

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

METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA FANTASTİK TÜRK VE
AMERİKAN SİNEMASI

SEZEN ALTAY

DANIŞMAN
Doç. UFK UĞUR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORDU 2019

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ



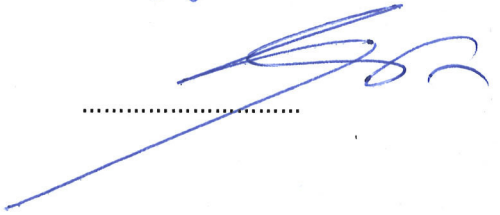
Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum “*Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan Sineması*” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

18.06/2019

Sezen ALTAY
17530600003

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV. Anabilim Dalı Yüksek Lisans / Doktora / Sanatta Yeterlik öğrencisi Sezen ALTAY'ın hazırladığı Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan Sineması' başlıklı tez 18/06/2019 tarihinde aşağıda imzaları olan jüri tarafından Yüksek Tezi olarak kabul edilmiştir.

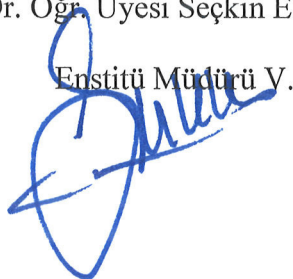
	Adı-Soyadı	Üniversite	İmza
Başkan	Doç. Ufuk Uğur.	Ordu Üniversitesi	
Jüri Üyeleri	Dr. Öğr. Üyesi Adem Yücel	Ordu Üniversitesi	
	Dr. Öğr. Üyesi Sena Sengir	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	

ONAY

02/07/2019.

Dr. Öğr. Üyesi Seçkin EVCİM

Enstitü Müdürü V.



ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında Hollywood sinemasının bir parodisi olarak görülen fantastik Türk sineması ayrıntılı olarak incelenmiş olup, günümüzde yedinci sanat olarak nitelenen sinema sanatının Türk toplumunun üzerindeki etkisi ve Türk sinema endüstrisinin gelişim sürecine yer verilmiştir. Özellikle 1960 ve 1970’li yıllarda Türk sinemasının en fazla eser ortaya koyduğu dönemde üretilen fantastik anlatılar arasında alttürlerine göre seçilen örnek filmler kaynak çalışma olarak görülen Amerikan filmleri ile karşılaştırılarak sahne ve içerik analizlerinin metinlerarasılık bağlamında etkileşimleri incelenmiştir.

Öncelikle eğitim dönemim boyunca tez ve diğer tüm çalışmalarımın gerçekleştirilmesinde kendisine ne zaman danışsam bana zamanını ayırıp faydalı olabilmek adına elinden geleni fazlasıyla sunan ve samimiyetini desteğiyle birlikte benden esirgemeyen kıymetli danışman hocam Doç. Ufuk UĞUR’a gelecekteki mesleki hayatımda bana her zaman örnek olacağı için teşekkürlerimi sunuyorum.

Ayrıca bu dönem boyunca beni bu günlere sevgi ve saygı kelimelerinin anlamını bilecek şekilde yetiştiren aileme her zaman maddi ve manevi olarak destek oldukları için teşekkürü bir borç bilirim.

Sezen ALTAY

Ordu, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ	ii
JÜRİ ONAY SAYFASI	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	v
ÖZ	vii
ABSTRACT	viii
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ	ix
GÖRSEL DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
1. PROBLEM	3
2. AMAÇ	3
3. ÖNEM	4
4. VARSAYIMLAR	4
5. SINIRLILIKLAR	5
6. YÖNTEM	5
BİRİNCİ BÖLÜM	6
1. ANLATI KURAMLARI VE METİNLERARASILIK	6
1.1. KLASİK ANLATI	6
1.2. MODERN ANLATI	13
1.3. POSTMODERN ANLATI	17
1.3.1. Metinlerarasılık	20
1.3.2. Sinemada Metinlerarasılık	24
İKİNCİ BÖLÜM	28
2. FANTASTİK TÜRK SİNEMASI	28
2.1. FANTASTİK ANLATI VE SİNEMA	28

2.2.	FANTASTİK ANLATI VE TÜRK SİNEMASI	31
2.2.1.	Masal Uyarlamaları	32
2.2.2.	Bilimkurgu Uyarlamaları	41
2.2.3.	Korku Uyarlamaları	50
2.2.4.	Çizgi Romanlardan Gelen Süper Kahraman Uyarlamaları	56
	ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	69
3.	FANTASTİK TÜRK VE AMERİKAN SİNEMASI FİLM KARŞILAŞTIRMALARI	69
3.1.	AYŞECİK VE SİHIRLİ CÜCELER RÜYALAR ÜLKESİNDE (1971) – THE WIZARD OF OZ (1939)	69
3.2.	BADI (1983) - E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL (1982)	89
3.3.	ŞEYTAN (1974) - THE EXORCIST (1973)	110
3.4.	YARASA ADAM BETMEN (1973) – BATMAN: THE MOVIE (1966)	134
	DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	146
	KAYNAKÇA	154
	ÖZGEÇMİŞ	162

ÖZ

METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA FANTASTİK TÜRK VE AMERİKAN SİNEMASI

Altay, Sezen

Yüksek Lisans, Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Ufuk UĞUR

Haziran 2019

Sayfa: 163

Günümüzün en genç sanat disiplini olarak kabul gören ve bugüne kadar kitleleri peşinden sürükleyen sinema, kendi içinde çeşitli anlatı yapılarından oluşmaktadır. Ticari açıdan Aristo'nun klasik olarak adlandırılan geleneksel anlatı yapısını sıklıkla kullanan sinema zamanla modern ve postmodern biçimleri de kullanır olmuştur. Disiplinlerarası bir sanat dalı olan sinemada klasik anlatı yapısı ile benimsenen özdeşleşme kavramı modern yapıda reddedilerek yabancılaşma öne çıkmaktadır. İzleyicinin kendisine verilen mesajları sorgulamasını bekleyen modern anlatı sineması, yönetmeni filmin tek sahibi olarak kabul eder. Son yıllarda postmodern olarak adlandırılan yaklaşımsa anlatı dilinde daha iç içe ve karmaşık biçimleri ifade eder. Klasik ve modern anlatıların çeşitli yollarla izleyiciye karma bir şekilde sunulması, kahramanın olay ve zaman kurgusunda kopuklukların oluşması ile metinlerarasılık postmodern yaklaşımın okuma yöntemi olarak kabul edilir. Metinlerarasılık kavramı iki ya da daha fazla metnin birbirini alıntılanması, kopyalaması ya da birbirine göndermesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Farklı sinema anlatılarının çeşitli yöntemler ile birbirini alıntılanması Türk sinemasında da kendini göstermektedir. Çoğunlukla uyarılama filmleri içeren Türk sinemasında birbirini alıntılamanın veya birbirine gönderen filmler özellikle fantastik türde örneklenmiştir. İçerik olan birbirini kopyalayan bu çalışmaların sıklıkla başvurduğu metinler çizgi roman ve edebiyat uyarlamalarından oluşmaktadır. Çalışmada, bu kavramlardan yola çıkılarak Fantastik Türk Sinemasının oluşum ve gelişim süreçlerine yer verilerek bu alanda üretilmiş olan film örnekleri metinlerarasılık bağlamında ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Fantastik Sinema, Türk Sineması, Hollywood, Metinlerarasılık, Anlatı Kuramları

ABSTRACT

FANTASTIC TURKISH AND AMERICAN CINEMA IN THE CONTEXT OF INTERTEXTUALITY

Altay, Sezen

Master's Thesis, Department of Cinema and Television

Advisor: Assoc. Prof. Ufuk UĞUR

June 2019

Page: 163

Recognized as the youngest art discipline of our day, the cinema, which has so far pursued the masses, consists of various narrative structures within itself. From a commercial point of view, the cinema, which frequently uses the traditional narrative structure called Aristotle's classic, has been used in modern and postmodern forms. The concept of identification adopted in the classical narrative structure in cinema, which is an interdisciplinary art branch, is rejected in the modern structure and alienation comes to the fore. The modern narrative cinema, which expects the viewer to question the messages given to him, accepts the director as the sole owner of the film. In recent years, the postmodern approach refers to more intertwined and complex forms in narrative language. The presentation of classical and modern narratives in a variety of ways to the audience in a mixed way, the formation of breaks in the event and time of the hero, intertextuality is accepted as the method of reading the postmodern approach. The term intertextuality refers to the fact that two or more texts are quoted, copied or sent to each other. The different cinema narratives are cited in Turkish cinema. In Turkish cinema, which mostly includes adaptive films, films that cite or send each other are exemplified in a fantastic genre. The texts which are frequently used by these replicating works, consist of comic book and literature adaptations. In this study, the production and development processes of the Fantastic Turkish Cinema based on these concepts are taken into consideration and the film samples produced in this field are discussed in the context of intertextuality.

Key Words: Fantastic Cinema, Turkish Cinema, Hollywood, Intertextuality, Narrative Theories

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

- C.** : Cilt
çev. : Çeviren
der : derleyen
Doç. : Doçent
Dr. : Doktor
ed. : Editör
haz. : Hazırlayan
ODÜ : Ordu Üniversitesi
Öğr. : Öğretim
S. : Sayı
s. : Sayfa

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1: Ali Baba ve Kırk Haramiler - Film Afişi (1971).....	37
Görsel 2: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler - Film Afişi (1971)	38
Görsel 3: Adsız Cengaver - Film Afişi (1970)	39
Görsel 4: Keloğlan - Film Afişi (1976)	40
Görsel 5: Altın Çocuk Beyrut'ta - Film Afişi (1967).....	46
Görsel 6: Baytekin Feyzada Çarpışanlar - Film Afişi (1967).....	47
Görsel 7: Turist Ömer Uzay Yolunda - Film Afişi (1973).....	48
Görsel 8: Yılmayan Şeytan - Film Afişi (1972)	49
Görsel 9: Çılgılık - Film Afişi (1949).....	54
Görsel 10: Drakula İstanbul'da - Film Afişi (1953)	55
Görsel 11: Binbaşı Tayfun - Film Afişi (1968).....	65
Görsel 12: Klink Soy ve Öldür - Film Afişi (1967)	66
Görsel 13: Kızıl Maske - Film Afişi (1968)	67
Görsel 14: Süper Adam İstanbul'da - Film Afişi (1972)	68
Görsel 15: Ayşecik ve Yedi Cüceler Rüyalarda Ülkesinde - Film Afişi (1971).....	71
Görsel 16: The Wizard of OZ - Film Afişi (1939).....	72
Görsel 17: Ayşecik Rüyalarda Ülkesinde	73
Görsel 18: Dorothy Muchkinler Ülkesinde	74
Görsel 19: Ayşecik	74
Görsel 20: Dorothy	75
Görsel 21: Ayşecik ve Korkuluk	75
Görsel 22: Dorothy ve Korkuluk	76
Görsel 23: Korkuluk, Teneke Adam ve Ayşecik.....	77
Görsel 24: Dorothy, Teneke Adam ve Korkuluk	77
Görsel 25: Korkak Aslan	78

