek gösterge Zübük'ün üçüncü koltuktan düşmesi sahnesidir.

Zübük haliyle Ankara'da da rahat durmaz. Bu defa iktidar partisiyle görüşmelere başlar ve kendi partisinden tepki çeker. Kasabalıya verdiği sözlerin hiçbirini yerine getirmez. Kasabalı Ankara'ya bir heyet gönderir ve Zübükle görüşmelerini isterler. Ankara'ya gelen hemşerileri Zübük'ün bilinçsiz bir şekilde yeni planına dahil olurlar. Hemşerilerini yemeğe çıkartan Zübük, başkanla telefon görüşmesi yapacağını söyler ve karısı Yekdane'yi arar.

Ona kaçırıldığını ve herkese bu durumu yayması gerektiğini söyler. Kaçırılma haberiyle bir süre gündemde kalan Zübük, bir süre sonra mebustan atılır. Son sahneden bir önceki sahnede, kendisiyle röportaj yapmaya gelen gazeteciyle olan diyalogunu görmekteyiz. Bu sahnede Zübük, muhabiri kandırarak baba yadigarı sigaralığını çalar. Anlaşılacağı üzere başına ne gelirse gelsin Zübük, Zübüklüğünden vazgeçmez. Filmin finaline doğru tekrar karşımıza çıkan gazete manşetlerinde yer alan yazı şöyledir; "*İbrahim Zübükzade efsanesi son buldu*". Tabi ki bu görüntü ve manşet klasik Yeşilçam (mutlu son) modelini hatırlatmıyor değil. Ancak romanın sonu film gibi bitmemektedir. Romanın sonunda Almanca öğretmenin mektubu ve kasabaya dönen Zübük'ün ilçeyi vilayet yapacağına dair söylemleriyle son bulur.

Bulgular ve yorumlar:

Aziz Nesin, 61 dönemi Türkiye'sini dönemin siyasi, sosyal, politik ve psikolojik durumu objektif bir şekilde romanında aktarmaya çalışılmıştır. Çalkantılı iniş ve çıkışların olduğu bu dönemde halkın çaresizliği ve kafa karışıklığı kasabalılar ve politik düzen üzerinden verilmektedir. 12 Eylül 1980 askeri darbesi öncesi vizyona giren Zübük filmi, Türk Sineması'nın politik nedenlerden dolayı en az yapım verdiği yıllara rastlamaktadır. Zübük filmi, roman gibi içerik ve işlediği konu yönüyle insanı derinden etkilen yer yer düşündürülen ve güldüren bir yapıya

sahiptir. Aziz Nesin'in mizah anlayışı gerek filmin kurduğu özgün yapı, eseri karşımıza Kara komedi "*Ağlanacak halimize gülüyoruz.*" türü olarak çıkarmaktadır.

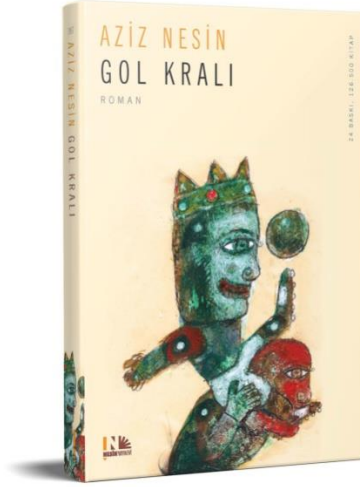
Sinemasal bağlamda filmin genel özetini verirken ara ara değindiğimiz bazı sahnelerde ki kamera sarsıntıları, kurgusal geçişler, görüntülerdeki grenliliği günümüz teknolojisiyle karşılaştırmak mümkün değildir. Ancak dönemin sinema eğilimlerini baza alırsak konu ve içerik anlamında izleyiciyi doyuran bir yapılmıştır.

Mekan konusunu gelince ise, Aziz Nesin'in romanında verilen mekanlar filmle benzer bir düzlemde ilerlemektedir.

Filmin ana karakteri Kemal Sunal ise bu kez karşımıza alışılmışın dışında "Şaban" tiplemesinin dışında bir karakterle çıkmaktadır. Halkı dolandıran, sömüren ve kendi çıkarları doğrultusunda yükselen Zübük karakteriyle keskin fakat sempatik bir dönüşüm gerçekleştirmiştir.