Görsel 26: Dorothy ve Korkak Aslan.....	78
Görsel 27: Ayşecik'in ağaç tarafından yakalanması.....	79
Görsel 28: Dorothy'nin ağaç tarafından yakalanması.....	80
Görsel 29: Bebekler Ülkesi'nde ki Çocuklar	81
Görsel 30: Muchkinler Ülkesinde ki Çocuklar.....	81
Görsel 31: Sihirbaz Keskinzeka'nın Hologram Sahnesi.....	82
Görsel 32: Oz Büyücüsü'nün Hologram Sahnesi	83
Görsel 33: Batı Cadısı Ölümü	84
Görsel 34: Batı Cadısının Ölümü	84
Görsel 35: Ulu Sihirbaz Keskinzeka ve Balon Sahnesi.....	85
Görsel 36: Oz Büyücüsü ve Balon Sahnesi.....	86
Görsel 37: Güneyin İyilik Perisi Nilüfer ve Ayşecik	87
Görsel 38: Kuzeyin Cadısı Glinda ve Dorothy	87
Görsel 39: Ayşecik ve Gümüş Patikleri	88
Görsel 40: Dorothy ve Yakut Pabuçları	88
Görsel 41: Badi - Film Afişi (1983)	92
Görsel 42: E.T. The Extra-Terrestrial - Film Afişi 1982.....	93
Görsel 43: Kurbağa Sahnesi	94
Görsel 44: Elliot ve Kurbağa Sahnesi	94
Görsel 45: Badi ve Uzay Aracı.....	96
Görsel 46: E.T.'nin Uzay Aracı	97
Görsel 47: Ali'nin uzaylı ile karşılaştığı an	97
Görsel 48: Elliot'un uzaylı ile karşılaştığı an.....	98
Görsel 49: Ali ve halası	99
Görsel 50: Elliot ve annesi	99
Görsel 51: Elmaların uçma sahnesi	100

Görsel 52: Topların uçma sahnesi	100
Görsel 53: Badi, Ali ve Halası.....	101
Görsel 54: Elliot'un annesi ve E.T.....	102
Görsel 55: Bülent'in kız kardeşi Badi'yi gördüğü sahne	103
Görsel 56: Elliot'un kız kardeşinin E.T.'i gördüğü sahne	103
Görsel 57: Ali, Bülent ve kardeşleri	104
Görsel 58: Elliot ve kardeşleri	104
Görsel 59: Badi'nin yaptığı telsiz	106
Görsel 60: E.T.'nin yaptığı telsiz	106
Görsel 61: Ali ile Badi.....	107
Görsel 62: Elliot ile E.T.....	107
Görsel 63: El Arabasının Uçma Sahnesi	108
Görsel 64: Bisikletlerin Uçma Sahnesi.....	109
Görsel 65: Şeytan - Film Afişi (1974).....	112
Görsel 66: The Exorcist - Film Afişi (1973)	113
Görsel 67: Şeytan Objesi - Şeytan Filmi	115
Görsel 68: Şeytan Objesi - The Exorcist Filmi	115
Görsel 69: Şeytan Heykeli - Şeytan Filmi.....	116
Görsel 70: Şeytan Heykeli - The Exorcist Filmi	116
Görsel 71: Gül ve Annesi - Ruh Çağırma Tahtası.....	118
Görsel 72: Regan ve Annesi - Ruh Çağırma Tahtası	118
Görsel 73: Tuğrul ve Annesi	119
Görsel 74: Karras ve Annesi.....	119
Görsel 75: Gül'ü annesi yıkarken	120
Görsel 76: Regan'ı annesi yıkarken	120
Görsel 77: Gül'ün ilk ameliyat sahnesi.....	121

Görsel 78: Regan'ın ilk ameliyat sahnesi	122
Görsel 79: Gül'ün hipnoz sahnesi	123
Görsel 80: Regan'ın Hipnoz Sahnesi	123
Görsel 81: Gül'ün Annesi ve Psikologlar	124
Görsel 82: Regan'ın Annesi ve Psikologlar	124
Görsel 83: Gül'ün kafasının ters döndüğü sahne	125
Görsel 84: Regan'ın kafasının ters döndüğü sahne.....	125
Görsel 85: Doktor Tuğrul ve Gül	126
Görsel 86: Peder Karras ve Regan.....	126
Görsel 87: 'Bana Yardım Edin' yazısı.....	127
Görsel 88: 'Help Me' yazısı	127
Görsel 89: Gül'ün yatağının uçma sahnesi	128
Görsel 90: Regan'ın yatağının uçma sahnesi	129
Görsel 91: Gül'ün havaya uçtuğu sahne	129
Görsel 92: Regan'ın havaya uçtuğu sahne	129
Görsel 93: Gül ve Şeytan'ın silueti	130
Görsel 94: Regan ve Şeytan'ın silueti	130
Görsel 95: Komiser ve Doktor Tuğrul.....	131
Görsel 96: Rahip arkadaşı ve Peder Karras	132
Görsel 97: Gül ve Cami Hocası.....	133
Görsel 98: Ayten Hanım, Gül ve Peder	133
Görsel 99: Yarasa Adam Betmen - Film Afişi (1973)	137
Görsel 100: Batman: The Movie - Film Afişi (1966).....	138
Görsel 101: Yerli Robin Karakteri	140
Görsel 102: Robin Karakteri	140
Görsel 103: Betmen ve Emel.....	142

Görsel 104: Kitka ve Batman	142
Görsel 105: Betmen ve Robin	144
Görsel 106: Batman ve Robin	144



GİRİŞ

Sinema, başlangıcından itibaren kitleleri peşinden sürükleyen, seyirciye görsel hazlar yaşatan ve karma yapısıyla diğer bütün disiplinleri alıntılaman bir sanattır. Günümüzde disiplinlerarası bir dal olan sinemanın başlangıcı Lumiere kardeşlerin ilk belgesel filmleri ile olmuştur. Lumiere kardeşler sinemada belgeselin öncüsü olurken Melies'te kullandığı farklı teknik ve yöntemlerle kurmaca anlatının temelini oluşturur. Melies, 1900'lü yıllarda hareketli resim tekniğini geliştirerek bindirme, hızlandırma-yavaşlatma, kararma-açılma, maskeleye veya tersine hareket gibi yeni kurgu biçimleri yaratmış ve gerçekliği değiştirerek izleyiciye görsel hikâyeler anlatılabileceğini göstermiştir. Méliès bir imgeyi olay örgüsü ile anlatması ve ilk edebiyat ya da masal gibi metinlerden uyarılma çalışmalarının içine girmesi ile birlikte sinema dünyasında farklı ve özgün tarzda filmlerin yapılabileceğini gösterir.

Teknolojinin gelişmesi ve sinemanın yaygınlaşması ile birlikte geçmişte veya günümüzde bir öykü anlatmanın en bilinen yöntemi olan klasik anlatı yapısı Hollywood tarafından geliştirilen ve tüm dünyaya yayılmış olan bir anlatı biçimi olarak karşımıza çıkar. Hareketli görüntüleri kaydedip yeniden üreten ve aynı zamanda bir eğlence aracı olarak kullanan sinema, ticari kaygılar nedeniyle her zaman başı sonu önceden belli olan ve öyküde karakterler ile özdeşleşmeye dayalı bir amaç edinen klasik anlatıyı tercih eder. Özdeşleşmeyle amaçlanan izleyicinin günlük yaşamın sorunlarından uzaklaşarak hoşça vakit geçirmesini sağlamaktadır. Yanı sıra klasik anlatıya göre ilerleyen öykülemeyi diğer anlatı yapılarından ayıran en önemli özellik bir olay örgüsüne sahip olmasıdır. Klasik anlatıda izleyici üzerinde yaratılmak istenen etkiye göre olay örgüsünde yer, zaman, kişi veya mekân gibi öğelerde değişiklikler yapılarak seyircinin karakter ya da öykü ile özdeşleşmesi beklenir. İzleyiciyi olay örgüsünün içine birbirini takip eden ve kolayca kavranabilen yapı ile sürüklemeyi amaçlayan klasik geleneksel anlatı yapısı kitlelerin özdeşleştiği karakterler ile zamanla bir yıldız oyuncu sistemini inşa ederek sinemanın ticari gelişimini hızlandırmıştır.

Görüntülerin beyaz perdeye aktarılması ile başlayan bu serüven 60'lı yıllarda klasik anlatı yapısına tepki olarak ortaya çıkan modern anlatı sinemasıyla yeni bir biçim kazanarak özdeşleşmeyi reddetmiştir. Sinemada modern anlatı yapısı farklı kurgu ve kamera teknikleriyle katharsis kavramına karşı gelerek izleyicinin filmin

akışı üzerinde düşünmesini bekler. Yeni gerçekçilikten esinlenen ve Fransız Yeni Dalga akımıyla birlikte kabul gören bu yeni anlatı biçimi olay örgüsü, oyunculuk, teknik ve senaryo yapısı ile geleneksel kurmaca anlatısı yerine kendi ile izleyici arasında bir sınır koyar. Bu yaklaşımla birlikte farklı kamera kullanımı, müziğin izleyiciyi rahatsız etmesi ve neden-sonuç ilişkisinin önemsenmemesi gibi yabancılaştırma efektleri kullanılmış ve yeni bir anlatı dili oluşturularak filmsele süreçte izleyicinin düşünme edimi içerisinde olması amaçlanmıştır. 1959 yılında Alexandre Astruc tarafından yazılan 'kalem-kamera' makalesi ile birlikte ilk defa 'auteur' kuramı ortaya çıkmıştır. Kurama göre klasik anlatı biçiminin tam tersine yönetmen filmin tek sahibi ve belirleyicisidir. Amacı, izleyicinin bir takım yargılara varmasını sağlayarak yönetmenin dünya görüşünü ya da vermek istediği mesajı yansıtmaktır. Bu filmsele süreçte izleyicinin öykü içerisinde aktif olarak rol alması ve bir takım sorgulamalar yapması beklenmektedir.

Klasik ve modern anlatı olarak farklı biçimde öykülerin sunulduğu 80'li yıllarda ise sinemada postmodern anlatı yapısının ortaya çıktığı görülür. Bu biçimde konuların birbirinden bağımsız gibi görüldüğü ancak belli noktalarda birleşen ya da zamansal açıdan daha çok geriye dönüşlü olan öyküler ele alınır. Postmodern sinemada izleyicinin ilgisini daha fazla çekmek için klasik anlatının aksine karakterler arasındaki ilişkiyi izleyiciye doğrudan göstermeden ve zaman-mekân gibi unsurlar üzerinde oynamalar yaparak seyircinin öyküye daha fazla hâkim olması amaçlanır. Farklı görünen hikâyelerin ve bu öykülerde yer alan karakterlerin filmin bir noktasında birleşmesi ve öykünün bütünleşmesi sinemada postmodern anlatının en önemli unsurlarından biridir. Bu anlatıda metinlerarasılık sayesinde ötekinden yola çıkarak birbirini tekrarlayan, kopyalayan, öncekinden izler taşıyan ya da başka metinlerden etkilenen filmler karşımıza çıkar. Bu sayede her metin öncekinin tekrarı ya da versiyonu ve her metin ötekinden yola çıkılarak üretilen yeni bir sanatsal metin olarak görülmektedir.

Özetle postmodern dönemi ve metinlerarasılık bağlamlarını daha anlaşılabilir kılmak için çalışmanın birinci bölümünde sinemanın klasik ve modern dönemlerin yer vererek sinemanın genel hatlarıyla oluşum süreci ve anlatı yapıları açıklanmıştır. İkinci bölümde ise fantastik kavramı ve Hollywood sinemasının bir parodisi olarak görülen fantastik Türk sineması masal, bilimkurgu, korku ve çizgi romanlardan gelen süper kahraman uyarlamaları olarak ayrılan alt başlıklar

dâhilinde ayrıntılı olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda 90 öncesi üretilmiş olan fantastik Türk sineması içerisinde türlerine göre ayırım yapılarak seçilmiş olan dört farklı filmin postmodern okuma yöntemlerinden biri olan metinlerarasılık bağlamında Amerikan kaynak filmleriyle olan sahne içerik ve analiz karşılaştırmaları ise çalışmanın son bölümü olan üçüncü bölümünde yer almaktadır.

1. Problem

Auguste ve Louis Lumiere kardeşlerin belgesel olarak ortaya koyduğu ilk örnekler ile merak ve ilgi uyandıran sinema sonrasında Georges Melies'in uyguladığı yeni teknik ve kurgu yapıları ile öyküleme yolunu açmıştır. Disiplinlerarası bir sanat dalı olan sinema teknolojinin gelişmesi ile birlikte özellikle Hollywood sinemasında yeni sinemasal metinlerin ortaya çıkmasına neden olmuş ve bundan etkilenen, henüz kendi sinema sanayisini oluşturamayan, konu ve gelir sıkıntısı yaşayan yerli yapımcılar çeşitli yabancı kaynaklara başvurarak uyarlama geleneğini başlatmışlardır. Bu filmler incelendiğinde fantastik türde üretilen kahraman odaklı hikâyeler karşımıza çıkmaktadır.

Yabancı kaynaklardan alınan konuları Türk sinemasına uyarlama çabası içine giren yapımcılar, Hollywood'da başlayan ve popüler kültürde kendini ortaya koyan yeni bir tür olan fantastik sinemayı ülkemizde harekete geçirmiştir. Farklı kültürlerde yer alan çizgi roman, roman veya masal gibi yazılı ve yazısız metinlerden yola çıkılarak kendi içinde fantastik Türk sineması kurulmuştur. Bu bağlamda metinlerarası veya filmlerarası bir etkileşim içine giren Türk sineması sıklıkla uyarlama filmlerin üretildiği bir alan olmuştur. Bu çalışma problem olarak Türk sinemasında ortaya çıkan fantastik tür ve özellikle Hollywood versiyonlarının hangileri olduğu, postmodern dönemin okuma yöntemi olan metinlerarasılık ile bu alışveriş işlemlerinin nasıl gerçekleştiği üzerinedir.

2. Amaç

Bu çalışmada amaç, tecimsel kaygıları olan ve kitlesel bir sanat olarak kabul edilen sinemanın diğer bütün sanat disiplinlerini alıntılamanın yapıları nedeniyle ötekenden yola çıkarak üretilen filmsel örneklerini incelemektir. Çalışma öncelikle literatür taraması sonucunda ortaya çıkan 1950 ile 1990 yılları arasında üretilen

Fantastik Türk sinemasının çıkış noktalarını ve Hollywood sineması ile aralarındaki görsel bağlantıları metinlerarası okuma yöntemiyle değerlendirmeyi amaçlamıştır.

Bu bağlamda aşağıdaki sorulara cevap aranmaktadır.

1. Fantastik Türk Sineması'nın ortaya çıkış nedenleri ve önemi nedir?
2. Fantastik Türk ve Amerikan film örnekleri arasındaki benzer ve farklı noktalar nelerdir?
3. Örnekleme yer alan filmlerdeki karakterlerin temel özellikleri ve uyarlama filmlerinde yer alan benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?
4. Uyarlama filmlerde orijinal metin ile benzer ya da ayrışan yönler nelerdir?

3. Önem

60'lı yıllarda ortaya çıkan ve yoğun bir şekilde üretilen fantastik Türk sineması örnekleri, farklı yabancı kaynaklardan uyarlanmış olsalar da kendi kültürümüze ait öğelerle harmanlanıp izleyiciye yansıtılarak süper kahraman karakterlerin canlandırılması sonucu doğmuştur. Dünyada, Amerikan çizgi romanları, 40'lardan kalma televizyon dizilerinin oluşturduğu çalışmalar ile Hollywood'la karşılaştırıldığında büyük bir çoğunlukla diğer ülke sinemalarına oranla ilk kez Türk Sinemasında uyarlanmıştır. Çalışmanın önemini fantastik Türk sineması başlığı altında yapılan detaylı akademik çalışmaların olmaması ve bu çalışmanın yapılacak diğer çalışmalara örnek olması oluşturmaktadır.

4. Varsayımlar

Aşağıda bahsi geçen unsurların doğru olduğu varsayımından hareketle bu çalışma gerçekleştirilmiştir.

1. Sinema disiplinlerarası bir sanat dalıdır ve fantastik türünde üretilen filmler çoğunlukla yazılı ve sözlü kaynaklardan etkilenmiştir.
2. Fantastik Türk ve Hollywood sineması klasik anlatı biçimini benimseyen örnekler vermiştir.
3. Fantastik Türk Sineması tamamı farklı kaynaklardan esinlenen uyarlama filmlerden oluşmaktadır.

5. Sınırlılıklar

Bu çalışma aşağıda yer alan sınırlılıklar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

1. Çalışmamız Türk sinemasında 1990 öncesi fantastik tür ve bu türde üretilen filmleri kapsamaktadır.
2. Bu çalışma 90 öncesinde fantastik alanda üretilen Türk filmleri, Amerikan sinemasında var olan ve birbirini alıntılaman örnekleri ele almaktadır.
3. Örneklemede yer alan filmlerin hem birbirleri ile hem de orijinal metinlerle olan benzerlikleri ve farklılıkları incelenmiştir.

6. Yöntem

Bu araştırmada yöntem olarak öncelikle literatür taraması yapılmıştır. Elde edilen bilgiler dâhilinde film örneklerin sinematografik öğeleri incelenmiştir. Literatür taramasında kitap, dergi, makale gibi yazılı metinlere ulaşarak bu kaynaklardan konuyla ilgili kısımlar çalışmada kullanılmıştır. Araştırmanın desteklenebilmesi adına gözlem tekniği de uygulanmıştır. Bu sebeple Fantastik Türk Sinemasının içeriğinde bulunan toplam 263 adet filmde oluşan bu geniş evren Amerikan uyarlamaları da göz önünde bulundurularak maksimum çeşitlilik olması adına rastgele örneklem seçim tekniği ile 4 adet Türk yapımına karşılık 4 adet Amerikan yapımı olarak toplamda 8 filme indirgenmiştir. Bu bağlamda fantastik Türk sinemasında üretilen filmlerin farklı zamanlarda Amerikan yapımı uyarlama filmleri örneklem alınmıştır. Seçilen filmlerin orijinal metinlerle olan ilişkisi, karakterleri, görsel öğeleri incelenerek sinematografik bir dil ile değerlendirilmiştir. Birbirini alıntılaman, kopyalayan, anıştıran ya da ötekine gönderen filmler çalışmanın gövdesini oluşturan metinlerarasılık yöntemiyle karşılaştırmalı sekans analizi yapılarak incelenmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ANLATI KURAMLARI VE METİNLERARASILIK

1.1. Klasik Anlatı

Kendinden önceki bütün sanat dallarını içinde barındıran ve onlardan yararlanan sinema ilk olarak Lumiere kardeşlerin film çalışmalarından ardından tragedya geleneğinin mirasçısı olan klasik anlatı biçimini kullanır. Lumiere kardeşlerin ilk gösterimlerinden bu yana hızla ticarileşme sürecine giren sinema George Melies'in 1902 yılında çektiği 'Aya Seyahat' filmiyle ilk öyküleme örneğini verir. Melies'in dekor ve kostüm gibi sinematografik öğeleri film akışı sırasında kullandığı teknikler sinemayı Lumiere kardeşlerin kurmuş olduğu gerçekçi filmlerin dışına çıkarmış ve sinemanın düzenlenebilir olduğunu ispatlayarak kurmaca sinemanın ilk adımları atılmıştır.

Günümüzde birçok örneği bulunan klasik anlatı üslubu güldürü temelleri üzerine kurulu popüler anlatı yapılarından bir tanesi ve ilk olanıdır. Müzik, tiyatro, edebiyat veya resim gibi birçok sanat disiplinlerinden yararlanan sinema öncelikle özdeşleşmeye dayalı yapısıyla izleyiciye günümüzde hala görsel hikâyeler anlatmaya devam etmektedir. Klasik biçim sayesinde kendi endüstrisini oluşturmayı başaran sinema Aristoteles'ten beri devam eden geleneksel anlatı ile süregelmiş ve karakterler ile konular birbirine bağlı veya birbirini tamamlar nitelik taşımaktadır. Bu sebeple filmlerin içerik analizlerine bakıldığında olay örgüleri, çatışma unsurları, neden-sonuç ilişkileri ve karakterler üzerinde benzerlikler görülmektedir. Aristo, bu konuyla ilgili daha önce yazmış olduğu 'Poetika' isimli eserinde tüm sanat yapılarının birer taklit olduğunu savunur ve bunun sebebinin insanın doğası olarak açıklar. Özetle elde edilen öğrenimden duyulan hazzın insanı taklit etme yönünde eğilimli hale getirdiğini savunmaktadır. Ayrıca 'tragedya' ile ilgili tüm tanımlamaları sinemadaki klasik anlatı yapısı ile birebir örtüşmektedir.

"Tragedya taklidi gerçekleştirirken, bölümlere göre her biri farklı araçlarla çeşitlendirilmiş bir dil (ritim, harmoni ve sözün farklı çeşitlemelerle kullanılması) kullanır. Bu, anlatı ile değil eylemle gerçekleşir. Tragedya tüm bunları yaparken acı ve korku aracılığıyla duyguları etkiler ve duygularda arınma ve düzeltme sağlar. Tragedya, tikel duygusal amaçlarını bizim algılayışımızı etkileyerek elde ederken, duygularımızı etkileyerek de algılarımızı belirler. Yeteneği ve hazzının

bulduğunu sanatçının olayların ve varlıkların özündeki ideali fikri taklit ettiğini söyler” (Günay, 2018, s. 5).