Romanda atfedilen Zübük tabiri tüm karakterler için geçerliyken, Filmde tek bir ana karakter üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla anlatım, teknik ve olay dizisi bağlamında Aziz Nesin'in yazdığı Zübük romanı Kartal Tibet'in yönettiği, Atıf Yılmaz'ın senaryoya uyarladığı bu eser, sinemaya uyarlama kapsamında gözle görülür biçimde farklılık göstermektedir. Fakat bu farklılık Aziz Nesin'in romanında vermiş olduğu mesajı destekler niteliktedir.

3.3.3. Gol Kralı



Görsel 7. Gol Kralı Roman Kapağı

3.3.3.1. Roman Metni

Roman adı: Gol Kralı

Yazar: Aziz Nesin

Sayfa: 303 sayfa

Yayın evi: Adam Yayınları

Yayın Tarihi: 1957

Roman Özeti:

Eser Sevim ve Ailesinin tanıtımı ile başlamaktadır. Sevim şımarık, futbolcu sevdalısı bir kadındır. Onun sporculara karı ilgisini tüm ülke bilmektedir. Sporcularla gazetelerde birçok fotoğrafı basılır. Annesi, Mechure Felferik, babası Hasip Felferik'tir. Sevim karakterinin sosyete camiasında ki ismi Kerkenez Sevim'dir. Sevim, Tozkoparan futbolcusu Duvar Ahmet'i ağına almıştır. Hasip bey karısı Mechure hanımdan zaman zaman şiddet görmekte ve bu yüzden Sevim'in bu davranışlarına ses çıkarmamaktadır. Hasip bek iç çamaşırı üreticisidir. Sevim ise

gazetelere boy boy iç çamaşırılı pozlar verip babasının reklamını yapmaktadır. Sevim sevgilisi Duvar Ahmet'le zaman zaman birlikte olur ve sıklıkla anne olma tehlikesiyle karşılaşır.

Habil Bey bu durumu fark edince, Sevim'i eve kapatır. Futbol maçlarına göndermez ve kızını bu durumdan kurtarmak için enayi bir koca aramaya başlar. Sevim bu durumu oldukça ılımlı karşılar. Çünkü bu sayede hem özgür olacak hem de istediği şekilde futbolcularla kırıtırabilecekti.

Bir gün dışarı çıkan sevim tesadüfen Sait Sarıoğlu ile karşılaşır. Sait hem Sevim'in hem de ailesinin aradığı gibi bir adamdır. Sait, Paris'te yüksek matematik okumuş, hayatını rakamlar sayesinde kuran, sarışın, gözlerinde görme kusuru olan biridir. Sait'e göre onu kandırmak, dolandırmak imkânsızdır.

Çünkü insanları matematik sayesinde çözmeyi öğrenmiştir. Ailesi'nin de geçimini bu hesaplarla sağlar. Ancak Paris'te yaşadığı dönemde hayat kadını Madlen tarafından kandırılmıştır. Çünkü Madlen, hayatını rakamlar ve kağıt üzerine kuran Sait'in kağıt ve kalemini saklamıştır. Dolayısıyla Sait, Madlen'i çözememiş ve kandırılmıştır. Fakat Sait bu defa Sevim'in tuzağına düşer. Birlikte bir şeyler içmeye ve sinemaya giderler. Film izlerken Sevim'in cazibesine kapılan Sait, ona aşık olur ve evlenmek ister. Sait bir gün Sevim'in evine gider. Ancak kapıdan sürekli erkekler girip çıkar. Ancak Sait, eve giren çıkan erkekler için, Sevim'in kalabalık bir aileye sahip olduğunu düşünür. Sevim, Sait'i ağına almıştır. Sait'e ondan hamile olduğunu söyler. Sait ise bu durma çok şaşırır ve inanmaz. Ancak baba olacağı içinde mutluluk duyar. Durumu ailesine anlatan Sait, ailede tartışma konusu olur. Üç günde tanıştığı bir kızın asıl hamile kalabileceğini sorgularlar. Ancak Sait sevimini daha önceden tanıdığını ve onunla bir yıldır mektuplaştığını söyler. Sait'in yanında olan Şükran halanın da ısrarı üzerine ailesi Sait'e inanır ve evliliği onaylar.

Sevim ve Sait nişanlanırlar. Ancak nişan sonrası Sevim'in davranışları gözle görülür biçimde değişmiştir. Sait sadece Tozkoparan maçları günü yakınlaşma imkanı bulurlar. Çünkü Sait'e karşı soğuk olan Sevim, her golde Sait'in kucağına oturur ve onu öperdi. Bu eylemse Sait'in hoşuna giderdi. Sevimin futbola olan ilgisi

Sait'in dikkatini çekmiştir. Sevim'in Duvar Ahmet'e duyduğu hayranlığı kendisine de duymasını ister ve futbolcu olmaya karar verir.