Aristo'nun Poetikası'nda bahsi geçen mimesis sanatı kullanımları bakımından 'hikâye etme yolu' ve 'gösterme yolu' olarak ikiye ayrılmaktadır. Hikâye yolu bir öyküyü anlatırken kişinin kendi başından geçmemiş olsa bile taklit ettiği kişinin yaşadığı deneyimleri kendi başından geçmiş gibi anlatmasıdır olarak tanımlanırken gösterme yolu ile taklit ise kişilerin etkinlik ve eylem içinde bulunması olarak bahsedilmektedir. Dolayısıyla karakterler olay örgüsü içerisinde yer alır ve canlandırma için bir mekâna ihtiyaç duyarlar. Bu nedenle destan gibi edebi eserlerde hikâye etme yolu daha fazla görülürken tiyatro ve sinema gibi tragedya anlatımlarda gösterge yolu ile taklit daha fazla tercih edilmektedir.

Aristo'nun Poetika'sında açıklanan bu ayrım Platon'un Devlet adlı eserinde de 'diegesis' ve 'mimesis' olarak açıklanmaktadır. Platon'un sanat anlayışı ise var olan nesnelerin birer kopya olduğu ve sanatçıların dünyadaki gerçekliği yansıtmaya çalışarak gerçeklikten uzaklaştıkları yönündedir. Aristo ve Platon'un tanımladıkları bu anlatım yolları arasındaki fark anlatıcının olay örgüsü içindeki rolü ile ortaya çıkmaktadır. Anlatıcının varlık derecesi ve öykünün doğrudan aktarılıp aktarılmaması durumu anlatının mimesis mi yoksa diegesis mi olduğunu anlamak için temel etmendir.

“Diegetik anlatım ister sözlü ister yazılı olsun, sözcüklerle anlatım ilkesine dayandığından bu sözcükleri kullanan anlatıcıyı mutlak olarak gerektirir. Mimetik anlatımda ise olaylar aktörler tarafından izleyenlere gösterilir, burada anlatıcı, yani olayları ve karakterleri, aralarındaki ilişkileri anlatan bir figürün varlığı görünmez kılınmıştır” (Oluk, 2008, s. 32).

Sinemada mimetik anlatı sahnelerin, karakterlerin ve konuların birbirine neden-sonuç ilişkisi ile bağlanmasıyla kurulmaktadır. Genel biçimiyle klasik anlatı sineması olarak adlandırılan bu yapı özetle olay örgüsü, dramatisasyon ve karakter ilişkileri arasındaki bağlamlardan oluşmaktadır. Poetika'da tanımlanan ve Brecht kuramına kadar kabul gören en yaygın anlatı üslubu olan klasik dramatik yapının temel amacı izleyicide haz duygusunu oluşturmak ve katharsis'e ulaştırmaktır. Bahsi geçen katharsis insanlara acı veren duygu yoğunluklarından uzaklaştırarak

arınmasını sağlayan durum olarak tanımlanmaktadır. Yaşanan bu duyguyla ilgili Seveda Şener şu sözleri söylemektedir:

“Acıma, kahramanın hak etmediği bir yıkıma uğramasından dolayı uyanan elcib bir duygu, korku ise aynı şeylerin kendi başına da gelebileceği endişesini ifade eden bencil bir duygudur. Seyirci bu iki zıt duyguyu bir arada yaşar. Aristoteles’e göre bu heyecan patlaması öyle yoğundur ki, yaşanarak tüketilir ve katharsis denen arınma aşamasına ulaşır” (Şener, 1997, s. 84).

Olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkileri tragedyanın vazgeçilmez özelliklerinden birisi olarak yaşanan her şeyin birbirine bağlı olması olayların mantıklı bir açıklama içerisinde ilerlemesini ve hikâyenin akla yatkın olmasını gerektirmektedir. Ancak Aristo’nun düşüncelerine göre hikâyenin gerçeğe yakın ya da benzer olması izleyicinin karakterlerle özdeşleşme sağlamasını ve katharsise ulaşmalarını kolaylaştırmaktadır. Özdeşleşmenin yaşanması için izleyicinin yaşadığı yanılısama, tamamen olay örgüsündeki gerçekliğe benzer ve mantıklı neden-sonuç ilişkileriyle doğru orantılı olmasından kaynaklanır. Bu yüzden film akışında bütünlüğün sağlanabilmesi için tek bir olay etrafında olayların şekillenmesi gerekmektedir. Ana öykü etrafında şekillenen yan karakterler ve diğer öykücükler doğrudan ana konu ile bağlantılı olmak zorundadır. Aksi halde konu bütünlüğü bozulur ve filmin sonunda izleyicinin zihninde soru işaretleri yer alır. Bu sebeple izleyici katharsis noktasına ulaşamaz ve klasik anlatı yapısının kuralları dışına çıkmış sayılır.

Klasik dramatik yapı analiz edildiğinde ise kendi içerisinde serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm aşamalarından oluştuğu görülmektedir. Serim bölümü genellikle sadece hikâyenin başlangıç noktası olarak görülmesine rağmen aslında tüm hikâye boyunca devam eden ve film hakkında bilgi veren bölümdür. Karakterlerin arasındaki çatışma noktalarının nedenlerini ve bu çatışmaların nasıl olacağı ile ilgili izleyiciye film boyunca ipucu vermeye devam eden bölüme serim adı verilmektedir. Filmin girişinde serimin gerçekleşebilmesi için karakterler arasında bir engel ya da çatışma yaşanır ve tüm karakterler izleyiciye filmin hangi bölümünde ne şekilde yer alacaklarını belli eden ipuçları verir. “Serim, oyun kişilerini geliştirirken, oyun kişilerinden gelişerek perde son olarak kapanıncaya kadar sürer. Oyunda serimi durdurduğumuz an karakter gelişmesi de durur, buna

koşut olarak oyunun gelişimi de...” (Nutku, 2001, s. 171). İzleyici serim bölümünde verilen bilgiler ışığında ana hikâyeye ulaşır ve dramatik altyapıya sahip bir öyküde serim bölümü yapısal bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır. “İyi yapılmış bir serim, oyunun çatışma zemininin iyi hazırlanmasına neden olur” (Nutku, 1999, s. 122). Klasik anlatı formu içerisinde her yönetmenin serim bölümünü oluşturması gerekmektedir. “Olay örgüselliği merkeze alan yapıların, bir dramatik eğri içinde ilerlemesi kaçınılmazdır” (Ünal, 2009, s. 1).

Düğüm bölümü ise filmin merak uyandıracak temel çatışmaları, ana öykü içerisinde yer alan alt öykücükleri, karakterin aşması gereken zorlukları ve engellerin yaşandığı bölümleri kapsamaktadır. Aynı zamanda duygusal noktaların ağır bastığı, gerilim ve heyecanın arttığı aşama olarak tanımları yapılmaktadır. Düğüm aşamasının devamında karakterlerin aralarındaki ilişkiler şekil değiştirmesiyle dost düşman, fakir zengin olur ve bu noktaya ‘baht dönüşü’ yani ‘peripetie’ adı verilmektedir.

“Her tragedya bir düğüm, bir de çözümden oluşur. Çoğu yapıtın dışında, kimi yapıtın da içinde bulunan olaylar, düğümü oluştururlar; bütün geri kalan olaylar ise, çözümlü. Düğüm deyince, yapıtın başından mutluluk yahut felakete doğru baht dönüşü için sınır oluşturan bölüme dek uzanan olaylar örgüsü kastedilir. Çözüm deyince de bu baht dönüşünden yapıtın sonuna dek olan bölüm anlaşılır” (Aristoteles, 2004, s. 51’ten aktaran: Demir, 2013, s. 440).

Düğüm noktalarının yoğunluğunu arttıran durum genellikle ana karakter ile karşıt kahraman arasındaki ilişkiden ortaya çıkmaktadır. Karşıt kahraman eylemleri ile ana kahramanı harekete geçirmek için kışkırtır ve ana kahramanın o ana kadar ki olan süreci düğüm bölümü olarak tanımlanır. Serim aşamasında tanınan karakterlerin ve düğüm bölümünde yaşadıkları sorunların devamında Aristo’nun orta bölüm olarak tanımladığı yani çatışma bölümü başlar. Karakterler amaçları doğrultusunda birbirleriyle çatışma içerisine girerler ve aksiyon çizgisi filmin sonuna kadar bu şekilde devam eder. Genellikle iki taraflı çıkan bu çatışmalar yok olana kadar veya başka bir çatışma ortaya çıkana kadar sürmektedir.

“Eylemi oyun kişileri gerçekleştirir, kişilerin mücadele ettikleri, arzuladıkları, ele geçirmeye çalıştıkları şeyler vardır; buldukları durumu devam ettirmeye çalışırlar, bir sırrı saklamaya çalışırlar ya da suçluyu bulmaya,

yaşamlarını sürdürmeye ya da gergedanlaşmamaya çabalarlar. Burada seyirci karakter eylemlerinin nedenlerini çatışma sayesinde okuyabilmekte, adım adım eylemlerini gözlemlemektedir” (Toksoy, 2010, s. 150).

Klasik dramatik yapıda bu çatışma zengin-fakir, iyi-kötü gibi zıtlıklardan da oluşabileceği gibi karakterin bir duruma veya olaya isyanı, başkaldırışı gibi bir durum söz konusu olabilir. Özetle herhangi bir amaç gütmeyen karakterler çatışmalara sebep olamazlar. Çatışmanın olabilmesi için etkiye tepki durumunun olması zorunludur. Gündelik yaşamda izleyici her ne kadar sorunsuz, mutlu bir yaşam sürmek istese de dramatik yapı içerisinde bunun tam tersi söz konusudur. Seyirci için filmde ne kadar sorun varsa o kadar ilgi çekici ve merak uyandırıcı hale gelmektedir. Bu yüzden çatışma bölümü en önemli aşamalardan biri olarak görülmektedir. Sinemasal anlatıda serim, düğüm ve çatışma aşamalarının devamında doruk noktası yani aksiyonların dönüşüm noktası yer almaktadır. İzleyiciye büyük çatışmaların sonucunda karaktere olanların olaylar ile bağlantılı olduğu gösterilmesi gerekmektedir.

“Bu geniş çaplı işleyiş ya da güçlü etki zaman zaman bir rahatlama da getirecektir, fakat onun gelişimi, bir kural olarak, yükselen eylemi ve onun çevresel etkilerini yansıtacaktır; bu yüzden, doruk noktası doğal olarak, bir yukarı bir aşağı sıçrayan bir grup etkinin orta noktasında şekillenecektir” (Freitag, 2012, s. 130’ tan aktaran Karabulut, 2015, s. 45).