Nikah öncesi Sait, Sevim'e futbolcu olmak istediğini söyler. Sevim bu durumu gülünç bulur ve bunun imkansız olduğunu söyler. Ancak Sevim, Sait'in zenginliğini kullanmak ister ve sevgilisi Duvar Ahmet'i Sait'e Hoca olması için ikna eder ve bir süre her ikisi de Sait'in parasını yer. Ancak Duvar Ahmet, Sait'in hocalığını o dönem işsiz kalan antrenör Tomson'a devreder. Daha çok güçlenmek ve bir an önce futbolcu olmak için Sait doktor kontrollerine başlar. Hormon iğneleri ve vitamin ilaçları almaya başlar.

Bir gün antrenman sırasında Sait ortadan kaybolur. Ailesi ve Tomson onu bahçelerinde ki bir kuyuda baygın halde bulur. Sait'in kuyuya düşmesi vücudunda şok etkisi yaratır. Körlük derecesinde olan miyop gözleri görmeye başlar. Futbol antrenmanlarına devam eden Sait, gün gelir ve Hacetbaba takımına transfer olur. Attığı gollerle meşhur bir futbolcu olur. Bütün gazete manşetleri Sait'i yazar. Sait kısa zamanda çok iyi profesyonel bir futbolcu olmuştur. Ofsayttan attığı goller ile taraftarlar ona Sait Hopsait lakabını takarlar.

Yine bir maç sonrası futbolcu avcısı İspanyol Ayşe ile tanışır. Ayşe'de Sevim gibi zengin avcısı, güçlü ve başarılı futbolcu sevdalısı bir kadındır. Sait ünü sonrası gözünü açmış ve çoğu zamanını kadınlarla birlikte geçirir.

Kerkenez Sevim, Sait'i kaybettiğinin artık farkına varmıştır. Başarılı bir futbolcu olan Sait'i kaybettiğini kendine yediremez. Bir gün Duvar Ahmet'in takımı Tozkoparan ile Sait'in oynadığı Hacetbaba takımının karşılaşması vardır. Sevim, Sait'i görünce ne yapacağını şaşırır ve son bir şans için Sait'in yanına gider. Ancak İspanyol Ayşe'yi görünce Sait'i unuttur ve onunla kavgaya tutuşur.

Maç ise Hacetbaba'nın 4-1'lik zaferiyle sonuçlanır. Duvar Ahmet maç esnasında sakatlanır ve eskisi gibi iyi olmadığını düşünerek futbolu bırakır. Sait maç sonunda yılın Gol Kralı seçilir. Sevim maç sonrası Sait'in yanına gider. Ancak Sait sevimle ilgilenmez ve onu umursamaz. Bu durumu hazmedemeyen Sevim nişan yüzüğünü çıkarıp atar. Çünkü Sait'i yine etkileyeceğini ve ona hayır diyemeyeceğini düşünür. Ancak Sait her şeyin farkına varmış ve gözü açılmıştır. Sevim'in bu davranışlarına sinirlenen Sait, Sevim'e iki tokat atar ve onu orda öylece

bırakır. İspanyol Ayşe ise olanları büyük bir zevkle izler. Çünkü Sait'in onu tercih ettiğini düşünür. Ancak Sait onu da istemez ve yüzünde oluşan büyük bir mutlulukla oradan uzaklaşır. Roman bir yıldız olan Sait'in futbolu bırakmasıyla son bulur.

Karakterler

Kerkenez Sevim, Kayış Suat, Duvar Ahmet, Dubaracı Dünder, Tüyü bozuk, Safranzade, Kıvrır Kadri, Haltyedibaşı Emine, Ferferik, Büyük Sevim, Kababut Sevim, Çiklet Sevim, Belgeli Sevim, Kora Naci, Çivi Mustafa, Kazık Özer, Yeonu Atilla, Domuz Murat, Kadın Budalası, Temiz Aile Kasabı Turan, Biber Osman, Zırnık Bekir, Küçük Ali, Transfer Kuşu, Madik Salih, Ağları Yırtan Haydar, Hopsayit, Fingo Ömer

3.3.3.2. Sinema Filmi



Görsel 8. Gol Kralı filminden bir sahne

Tablo 6. Gol Kralı Filminin Künyesi

Filmin adı:	Gol kralı
Yönetmen:	Kartal Tibet
Senarist:	Osman Seden
Görüntü Yönetmeni:	Orhan Oğuz
Yapımcı:	Memduh Ün

Tür:	Komedi
Yapım Yılı:	1980
Vizyona Giriş Tarihi:	1 Kasım 1980
Özellikler:	35mm.Renkli
Süre:	90 dk.
Ülke:	Türkiye

Oyuncular: Kemal Sunal, Suna Yıldızoğlu, Gölge Başar, Reha Yurdakul, Mürüvvet Sim, Mete Sezer, Suzan Avcı, Yavuz Şimşek

Konusu: Gözleri miyop olan Sait Sarıoğlu'nun, Kerkenez Sevim'e aşık olup, onun dikkatini ve beğenisini almak için futbolcu olmaya karar verir. Film Sait'in Sevim'le tanıştıktan sonra ki yaşadığı olayları konu alır.

Filmin Özeti:

Film başlangıç jeneriğinde Gol Kralı yazılı futbol topuyla başlar. Sonrasında genel planda halı saha ve yakın planda futbol topu gösterilir. Sonrasında pan hareketleriyle kalabalık stadyum gösterilir. Jenerik süresince Beşiktaş, Fenerbahçe futbolcuları Kerkenes Sevim, Fenerbahçe futbolcusu Duvar Ahmet, İspanyol Ayşe ve Tomson görüntülerine yakın planda yer verilir. Yaklaşık bir buçuk dakikalık jenerik sonrası film stadyum görüntülerinden yakın plan çekimle dansöz görüntüsüne geçer. Dansözden uzaklaşan kamera, biri içki masasında maç sonrası eğlenen Duvar Ahmet, Sevim, Dünder Dubara ve Tomson görüntüye girer. Dansözün masaya yaklaştığı sahnede spor muhabiri Erol İpkıran maç yorumlarını almak için geldiği sırada fotoğraf çeker. Film, Duvar Ahmet ve Sevim'in dans sırasındaki diyaloglarıyla devam eder. Sevim yine hamile olduğunu ve kürtaj yapılması gerektiğini Ahmet'e söyler. İspanyol Aysel'de kocasını dansa kaldırmıştır. Aysel ve Sevim kavgaya tutuşurlar. Sabah olur, baba Hasip Bey Sevim'in gazetede çıkan haberlerinden dolayı sinirlidir ve estetik ameliyat altında yatan yalanların farkındadır. Sevim ağlamaktadır, Hasip kızı Sevim'e bir enayi bulup evlenmesi için bir ay süre tanır.

Ve filmin kahramanı Kemal Sunal, Sait karakteriyle karşımıza çıkar. Yolda yürürken karşılaştığı arkadaşına Paris'teki anılarını anlatır. Ancak arkadaşı Sait'ten parayı koparır ve oradan uzaklaşır. Sait'se körlük derecesindeki miyop gözlerinden dolayı bunu fark etmez ve tesadüf eseri Sevim'le karşılaşır, onu arkadaşı zanneder. Sevim'in aradığı enayi ayağına gelmiştir. Sait'i etkilemeyi başaran Sevim, babasının baskılarına karşılık bu durumu kullanmak ister. Sait heyecanlı bir şekilde evine gelir, yaşlı teyzesi ve yardımcı madam Anjel'e durumu anlatır. Sait'i tavlayan Sevim, onu etkilemek için sinemaya davet eder. Film izledikleri esnada yanlış anlaşılmalara ve Sait'in görme kusuru problemlere neden olur, sinemadan çıkarlar. Sait ve Sevim'in yanına elinde bir kadın külotu bulunan görevli gelir, unuttuklarını söyler. Sevim'se bunu reddederek bu tür ucuz şeyler kullanmadığını söyleyerek Sait'e iç çamaşırlarını gösterir.

Sait ve Sevim aileleri tanışır ve kısa sürede nişanlanırlar. Sevim futbol merakı nedeniyle, Sait'le nişan günü maça gitmek ister ancak ailesinin baskısı ve Sait'in onaylamaması sonucu maça gidemez.

Sahne Sevim'in radyodan maç takip ettiği bölüme gelir. Sevim her golde Sait'in kucağına oturup onu öper. Futbol sayesinde Sevim'le yakınlaşan Sait futbolcu olmaya karar verir. Sevim Sait'in bu fikrini duyunca çılgına döner. Sait'in miyop gözleriyle dalga geçer ve nişan yüzüğünü atarak Sait'ten ayrılır. Sait bu durumu çok kafasına takar, bir an önce başarılı futbolcu olup Sevim'in ilgisini çekmek ister. Ancak futboldan yakından uzaktan alakası olmayan Sait, onu eğitmeye çalışan Duvar Ahmet'in sabrını fazlasıyla zorlamaktadır. Ahmet, Fenerbahçe'den yeni ayrılan antrenör Tomson hocayı Sait'e yönlendirir. Tomson hoca Sait'i çalıştırmaya başlar. Sait bir gün antrenman sırasında bir kuyuya düşer. Bu düşüş Sait'te şok etkisi yaratır ve gözleri görmeye başlar. Antrenmanlarına devam eden Sait, kısa sürede çok iyi bir futbolcu olur. Beşiktaş'ın futbolcularıyla birlikte antrenmanlara başlar. Tomson'un Beşiktaş'ın teknik direktörü olmasıyla Sait ilk karşılaşmada oynama imkânı bulur.