Kahramanın tam ölmek üzereyken ölmemesi ya da yaşadığı çıkmazdan bir anda kurtulması gibi durumları kapsayan karakterin yazgısının değişme durumuna doruk noktası adı verilir ve bu masalarda sürekli olarak karşımıza çıkan baht dönüşü olarak adlandırılmaktadır. Karakterin amacına ulaşip ulaşamayacağı, olayların gelişim sürecindeki en büyük değişim noktası doruk noktasında kendini belli eder ve hikâye çözüm sürecine doğru ilerler.

Çözüm bölümü izleyicinin kafasında yer alan soru işaretlerinin sonlandırıldığı, açıklandığı bir süreç olarak öyküde baht dönüşünden sonra yaşanan tüm gelişmeleri kapsamaktadır. Dram sanatının tanımlamalarına göre çözüm süreci ise ‘açık’ ve ‘kapalı’ olarak iki farklı şekilde sonlandırılır. Kapalı biçim aynı zamanda klasik son olarakta bilindiği üzere izleyiciye herhangi bir soru işareti bırakmayan ve her şeyi çözüme kavuşturan son olarak tanımlanmaktadır. Açık

biçim ise daha çok izleyicinin filmin sonunu kendi düşünceleri ile tamamlayabileceği ve daha çok 60 sonrasında modern sinema döneminde karşımıza çıkmaktadır. Bahsi geçen klasik dramatik anlatı yapısını analiz eden Syd Field kendi oluşturduğu şablonlarında öyküyü başlangıç, orta ve son olarak üç bölüme ayırır ve son olarak tanımladığı çözüm bölümünü Field şu sözlerle açıklamaktadır:

“Olaylar nasıl sonuçlandı? Kahramana ne oldu? Yaşıyor mu yoksa öldü mü? İstedğini elde etti mi yoksa başarısız mı oldu? Güçlü bir son, öykünüzü tam ve anlaşılır bir çözüme ulaştıracaktır. Belirli sonların devri kapandı” (Field, 1984, s. 7-13’ten aktaran: Ünal, 2008, s. 181).

Sonuç olarak birçok aşamadan oluşan olay örgüsü tamamen başkahraman üzerine şekillenir ve hikâye adeta ana karakterin yolculuğu olarak süregelir. Öykünün ana kahramanı klasik anlatı yapısının katharsis yolunda yaratılan vazgeçilmez yapı taşlarından biridir. “Özdeşleşmeyi yaratıcı en büyük mekanizma da budur...” (Bakır, 2008, s. 67). Bu sebeple klasik anlatı yapısını benimseyen Hollywood endüstrisi kendi yıldız oyuncu sistemini inşa etmiş ve izleyici direk olarak karakterin deneyimlediği yaşama doğru yönlendirilmiştir. Geleneksel klasik anlatı yapısı özetle izleyici üzerinde sorgulama veya düşünme hakkı tanımadan kolay anlaşılabilir görsel bir dünya sunmaktadır.

“Ve bu dünyanın içinde popüler kültürün önemli bir kısmını işgal eden aşk, cinsellik, tutsaklık-özgürlük karşıtlığı, zengin-yoksul karşıtlığı, aile, kahramanlık, bireysellik, birlik, dayanışma, cesaret, kıskançlık, hırs, rekabet vb. gibi temaları yerleştirir” (Oluk, 2008, s. 76).

Bu sayede sinema kitleleri hipnoz ederek merak uyandırıcı kapitalist bir yaklaşımla eğlenme ve oyalanma aracı olarak kendini göstermeye devam etmektedir. Gişe başarısı elde etmek isteyen Hollywood sineması klasik anlatı yapısının bu özelliğinden faydalanarak seyircisini filmsel sürecin içerisinde birer karaktere dönüştürür ve olayın içinde yer alıyormuşçasına duyulan bir hazla bu sirkülasyonu devam ettirir.

Klasik anlatı yapısını benimseyen filmlere bakıldığında olay örgüsünü oluşturan olayların karakterlerin eylemleri sonucunda gerçekleştiği ve karakterlerin eylemlerin ise amaçları doğrultusunda gerçekleştiği görülmektedir (Oluk, 2008, s. 78). Karakterin öykü içerisinde ki gerçekleşmesini istediği amacı izleyiciye

anlatının doğru şekilde ilerleyebilmesi ve neden-sonuç ilişkisinin kurulabilmesi adına belirgin bir şekilde gösterilmesi gerekmektedir. Aksi takdirde karakterin davranışları üzerinde oluşan soru işaretleri izleyicinin ilgisini kaybetmesine neden olur. Bu yüzden karakterlerin kim olduğu, ne istedikleri ve amaçları filmin serim bölümünde kesin olarak tanımlanmalıdır (Field, 1984, s. 22).

Filmin dramatik etkisini asıl yaratan ise ana kahramanın amaçları ve istekleri karşısında ona engel olmaya çalışan karşıt karakter ile mücadelesinin izleyiciye gösterilmesidir. Bu tip durumlar izleyici üzerinde farklı duygusal reaksiyonları ortaya çıkartır ve bu yüzden klasik anlatı sinemasında olay örgüsü yaratılırken tüm karakterlere karşı karşıt karakterler oluşturulmaktadır. Hitchcock'a göre bir filmde karşıt karakter yani kötü adam ne kadar başarılıysa, filmde o kadar başarılı olacaktır (Truffaut, 1987, s. 188). Ayrıca klasik anlatı yapısını etkili bir şekilde kullanan Hitchcock, sinemayı sıkıcı parçaları kesilip çıkarılmış bir yaşam olarak betimlemektedir (Armes, 2011, s. 93).

Gündelik yaşamın kesitlerinden ortaya çıkan karakter yapılarının arasındaki karşıtlıklar filmde hareketliliği ve dengeyi sağlamaktadır. Bu nedenle örneğin her şeye sinirlenen ve saldırgan hareketler gösteren bir karakter varsa bu durumu dengeleyebilmek için karşıt olarak bir o kadar sakin ve uyumlu bir karakter koyulmaktadır. Böylece karşıt karakter olması ve ana kahraman üzerinde oluşan hissiyatın tek boyutlu olması izleyicinin özdeşleşme sürecini kolaylaştırır ve izleyici karakterin filmsel uzam ve zamanına dâhil olur. Bu süre boyunca karakterin gördüklerini seyircinin görmesi ya da duyduklarını duyması gibi durumlar seyirciyle karakter arasında bir 'yakınlık' oluşmasına ve seyircinin karakter ile özdeşleşmesine yardımcı olmaktadır (Chion, 1992, s. 208).

Özdeşleşim ve çözüm süreci sonunda iyi karakterler ödüllendirilirken kötü olan karşıt karakterlerin cezalandırıldığı klasik anlatı bu geleneği eski Yunan dramalarından almış ve özü antik masallara dayanan bu uyuşum 'iyi ve kötünün savaşı' olarak bilinmektedir. Günümüzde de bu oluşumdan yararlanan klasik anlatı sineması olay örgüsünde yer alan karakterlerinin kimlik problemlerini ve hayat kaygılarını göstermek gibi bir amaç edinmeden olayların doğrusal bir çizgide devam etmesini sağlar ve gerçek dünyayı idealize ederek ütöpik bir dünya olarak karşımıza çıkar. Kapalı son üslubuyla sonlanan bu ütöpik dünyada yaratılan

heyecan, korku, endişe ve merak gibi duygular teskin edilerek izleyici yatıştırılmaktadır. Mutlu ve sonsuz bir yaşam vaadi ile sonlanan bu filmler çoğu zaman yapımcıların şart koştuğu bir kural haline gelmiştir. Bu yüzden stüdyo sistemi mantığı ile çekilen klasik anlatı yapısı uygulanan filmlerde kötüler film boyunca amaçlarına ulaşırken filmin sonunda bir anda iyiler kazanır. Dolayısıyla belirli ideojilerde olan bu hazır kalıpları beyaz perdeye aktaran Hollywood sineması geniş kitlelerin ilgisini çekmiş ve geleneksel tragedyanın drama yapısını kullanarak gişe başarısı elde etmiştir.

“Hollywood filmlerinin, dünya seyircisi tarafından bu kadar çok seyredilmesine ilişkin iki temel özellik gösterilmektedir. Birincisi, Hollywood sinemasının parlak, hızlı ve yeni filmler üretebilmesidir. İkincisi ise Hollywood’un, Amerikan tiyatrosuna hâkim olan melodram geleneğini ve onunla ortak yönler gösteren popüler edebiyat ürünlerini harmanlayarak kendisine mal etmiş olmasıdır. Bu durum, ortak insani duygulara seslenen bir malzeme birikimi ortaya çıkarmış ve homojen bir seyirci kitlesi yaratmıştır” (Onur, 2012, s. 34).

Aksiyonel bir yapıda olan ve hipnoz özelliğiyle izleyiciyle kendi arasında bir bağ kuran klasik yapıya karşı 60’lı yıllarda bu özdeşleşme kavramını reddeden farklı bir oluşum ortaya çıkmıştır. İzleyiciyi kendisine yabancılaştırarak film ile arasında bir sınır belirleyen modern sinema ortaya çıkar ve biçimsel olarak geleneksel tragedyanın tüm dramatik yapısına tamamen karşı bir üslup benimser.

1.2. Modern Anlatı

1960’lı yıllarda savaş sonrası hızla sanayileşme sürecine giren klasik anlatı yapısını benimseyen Hollywood sinemasının yanı sıra yeni bir biçimin temelleri atılır. Yeni Dalga akımından etkilenerek alışılmış kalıpların dışında, izleyiciyi düşünmeye zorlayan, katharsis ve özdeşleşme kavramlarına tamamen karşı olan modern anlatı sinemasının temelleri ‘Cahiers du Cinema’ adlı dergi etrafında Godard, Truffaut, Resnais gibi yönetmenler tarafından atılmıştır. Andre Bazin’in yönetiminde olan bu dergi var olan kuralların aksine kendi ilkelerini oluşturarak kendine özgü farklı bir biçim benimsemiş ve filmleri klasik stüdyo tipinin yapay dünyasından çıkartarak sokağa taşımışlardır.

Doğal ortamda, doğal ışık ve profesyonel olmayan oyuncular kullanan yeni dalga yönetmenleri bu şekilde izleyicilerin filmlere farklı bir gözle bakmasını sağlamak istemişlerdir. Aralarında sahneye koymak yerine sinema üzerine kuram çalışmaları yapan Bazin, Orson Welles ve Jean Renoir gibi yönetmenlerin İtalyan Yeni-Gerçekçilik filmlerini keşfederek bu sinema dili ve üslubu hakkında yazılar yazmış ve onları savunmuştur (Odabaş, 2015, s. 155).