Beşiktaş-Galatasaray karşılaşmasının olduğu sahnede, 1-0 Galatasaray öndedir. Ancak maçın son altı dakikası Sait'in "beni al hocam!" diye baskısı sonucu Tomson, Sait'i 9 numarayla maça sokar. Sait oyuna girer girmez ilk golünü atar.

Kerkenes Sevim ve Duvar Ahmet, Sait'in attığı gol karşısında şaşkına dönerler. Sait maçın son saniyesinde bir gol daha atarak takımına 2-1 maçı kazandırır.

Bulgular ve yorumlar:

Film, roman metniyle karşılaştırıldığında uyarlama kısmında yapılan çok net hatalarla karşılaşmaktayız. Filmin genel kronolojisine baktığımızda çou sahnenin özünden çok farklı yansıtıldığını görmekteyiz.

Sait, romanda köklü ve geniş bir aileye mensupken, filmde ise yaşlı teyzesi ve Madem Anjel ile karşılaşmaktayız. Roman genel itibariyle amacından saptırılan futbol ve futbol fanatizmini konu alırken, filmde ise bu konulara yüzeysel ve komedi unsurları katılarak işlenmiştir.

Oyunculuklar konusunda Kemal Sunal'a değinmek daha doğru olacaktır. Kemal Sunal klişeleşmiş Şaban tiplemesi oyunculğunu burada da sergilemiştir. Diğer karakterlere gelince abartılı oyunculukları ve bozuk diksiyonları filmin niteliğini düşürmüştür.

Filmi ışık-kontrast renk anlamında romanla karşılaştırmak mümkün değildir. Ancak genel itibari ile bakıldığında dış çekimlerde doğal ışık kullanılmış, iç çekimlerde ise ortam ışığı ve aydınlatma kullanılmıştır. Ancak kamera hareketlerine bağlı olarak renk tonlarında patlamalar olmuştur.

Pek çok yerde hikaye'ye bağlı kalınmadığı gibi sahne geçişleri ve devamlılıkta da gözle görülür problemler vardır.1:03:11' de Sait'in forma numarası 9'ken, 1:04:27'de forma numarası 17 olarak göze çarpmaktadır.

Filmin çoğu sahnelerinde diyaloglar dublaj yöntemiyle sonradan eklenmiştir. Ancak oyuncularda ki diksiyon problemi filmin ritmik havasını önemli ölçüde değiştirmiştir.

Film komik bir anlatım halini almış ve Aziz Nesin'in verdiği öz'ün dışına çıkmıştır. Klasik "Yeşilçam" motiflerini filmin son sahnelerine doru çok net görmekteyiz. Gol Kralı Romanı uyarlaması ne yazık ki edebiyattan sinemaya uyarlama kısmında yetersiz bir yapım olarak karşımıza çıkar.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Sinema doğuşundan itibaren pek çok sanat disiplininin etkisinde kalmış ve metinlerarasılık kapsamında göstergelerarasılık bağlamında (edebiyat, tiyatro, resim, heykel) birçok alandan etkilenmiştir.

Bu çalışmada Sinemanın doğuşundan itibaren, Dünya sinema ve Türk sinema gelişimine değinilmiştir. İkinci bölümde ise, metinlerarasılık ve göstergelerarasılığa değinilip, uyarlama türü içerisinde disiplinlerarası (edebiyat-sinema, tiyatro-sinema) etkileşimi incelenmiş ve bu bağlamda birincil olarak da edebiyat ve tiyatro eserlerinden uyarlanan üç Aziz Nesin metni göstergelerarasılık kapsamında uyarlama terimi üzerinden analiz edilmiştir.