Modern anlatı yönetmenleri klasik anlatının tüm dramatik yapısını reddederek izleyicinin bir filmi izlerken sadece görüntüden ibaret olmadığını anlamaları için uğraşmış ve bunun için farklı teknik ve yöntemler kullanarak yeni bir anlatı dili oluşturmuşlardır. Bu kavram ilk olarak Peter Wollen'ın Godard ve Karşı Sinema adlı çalışmasında bahsedilen geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tekli anlatım, kapalılık, hoşlanma ve kurmaca olarak yedi günah ile tanımlanmakta ve klasik anlatı ile modern anlatı kavramlarını karşılaştırılmaktadır. Yedi günahın karşısında ise yedi erdem olarak geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çoklu anlatım, açıklık, rahatsız olma ve gerçeklik başlıkları modern anlatıyı tanımlar niteliktedir.

Bu anlatı dilini oluşturanlar Fransız Yeni Dalga çerçevesinde yer almakta ve yönetmenler filmlerinde daha çok kimlik ve bellek üzerine yaşanan sorunları işlemişlerdir. “Yeni Dalga filmleri, geleneksel dramatik yapıdan ayrılan, çağrışımlara önem veren gerçek zamanla oynayan, kurguyu bu dramatik yapının yeni biçimini destekleyecek şekilde kesik kesik, beklenmedik çarpıcı çekimlere dayandıran yapımlardır” (aktaran: Gürkan, 2015, s. 56). Kamera açıları, uzun sekanslar, ses ve kurgu gibi birçok sinematografik özelliği ile kendini belli eden modern anlatı yönetmenlerin kendi bakış açılarını filmlere yansıtması neden olmuş ve yazar-yönetmen(auteur) kavramı ortaya çıkmıştır.

“Alexandre Astruc ilk kez sinemanın dil olduğunu, romanda en soyut düşünceler nasıl ifade edilebiliyorsa filmde de düşüncelerin doğrudan aktarılabilir olduğunu belirtmiştir. Astruc'un ‘kalem kamera’ çağı olarak adlandırdığı dönem on yıl sonraki ‘auteur’ kavramıyla özdeşleştirilmiştir” (Makal, 1996, s. 99’ dan aktaran: Güngör, 2014, s. 84-86).

Andrew Sarris ise 1962 yılında ‘Notes on the Auteur Theory in 1962’ adlı makalesinde auteur kuramında ‘sahneye koyan’ (metteur) ve ‘yaratıcı’ (auteur)

olarak yönetmenleri teknik ustalık, içsel anlam ve kişisel stil kriterleri koyarak üç gruba ayırır. Bu kriterler arasında yer alan yaratıcı yönetmenler filmlerin birer parmak izi kadar özgün olabileceğini ve kişisel stilin var olduğunu ispatlama amacı taşımaktadırlar. Bu yüzden kamera önünde neyin çekilip neyin dışarıda bırakılacağına, çekimin hangi açılarla yapılacağına ve hangisinin önce ya da sonra gösterileceğinin seçimini yapmak yönetmenin kararlarına bağlıdır (Armes, 2011, s. 168). Bu bağlamdan yola çıkarak yazar-yönetmen kavramının modern sinema için ayrıştırıcı bir özellik olduğu varsayımı kabul edilmektedir.

Modern anlatımı temel amacı kitleye hitap eden filmler yapmak yerine bireysel ve daha özgün filmler yaparak gerçeğe yaklaşmaktır. “Klasik film tek tek izleyicileri kendi etrafında bir kitle olarak birleştirir, bütünleştirir, homojenleştirir. Merkezci yapısı ile kitleyi kendi içine alır. Modernist film, kitleyi dağıtır, parçalar, bireylere ayırır, kendinden öteye, hayata doğru iter” (Oluk, 2008, s. 171). Filmlerde yer alan öykülerin dramatik yapısı giriş, gelişme ve sonuç aşamalarından oluşmak zorunda değildir ve konu bütünlüğünü sağlamak için her olay neden-sonuç ilişkisi ile birbirine bağlanmamaktadır. Amaç izleyicinin özdeşleşme yaşaması engellemek ve çözüm aşamasında klasik anlatıda beklenen arınma ve rahatlama aşaması gerçekleşmemesini sağlamaktır. Bazın bizlere gerçekliğin yönetmen ülküsüyle birlikte sağlandığını ve her görüntünün birer anlatımı olduğunu ifade etmektedir (Gök, 2007, s. 117). Bu bir yönetmenin filmi ile kendisinin dışavurumu ve bakış açısını yansıttığı anlamına gelmektedir. İdeolojileri, gerçeklik ve yabancılaşma gibi kodlarıyla Hollywood sinemasını karşısına alan yönetmenler kamerayı nesne olarak kullanmak yerine nesnelere üreterek izleyicinin izleyen değil gören olmasını amaçlarlar.

Taklit etmek yerine yeniden yaratma amacı üzerine kurulu olan modern anlatı kullanılan filmlerde gerçek bulanıklaştırarak izleyicinin gördükleri ile yönlendirilmesi beklenmektedir. Nesnel görüntülerin yerini gerçekliğin alması durumu Haneke'nin 'Duygusal Buzlaşma' üçlemesinde yer alan ikinci filmi olan 'Benny'nin Videosu' eseri örnek olarak gösterilebilir. Haneke televizyonun insanların üzerindeki etkisini, şiddetin sıradanlaşması ve medyanın gerçeklik üzerindeki etkisini burjuva sınıfına ait bir aile üzerinden anlatır. Filmde yer alan tüm sahneler birer kamera görüntüsü olarak izleyiciye yansıtılır ve modern anlatı yapısını benimseyen Haneke pek çok filminde olduğu gibi pek çok kavramı

karşıtlarıyla birlikte kullanır. ‘Ölümcül Oyuncular’ filmi örneğinde olduğu gibi oyuncularının seyirci ile konuşmasına ve hatta onlara gülümsemesine izin verir. Brecht’in kurmuş olduğu sisteme uygun olan bu filmlerde Haneke’nin çeşitli kurgu oyunları yaparak seyircinin özdeşleşmesine izin vermek istemediği ve özellikle yabancılaştırma efekti denilen dramatikleştirme tekniklerini uyguladığı görülmektedir (Özpay, 2018, s. 91).

“Yabancılaştırma efektleri ışık, ses, görüntü ilişkisi veya çelişkisi, müzik, dekor, kostüm ve makyaj gibi teknik ve artistik araçların belirli bir sistem içinde kullanılmasıyla elde edilmektedirler” (Parkan, 2015, s. 43).

Özellikle modern dönemde Brecht estetik kuramlarından yararlanan sinema sanatı Aristotelesçi klasik yapının kuralları dışına çıkmayı başarmış ve Godard, Angelopoulos gibi modern dönemin birçok yönetmeni Brecht’in sistematiğini kullanmışlardır. Yıllardır süregelen klasik anlayışın yapı taşları olan katharsis ve taklit etme kavramlarını estetik kuramını oluştururken eleştiren Brecht geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi geleneksel sinemada da bu ‘gerçekçi geleneğe’ yönelik eleştiriler yapmıştır (Aslan, 2009, s. 1). Estetik kuramında ise epizotik anlatım ve yabancılaştırma gibi birçok temel yapı taşı ortaya çıkartarak modern sinemaya yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu dönemde Hollywood’un aksine bir mesajı olan, toplumu veya bir düşünceyi yansıtan, sıradan insanların günlük yaşamlarından kesitler sunan filmler yapılmış ve izleyicinin aktif olarak katılımı sağlayarak eleştirel bir tavrı içerisinde olması beklenmiştir.

Özetle Yeni Dalga akımının etkisinde kalan film yapımcıları klasik anlatıdan gelen dramatik yapıyı reddetmiş ve toplumsal olaylara yönelmişlerdir. Filmlerin sonu izleyiciyi daima yanıltır ve neden-sonuç ilişkisi kurulmayan bu filmlerde yönetmen istediği gibi konuyu işleyebilmektedir. Gündelik yaşantı da insanların yarın ne olacağının bilinmemesi sahnelerin birbirini tamamlamıyor olmasıyla eş değer olarak görülmektedir. Bu yüzden modern sinemacılar biçimi ve varlığı ön plana çıkarmaya çalışarak seyircilerin izlediklerinin sadece bir filmden ibaret olmadığını göstermeye çalışmış ve izleyicilerin hikâyede geçen karakterlerle özdeşleşmesini engelleyerek filmi sorgulamaları beklenmiştir. “Sıçramalı anlatısı ile alternatif bir algılama yaratmaya çalışan bu yaklaşım egemen sistem ve ideolojinin sorgulanmasında biçimi etkin bir silah olarak kullanmıştır” (Özen, 2008,

s. 28). Modern sinema gerçekliği yabancılaştırma efektleri kullanarak izleyiciyi yönlendiren imgeler üzerine kurulu bir sistemden oluşmaktadır.

Modern sinemanın başta gelen isimlerinden biri olan Godard ortaya çıkan bu biçimi benimser ve Yeni Dalga akımının en önemli temsilcilerinden biri olarak klasik-gerçek anlatım geleneğinin sorgulanmasını sağlar. Filmlerinde zaman ve mekân sürekliliği içinde bazen hızlı, bazen panik halinde, bazen de uzun sekanslar, çok kısa planlar, ani ve eliptik sıçramalar ve klasik-gerçekçi anlatım sinemasının katı normlarına karşı takınılan umursamaz bir tavır sergilenmektedir (Şentürk, 2011, s. 3).

80'li yıllarda ise hikâyeleri parçalı, başı sonu belli olmayan, ucu açık ve kameranın olay örgüsünün herhangi bir yerinden anlatıya dâhil olan biçimi benimseyen postmodern dönem ortaya çıkmıştır. Modern biçimin ardından klasik üslubun izlerinin görüldüğü postmodern sinema anlayışı günümüzde karma bir yapı olarak bilinmektedir.

1.3. Postmodern Anlatı

Postmodernizm kapitalizmin dünya genelinde yaşandığı bir dönemde insanların ilk olarak dünyayı sorgulamalarının artmasıyla birlikte modern kültüre bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Kültürel bir söylem olarak kendini var eden postmodernizm modernizmin tüm kurallarını reddediyor gibi görünmektedir ancak kuramsal anlatılarda henüz net bir tanım yapılamamaktadır. Sinemayı 80'li yıllara kadar düşlemsel (kurmaca) ve belgesel-gerçekçi olarak iki gelenek taşımıştır. Postmodern anlatı biçimsel olarak geleneksel klasik anlatı ve buna karşı olan modern anlatıdan sonra biçimin parçalandığı, öznenin yok olduğu, kişisel yapıtların ortaya çıktığı genel veya evrensel sorunların ele alındığı bir sinema söylemi ortaya çıkmıştır.

Çağımızda var olan anlam yoksunluğu ile karşı karşıya kalındığında sinema anlamın yerine ikon görüntüler koymaya başlamıştır. Temsil ve gerçek ilişkisi parçalanarak kavramsal boşluklar yaratılmıştır. Kapitalizmin verdiği etkiyle birlikte insanlar kendilerini yeniden kurma, oluşturma zorunluluğu ile karşı karşıya kalır ve sinemada bu hesaplaşma içinde girmektedir (Büyükdüvenci & Ruken, 2014, s. 13).

Postmodern anlatı dilinde film hem kuramsal hem de sanatsal ayrıntılara dayanmaktadır. Klasik ve modern olmak üzere iki anlatı dilini de kapsayan bu anlatıda dramatik yapı giriş, gelişme ve sonuç olarak ilerler. İzleyici kolay kavranabilir ve bu metinler çoğunlukla filmin kahramanıyla özdeşleşme amaçlamaktadır. Ancak postmodern anlatı sürekliliğinde çeşitli yöntemlerle özdeşleşmenin kesintiye uğratılması, klasik anlatıların sağladığı narsist özdeşleşmenin biçimini değiştirerek izleyici üzerinde anti-narsist bir özdeşleşmeye dönüşmektedir.

Aristo'nun prensiplerini belirlediği klasik anlatı biçimi daha baskın ve olay örgüsü neredeyse birebir aynıdır ancak modern anlatıdan da esintiler edinen postmodern sinema bu yaklaşımda izleyiciye metinlerin anlaşılması gibi görevler üstlendirmektedir. Her ne kadar geleneksel anlatının kuralları uygulanıyor gibi görünse de doğrusal olmayan ve sıçramaları kurgu oyunlarının bulunduğu filmlerde modern anlatı biçimlerini kapsayan alıntılar izleyici için karmaşıklık yaratmaktadır. Bu yüzden Jameson bireysel öznenin ortadan kalktığı ve bundan dolayı kişisel biçimin varlığını kaybettiğini belirterek modern anlamda sanatın ve sanatçının kaybolduğunu belirtmektedir.

Jameson'a göre postmodern var olan dönemin daha güçlü bir biçimde devamıdır ve aksi yönde düşünen herkese karşı çıkmıştır. Postmodern dönemle ilgili hem olumlu hem de olumsuz yorumlar yapan Jameson'ın eleştirdiği en önemli nokta teknolojinin kullanılmasıyla birlikte fantastik bir dünya yaratmanın gerçeklikten daha fazla uzaklaşılmasına neden olacağını düşünmesidir (Ayaz, 2016, s. 125). Çünkü postmodern dönemde özellikle gerçek dışı ve doğallıktan uzaklaşan eserlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Daha çok fantastik alanında karşılaşılan bu anlatı dilinde doğallık, zaman ve mekân ilişkisi karmaşıktır. Zamanlar arasında sıçramalar, değişken karakter özellikleri ve tutarsız olan bu eserler zamanla günümüzde sinema anlayışını yeniden şekillenmesine neden olmuştur.

Ek olarak pastiş ve parodi yöntemlerinin ortaya çıkmasına neden olan postmodern dönem, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırların ortadan kalktığı ve dolayısıyla her şeyin sanat olabileceğine dair oluşan düşüncelerin bir kural haline geldiği yüksek-alt popüler kültür arasındaki hiyerarşinin yok olmasını sağlayan karma bir melez üslubu olarak görülmektedir. Sanatı var edenin özgün bir kişi

olabileceği düşüncesi sinemada klasik gerçekçi anlatıyı imge ile görüntülere dayandırmıştır. Filmsel zamanın geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman içerisinde kurgulanması postmodern anlatının en önemli özelliklerinden biridir. Genel üslubu göz önüne alındığında popüler sinema ile avangart sinemanın melez bir ürünü olarak görülen postmodern anlatı dili sembolik metaforlar ve çağrışımlar kullanarak farkını ortaya koymaktadır.

Sinemasal örneklere daha çok 80’li yıllarda karşılaşılan postmodern yaklaşımı Bert Olivier çoğulculuk, yüzeysellik gibi özellikleri aşmaya çalışan ‘birleştirici’ türden olan bu filmlerin özelliklerini yalnızca sunulmasından hoşnut olmayan ve bunun yanı sıra onları postmodern durum sıfatıyla içine alarak cesurca sorunsallaştıran ya da sorgulayan ‘yıkıcı’ filmler olarak iki başlıkta ele alır. “Yıkıcı filmler, biçimlerin, kültürlerin ve davranışların bitimsiz çoğalmasını ve çoğaltılmasını edilgen bir biçimde yansıtmak yerine kendi adına bu çoklukla yetinmeyerek iletişim, toplumsal cinsiyet, sanat ve kültürün konumu ile diğer konularla ilgili sorunların ışığında eleştirel bir okuma gerektirmektedir” (Büyükdüvenci & Öztürk, 1997, s. 26). Olivier’ın kurmuş olduğu bu ayrım sadece filmlerin toplumsal olarak oynadıkları rolü açıklamaktadır. Temel İçgüdü, İlk Dans İlk Aşk, Özel Bir Kadın gibi kendi anlatı dilinde barındıran postmodern sinemanın öncülüğünde Ucuz Roman, Rezervuar Köpekleri gibi Quentin Tarantino’nun filmleri örnek gösterilebilir.

Postmodern anlatı sineması günümüze kadar var olan tüm söylemleri ve biçimleri yeniden kurgular ve modern anlatının ‘auteur’ kuramından uzaklaştırarak birbirinden bağımlı ya da bağımsız olayları birleştirerek yeni metinler oluşturur. Bunu yaparken karakterler üzerinde zaten var olan kalıplaşmış klasik motifleri ve imgeleri kullanır. Postmodern bir sanatçı gerçekliği anlatır gibi görünmekte ancak gerçekliğin sadece bir gerçeklik efektini, taklidini ve bu taklit dışında hiçbir gerçekliğin olmadığını ileri sürmektedir. (Erdemir, 2009, s. 24).

Postmodern yönetmenler ise üst-anlatıları reddetmesiyle ve farklı kurgu teknikleriyle kendini modern ve klasik anlatı sinemasının çizgilerinin dışına çıkartmaktadır. Ana karakterleri her zaman diğer anlatı üsluplarında olduğu gibi olayları çözüme kavuşturan kişiler değildir. Hikâyenin tamamına bakıldığında ise modern anlatıda olduğu gibi toplumsal sorunları ya da gerçekleri göstermek yerine daha çok özgürlük ve kendini ifade etme biçimlerinin konu aldığı görülmektedir.

“Gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornograf; cinsellik ve arzunun metalaşması; eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar... Sözü edilen nitelikler, postmodernizmin sinemaya yansıyan özellikleridir” (Büyükdüvenci & Ruken, 2014, s. 26).

Özetle postmodern anlatılara göre daha önce üretilmemiş veya söylenmemiş bir olgu söz konusu değildir. Bu yüzden üretilen her eser bir öncekinin kopyası, taklidi ya da ötekenden bir uzantısı olarak yeni bir biçimle ortaya konulan ürünlerdir. Bu yüzden anlatılar dağınık ve karmaşıktır. Sinema alanında da modernizmin ve geleneksel klasik sinemanın temsil ettiği tüm kuralların kaybolmasına neden olmuştur. Bu yüzden yapıtlar arası sınırlılıkları kaldırarak yeni varsayımlar üretmiş ve melez bir tür haline gelmiştir.

Sinemada her şeyin birbirine bağlı olduğunu ve günümüzün metinlerarası bir dünya olduğunu savunan postmodern dönem ise ilk olarak David Lynch sineması ile karşılık bulur. Yeni oluşan bu sinema dilinin öncülüğünü yaparken farklı sonuçlar veya çağrışımlar ortaya koyan Lynch, birleştirici türden filmler yaparak öznenin yok olduğu, yüzeysellik ve çoğulluk gibi özellikleri izleyicilere sunmaktadır. Genel olarak bakıldığında postmodern dönemi önceki dönemlerden ayıran en önemli özellik metindir ve bu metnin tek bir anlamı yoktur. “Derrida konuyla ilgili olarak artık ‘her şey metindir, metnin dışında hiçbir şey yoktur. Derrida’nın bu düşüncesi, belki de postmodernizmi en iyi özetleyen cümledir’ demiştir” (Ayaz, 2016, s. 120). Zamanla her okuyanın bir anlam çıkardığı ya da sınırsız sayıda var olan düşüncelerin arasında kaybolduğu bir anlamsızlığın ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Bu yüzden metinlerarasılık kavramı postmodern dönemin tek okuma yöntemi olarak kabul edilmekte ve üretilen tüm metinlerin ana metin ile diğer metinlerle olan alışverişleri incelenmektedir.

1.3.1. Metinlerarasılık

Postmodern anlatılarının ilkelerine göre daha önce var olan bir eseri yeniden yazan ya da üreten olarak tanımlanan metinlerarasılık, bir metnin kendinden önce yazılmış metinlerle olan ilişkisini ortaya koymaktadır. Postmodern anlayışın ilkeleri doğrultusunda bir eseri yeniden yazma veya yeniden oluşturma olarak

açıklanan metinlerarasılık her metnin kendinden önceki metinler ile kurduğu ilişkiyi ortaya çıkartır. Bu anlayışa göre yazar tek başına yeni bir metin üretemez ya da var olan bir metinden esinlenerek veya beslenerek yazdığı metni geliştirir ve sürekliliğini sağlar. Özetle “bir metnin öteki metinlerle göndermeler, alıntılar ve aktarımlarla örülmesi biçiminde ifade bulmaktadır” (Sim, 2006, s. 337). Kavramı geliştiren eleştirmenlerden biri olan Kristeva, bir metnin başka metinler ile veya başka söylemler arasında kurduğu ilişkiyi çokseslilik olarak tanımlar ve bu söylemlerin sürekli olarak başka söylemlere maruz kalacağını savunur. Özellikle postmodern dönemde yankı bulan bu kavram sadece metinleri değil aynı zamanda türleri veya farklı türden olan kesitlerin kesişmelerinde okumasını yapmaktadır.

Bakhtin, Barthes gibi yazarlarında benimsediği bu okuma yöntemi, bir metnin diğer tüm metinlerle arasındaki olan bağı etkileşimi olarak tanımlanır. “Bakhtin'e göre her söz ya da eylem öncekilerle ilgilidir, bu eylem beraberinde metne çok seslilik ve çeşitlilik kazandırır. Metinlerin karşılıklı olarak değişik boyutlarda etkileşimleri olarak değerlendirilen söyleşimcilik kuramına göre, ister güncel, ister sözdizimsel, ister bilimsel olsun hiçbir söylem, önceden söylenmiş, bilinene, ortak düşünceye yönelmeden edemez. Onun için söylemin söyleşimci yönelimi her söyleme özgü bir olgudur” (Aktulum, 2000, s. 26).

Postmodern dönemin merkezine metinlerarasılık kavramını yerleştiren Kristeva ise bu kavramın sadece bir kaynak eleştirisi olarak değil, aynı zamanda yazınsal alanda da zenginleştirici bir unsur olarak görmektedir. Her metnin içinde başka bir metnin var olması gibi metinlerarası alışverişin çok fazla olduğu görülen postmodern dönemde ortaya çıkan ürünlerin tam anlamıyla özgün olduğu söylenememektedir.