Türk Sinema Tarihine bakıldığında, sinemanın icadından kısa bir süre sonra Türkiye’de de sinemanın gelişim gösterdiği bilinmektedir. Türk sinema tarihindeki İlk filmlere bakıldığında konu ve içerik yönüyle Batıya göre daha yapaydır. İlk filmler daha çok belge niteliğinde olup 1915 sonrası sinemasal anlamda ilk eğilimleri görmekteyiz. Sinemanın öğrenilmeye başladığı yıllardaki halkın yoğun ilgisi ve çekilen konu sıkıntıları sinemacıları edebi eserlere yönlendirmiştir. Dünya sinema tarihinde de olduğu gibi ilk eserlerde ciddi anlamda teatral hava görmek mümkündür. Türk sinema tarihinde ilk uyarlama örneği olan Ahmet Fehim Efendi'nin yönettiği Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yazdığı *Mürebbiye* adlı eseridir. İlk dönem sinemacılarına bakıldığında sinemaya uyarlanan eserler daha çok sinemayı öğrenmek amaçlı yapılmıştır. Ancak ilerleyen zaman ile Batı'dan sinema öğrenilmeye başlanmış ve sektör sinemasal anlamda kendini yapılandırmaya başlamıştır. Türk Sinema Tarihinin hemen her döneminde eserden uyarlanan örnekler görmek mümkündür. Ancak yapımcıların sinemayı bir pazara çevirmesi sonucu ucuz, içeriksel ve biçimsel anlamda kalitesiz filmler üretmelerine neden olmuştur. Bunun yanı sıra politik nedenler, rejim değişiklikleri, arz-talep gibi unsurlar da sinemayı olumsuz anlamda etkilemiştir. İncelenen filmlerde de görüldüğü gibi Aziz Nesin'in eserlerinden yapılan uyarlamalar, metinlerarasılık ve göstergelerarasılık yaklaşımına göre, yazarın vermek istediği mesaj dışında daha çok ticari kaygı ve estetik açıdan son derece üstün körü yapılan filmler olarak kalmıştır. Eserlerin orijinali kadar, uyarlamalar somut bir başarı elde edememiştir.

Çünkü dönem sinemasına bakıldığında daha çok güldürü amaçlı filmler yapılmıştır ve ne yazık ki Aziz Nesin eserleri de bu furyaya takılmıştır.

Aziz Nesin eserleri ve edebi kişiliğine bakıldığında daha çok toplumcu gerçekçi ve çağdaş bir yapıya sahiptir. Ancak uyarlanan filmlerde bu yapı yüzeysel bir şekilde işlenmiştir.

Uyarlanan ilk eser olan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'a bakıldığında, film ne teknik anlamda ne de öz anlamında gerekli yapıyı oluşturmamaktadır. Film eserde verilmek istenen öz dışında bir komedi türünden öteye geçememiştir.

Zübük filminde ise eserin özünün algılandığı ve verilmek istenen mesajın içerik anlamında aktarıldığını görmekteyiz. Bir diğer unsur ise *Gol Kralı*nda olduğu gibi bu filmde de halkın komik ve sempatik bulduğu Kemal Sunal'ın bilindik Şaban tiplemesinin dışında bir karakteri oynamasıdır. *Zübük*, yapım anlamında yetersiz olmasına rağmen işlediği içerik ve esere bağlılık konusunda *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* ve *Gol Kralı* filmlerinden daha "sadık" bir yapıdadır.

Gol Kralı filmine gelince, uyarlama kapsamında gözle görülür derecede bambaşka bir yapı karşımıza çıkar. Film içerik ve anlatım yönüyle eserden bağımsız farklı bir öz ile işlenmiştir. İçerik bazında ise, düşünmeden güldürü amaçlı, son derece yüzeysel bir yapı ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla uyarlanan üç filmde de estetik hiçbir kaygı güdülmeksizin sadece ticari ve toplum için, toplum güldürüsü adı altında başarısız filmler yapılmıştır.

Genel bir sonuca değinmek gerekirse, sinemanın doğuşundan itibaren geçirmiş olduğu evrim boyunca ekonomik, sosyolojik, psikolojik, politik vb. birçok etmen sinemanın gelişim sürecini olumlu/olumsuz etkilemiştir. Sinema, gelişen teknoloji ile birlikte, halk tarafından yoğun ilgi duyulan bir yapı haline dönüşmüştür. Dolayısıyla sinemanın hipnotize gücünü keşfeden yapımcı ve yönetmenler filmler üzerinden halkı uyuşturmuş ve bu sayede günümüze kadar pek çok film çekmişlerdir. Çekilen filmlerin çoğu öykünme, uyarlama şeklinde ilerlemiştir. Ancak uyarlamaya başvuru sürecinde, öze bağlılığı eksik ve estetikten yoksun popüler kültüre hitap eden ticari filmler haline dönüşmüştür. Bu dönüştürüm sürecinde, uyarlama kapsamında yapılan hataları sinemaya uyarlanan Aziz Nesin'in üç eserinde de görmekteyiz. Dolayısıyla bu tez, sinemasal anlamda,

gelecekte yapılacak olası uyarlama filmler açısından aynı hatalara düşülmemesi bakımından bir tespit niteliği de taşımaktadır.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2007). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Akser, A. M. (2001). Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965). (D. Derman, Dü.) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*(2).
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik / Tarihsel Bir İnceleme*. (Z. Ö. Barkot, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Barthes, R. (2006). *S/Z*. (S. Ö. Kasar, Çev.) İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Bazin, A. (2007). *Sinema Nedir?* İstanbul: İzdüşüm.
- Bergon, R. (2008). *Film*. (S. E. Zeynep Berik, Çev.) İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Beton, G. (1995). *Sinema Tarihi*. (Ş. Tekeli, Çev.) İstanbul: İletişim yayınları.
- Biryıldız, P. E. (2012). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta yayınları.
- Büyükdüvenci, S. (1997). *Postmodernizm ve Sinema*. Ankara: Ark Yayınları.
- Chiarini, L. (1968). *Sinema-Kuramları ve Estetiği : Film Deyiş Sanatı* (Cilt 17). (B. Karasu, Çev.) Ankara: Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı.
- Coşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Çakır, M. (2015). *Sanatta Eleştirelilik*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Çolak, M. (2006). *Sinema ve Zeitgeist: Çağdaş Toplumsal Kriz ve Postmodern Sinemanın Yükselişi*. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Demirci, C. (2005). Damdaki Mizahçı. *İmge Öyküler*, 95,97.
- Derman, D. (2001). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*. İstanbul: Bağlam Yayınevi.
- Dorsay, A. (2006). Sinema Tarihinin En Ünlü Senaryo Yazarı. *Milliyet Sanat*, 60-62.
- Ensenstein, S. M. (1993). *Sinema Sanatı*. (N. Şarman, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Erus, Z. Ç. (2005). *Romandan Sinemaya Uyarlamalar: Teori ve Tarihine Kısa Bir Bakış, Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar*. İstanbul: Es Yayınları.
- Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Gariper, C. (2015). Cengiz Aytmatov'un Al Yazmalım Selvi Boylum Hikâyesi ve Göstergelerarasılık. *Bilig/Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 71-95.
- Gümüş, E. O. (2006). *Tuncer Cücenöğlü'nun Oyunlarına Genel Bir Bakış ve Oyunlarında Metinlerarası İzler*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürel, E., & Alem, J. (2010). *Postmodern Bir Durum Komedi Üzerine İçerik Analizi: Simpsonlar*. Samsun: Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları* (Cilt ap ofset). (U. K.-M. Çavuş, Çev.) İstanbul: es yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (U. K.-M. Çavuş, Çev.) İstanbul: es Yayınları.
- Kabacalı, A. (1995). *Gözyaşından Gülmeceye Aziz Nesin* (Cilt 1). İstanbul: Çadaş Yayınları.
- Kale, Ö. (2010). Edebiyat Sinema İlişkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi*, 268.
- Kayım, C. (2006). Uyarlama Biçimleri. *Cinemascope*(10), 1-3.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kurumu, T. D. (1988). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Basım Evi.
- Kutay, U. (2009). *Gerçeği Öldüren Kamera*. İstanbul: es Yayınları.
- Küçükdoğan, B. (2010). *Sinemada Kurgu ve Eisenstein*. İstanbul: Hayalbaz Yayınları.
- Monaco, J. (2011). *Bir Film Nasıl Okunur*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Nesin, A. (1976). *Zübük* (6. b.). İstanbul: Tekin Yayınları.
- Nesin, A. (1992). *Bütün Oyunları III*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Nesin, A. (2010). *Gol Kralı* (1. b.). İstanbul: Nesin Yayınları.
- Özarslan, Z. (2013). *Sinema Kuramları 1*. İstanbul: Su Yayınları.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler* (Cilt 1.Baskı). İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özön, N. (1964). *Tiyatro ve Sinema'da Roman: Roman ve Sinema* (Cilt 13). Ankara: Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Roman Özel Sayı.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. Hil Yayın.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya*. İstanbul: Kitle Yayınları.

- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* (1 b.). Ankara: Kitle Yayınları.
- Redsearch. (2019, 03 01). Redsearch: <https://tr.redsearch.org/images/8420690> adresinden alındı
- Rotha, P. (1996). *Sinema Tarihi*. (İ. Şener, Çev.) İstanbul.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. (Ç. Şan, Dü.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sinamaturk. (2018, 11 07). <http://www.sinematurk.com/film/6739-yasar-ne-yasar-ne-yasamaz> adresinden alındı
- SinemaTürk. (2018, 12 06). SinemaTürk: <http://www.sinematurk.com/kisi/1127-aziz-nesin/> adresinden alındı
- Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel Sinema*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tekin, M. (2004). *Roman Sanatı 1*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Teksoy, R. (2005). *Sinema Tarihi* (Cilt 1). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- TimeTurk. (2018, 4 25). <https://m.bianet.org/cocuk/toplum/11394-aziz-nesin-in-hayati> adresinden alındı
- Tunalı, D. (1998). *Türk Sinemasında Aziz Nesin Uyarlamaları Aracılığıyla; Tarihsel, Toplumsal ve Kültürel Yapılanmaların Araştırılması*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tvt. (2019, 02 10). Tvt: <https://www.tvt.tv.tr/turk-sineması/turk-filmi-gol-krali> adresinden alındı
- Uğur, U. (2012). *Sinemada Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık Kullanımları*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.
- Urgan, M. (1965). *Macbeth Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Çan Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı-Soyadı	Sibel Meltem KAFA
Doğum Yeri-Tarihi	Kemalpaşa / İZMİR – 18.03.1992
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Afyon Kocatepe Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü (2012 – 2016)
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı (2016 - 2019)
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	İngilizce – Orta Seviye
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	
İş Deneyimi	
Stajlar	Doğan medya grubu CNN Türk ve Kanal D de staj (2015). Staj yaptığım süre içerisinde 2 defa canlı yayın Kameramanlığı yapmış bulunmaktayım.
Projeler	<p>Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Tiyatro Bölümü (2016-2017) İki Efendinin Uşağı adlı Mezuniyet oyunun da görsel tasarımını yaptı.</p> <p>Oksijen Tiyatro " Köprüden Önce Son Çıkış" oyunun da görsel tasarımını yaptı.</p> <p>Ordu Büyükşehir Belediyesi KARADENİZ TİYATROSU "Entrikalı Dolap Komedyası" oyunun da görsel tasarımını yaptı.</p> <p>2018 Dilek Sabancı Tiyatro Festivaline Ordu Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nün hazırlamış olduğu Mülteci oyunu ile katılım gösterdiler. Oyunun görsel tasarımını yaptı.</p> <p><i>Lisans Kapsamı Projeler</i></p> <p><u>Kısa Film</u></p> <p>Bir Seni Unutmadım- Yönetmen/ Senaryo/Kurgu/ Uçurtma- Yönetmen yardımcısı (9. Kar Film Festivali İkincilik ödülü aldı)</p> <p>Tire- Oyuncu / Set Amiri</p> <p><u>Belgesel</u></p> <p>El Ekmeği- Yönetmen/ Kameraman/ Kurgu Sınır- Kameraman/ Görüntü Yönetmeni</p>

	<p><u>Televizyon Programı</u></p> <p>Müzelerle Türkiye- Kameraman</p> <p>Yeşil Gündem- Kameraman/ Görüntü yönetmeni</p> <p>"Fotoğraflarla Canlanan Caravaggio" fotoğraf sergisini Doç. Dr. Mehmet Yılmaz ile birlikte 20 fotoğraftan oluşan bir fotoğraf sergisi hazırladık.</p> <p>7. Uluslararası EGEART Sanat Günleri kapsamında, Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezinde 14 gün boyunca sergilendi.</p> <p>OFSAD Umut Verdi Sanat Merkezi ORDU da 11 Kasım tarihinden itibaren bir hafta boyunca sanat severlerin beğenisine sunuldu.</p> <p>Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğünce Ordu Kültür Sanat Merkezinde 20-24 Kasım tarihleri arasında "9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi kapsamında Ordu Kültür Sanat Merkezi Fuaye alanında sanat severlerin beğenisine sunuldu.</p>
Çalıştığı Kurumlar	<p>Afyon Kocatepe Üniversitesi, Basın Yayın ve Halkla İlişkiler, Muhabir – Kısmi zamanlı personel olarak çalıştı (2015 Ekim-Kasım)</p> <p>Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Öğrenci İşleri Kısmi zamanlı personel olarak çalıştı (2016-2017)</p> <p>Grand Ayzek Hotel de Halkla İlişkiler Müdürlüğü yaptı.</p>
İletişim	
E-Posta Adresi	s.meltem.92@gmail.com
Tarih	10.06.2019