“La Bruyere’in belirttiği gibi ‘her şey daha önce söylenmiştir’, ‘yedi bin yıldır insanlar vardılar ve düşünmektedirler’. Yazın hep aynı içeriğin yinelenmesinden başka bir şey değildir. Metinlerarasılık da bu çerçevede ‘her şey daha önce söylenmiştir’ sözlerinin benimsettiği düşünceden kaynaklanır ve bu düşüncüyü sürdürür” (aktaran: Uğur, 2012, s. 38). Bu yüzden üretilen metinler daima birbirleri içerisinde bir bağ ile var olurlar ve süregelen zamanda kendini geliştirerek farklı metinler yaratmaya devam ederler.

Metinlerarasılık kavramı ise bu metinlerin diğer metinler ile arasındaki alışverişi farklı sınıflandırmalarla veya farklı başlıklar altında incelemek metinleri daha anlaşılır kılmaktadır. Ortak birliktelik alıntı, gizli alıntı (aşırma) ve anıştırma bakımından incelenirken anlam bakımından pastiş (öykünme), parodi (yansılama) ve ironi (alaycı dönüştürüm) gibi yöntemler kullanılmaktadır. Bu yöntemler genel özellikleri bakımından iç içe geçmiş bir şekilde kullanılmalarına rağmen farklı özellikler taşırlar.

Alıntı, yazınsal alanda metinlerarası ilişkilerin en temel ve belirgin biçimi demektir. Bir metnin başka bir metindeki varlığını olabilecek en somut bir biçimde ortaya koyduğu yöntem olarak alıntı bilinçli ve istemli bir şekilde var edilen anımsama anlamına gelmektedir. Metinden alıntılanan kesit yeni metne dâhil edilerek yeni bir anlam kazanması sağlanır ve var olan söylem başka bir söylemde yenilenecek metinlerarası bir etkileşim kurulur.

Yazınsal alanda gizli alıntı (aşırma) ise normal alıntı gibi bir metni direk vurgulamak yerine sanki kendi fikriymiş veya söylemiymiş gibi izlenim yaratarak aktarılmasıdır. Bir yazarın kendi düşünsel çabası sonucu olmayan bir yapıttan, kimi bölümleri ya da bütünü ayraçlarla belirtmeden, aşırıya varacak derecede, olduğu gibi kopyalaması, yazarın adının yerine kendi adını yazması, bir başkasının metnini kendi metniymiş gibi göstermesi, ona sahiplenmesi olarak da tanımlanabilir (Aktulum, 2000, s. 103).

Alıntının dolaylı olarak kullanılması ile oluşan anıştırma ise taşıdığı izler yüzünden okurun anlamını anlamasını sağlayan bir yöntem olarak kullanılmakta ve anıştırmanın altında yatan bu gizli anlam duygusu metnin yansımalarını anlamayı zorunlu kılmaktadır.

Anlam bakımından uygulanan yöntemler olan parodi ve pastiş yansılan metni tekrar eden veya dönüştürenlerdir. “Parodi ve pastiş eşanlamlı kullanan biçimcilere göre bu iki sözcük metinlerin bağlam değiştirmiş alıntısı ya da yazınsal yöntemleri belirtir” (Aktulum, 2004, s. 291). Parodi (öykünme), Pastiş (yansılama) ve Alaycı Dönüştürüm (ironi) başka bir metnin etkisini yaratma, içerik yoluyla anma veya başka bir ustaya saygısını anma gibi işlemleri belirtmektedir.

“Eğer bir ana-metin ile gönderge-metin arasındaki ilişki konu düzeyinde gerçekleşiyorsa parodi (yansılama) öne çıkar. Bu durumda bir yapıttın biçimi

değiştirilmeden konusu değiştirilir. Parodi (yansılama) ve pastiş (öykünme) işlemleri ilk dönemlerinde birbirine karıştırılmakla beraber, parodi daha çok, bir yapıtın biçimini değiştirmeden konusunu değiştirmektir, yani soylu, ciddi bir konu olabildiğince sıradan bir konuya (gerçek ve güncel) yakın bir biçimde uyarlanır. Eğer bir ana-metin ile gönderge-metin arasındaki ilişki konu düzeyinde gerçekleşiyorsa parodi öne çıkar. Bu durumda bir yapıtı biçimi değiştirilmeden konusu değiştirilir” (Aktulum, 2000, s. 118).

Ana metin ile alıntılanan metin arasındaki ilişkide öne çıkan en etkili parodi biçimi, anlamını değiştiren yani ana metne biçimsel olarak yakın olan, özgün metni direk olarak anımsatan ama ondan anlamca ayrılmayı başaran parodidir. Kullanıldığı ilk dönemlerde pastiş ile ayırım yapılmayan parodi, özgün biçimlerini kendi için kullanmakta ve orijinal olanı gülünç kılan bir pastiş üretmek için tuhaflık ve farklılıkları üzerine yoğunlaşır. Parodinin asıl hedefi hangi çeşit duyguyla olursa olsun bu biçimsel kullanımların doğasını aşırılık ve farklılıklarını gülünç kılmayı hedeflemektedir.

Metinlerin anlamlarını çıkarmak için uygulanan biçimlerin yanı sıra 80’li yıllarda dikey ve yatay olmak üzere metinlerarasılık kavramıyla ilgili sorular ortaya çıkmış ve metinlerarasılık kavramına olumsuz eleştirilerde bulunan Jameson metinlerarasılığı nostaljinin sömürüsü ve yalın hali bozan, parçalayan biçim olarak tanımlamıştır. Postmodernizmi sadece bir pastişten ibaret olarak gören Jameson, geçmişe yönelik göndermelerin yapıldığını ancak ileriye bakılmadığını savunur. Mevcut olanın kullanıldığı kapitalist bir toplumu işaret eden pastiş olarak tanımlanırken, parodi ise konuyla ilgili soru sorma anlamı taşımaktadır. Gerçekliğin imgelere dönüştüğü pastiş, mizahını yitirmiş, boş parodidir. “Sanatsal stillerin dirimliliğini oluşturan, özgül kişilik, bireysel yaratıcılık gibi ideolojilerin dinmesiyle birlikte, stiller çerçevesindeki yeniliklerin, buluşların mümkün olamadığı bir dünyada, geriye ölüp gitmiş stilleri taklit etmek kalır” (aktaran: Şahin, 2015, s. 111-112).

Fiske’e göre ise postmodern dönemin kültürel bir okuma tarzı olan metinlerarasılığın gündelik hayata dair bütün metin hallerinin nesne görevi görmesidir. Fiske bu nedenle metinlerarasılığı üç ana düzlemde ele almaktadır. Birinci düzlemde metinler kendine özgün birer kültürel metalardan ibarettir. İkinci

düzlemde basın haberleri, reklamlar yer alırken üçüncü düzlemde ise metinlerde meta hakkında sohbeti ve onun gibi davranmayı içermektedir. Bir metin tümüyle tamamlanmış bir nesne olmadığından dolayı postmodern metinler sürekli olarak birbirlerinin içerisine sızarlar ve dolayısıyla postmodern kültürün analizlerini yaparken metnin içinde başka bir metin olup olmadığı, nasıl sızdığı ve bu ilişkide çelişki oluşturacak şeylerin olup olmadığı kontrol edilmektedir. Herhangi bir metin tarafından ortaya çıkan ve üretilen anlamlar, kısmen ona benzer diğer metinlerin anlamları tarafından belirlenir ve bu metinlerarasılık olarak adlandırılmaktadır (Fiske, 2003, s. 213).

Farklı metinler arasındaki ilişki alışverişlerini vurgulayan kavram disiplinlerarasılık bağlamında karşılık bulurken, açık veya kapalı yöntemlerin uygulandığı metinlerarasılık karma bir disiplin olarak sinemada karşılığını bulur. Özellikle pastiş ve parodi gibi yöntemlerin uygulandığı gözlemlenen postmodern sinemada birbirine gönderme yapan, birbirini andıran ve ötekinden yola çıkarak üretilen filmsel metni alıntılamanın yapıtlara rastlanmaktadır.

1.3.2. Sinemada Metinlerarasılık

Postmodern dönemin okuma yöntemi olarak tanımlanan metinlerarasılık günümüzde birçok farklı sanat disiplininde kullanılmakta ve farklı metinlerin veya söylemlerin alışverişi olarak tanımlanmaktadır. Kristeva'ya göre iki veya daha fazla metnin alışverişi, etkileşimi ya da söyleşim biçimi olarak adlandırılan metinlerarasılık 80'li yıllardan sonra birbirine gönderme yapan, alıntılamanın, esinlenen, kopyalayan veya taklit eden yöntemler sinema alanında da karşılık bulur. Önceleri yazınsal alanda karşımıza çıkan metinlerarasılık kavramı sonra diğer sanat disiplinleri içerisinde var olmaya başlamasıyla farklı tanımlamaların yapılmasına olanak sağlamıştır. Bu yüzden resimlerarasılık, fotoğraflararasılık gibi birçok yeni açılım ortaya çıkar ve sinema alanında 'filmlerarasılık' olarak tanımlanır.

Günümüzde yazın eleştirisi dışında kalan her sanat dalının diğer biçimlerle olan alışverişleri ve eleştirileri bu bağlamda yapılmaktadır. Bu kavramlara eş değer olarak yeniden yazmak, yeniden seyretmek gibi anlamlar alıntılanmak, esinlenmek, taklit etmek, yansımak gibi alt kavramları ortaya çıkarmıştır. Bu tez çalışmasında incelenen farklı filmlerin arasındaki pastiş, parodi, ironi gibi taklit ve kopyalama

alışveriş yöntemleri sinema alanında filmlerarasılık olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda filmlerarasılık iki veya daha fazla film arasında yapılan alışverişin kopya veya taklit gibi ilişkileri başka bir filmin üzerinde alıntılanması, hatırlatması olarak karşımıza çıkmaktadır. Kavram olarak ana filmin tamamı veya sadece belli kısımlarının yeniden yorumlanması ya da yeniden üretilmesi, açık ya da kapalı olmak üzere kendinden önceki filmlerden taşıdığı yansımaların okunmasıdır.

Günümüz sinemasında eski dönem filmlerinin belli sahneleri sıklıkla yeni filmlerde tekrar edilmekte ve güncellenmektedir. Özellikle popüler olan belli başlı kült sahnelerin farklı yöntemlerle tekrar izleyici karşısına çıkartılması ve yeniden üretilmesi seyirciye ana filmi yani ilk metni anımsatmaktadır. Bu nedenle metinlerarasılığın uygulanan birçok yöntemi özfilmlerarasılık (autosyntes), montaj filmi (film de montage), geri dönüşümlü sinema (found footage), hatırlama (anamnésé), hazır nesne kullanımı (ready-made) ve yineleme (reprise) gibi farklı sinemasal terimlerle kendine özel yeni bir dil oluşturmuştur (Uğur, 2012, s. 131-132). Örnek olarak reprise yani yineleme kavramı daha önce çekilen filmlerin kesitlerini o dönemi anlatan bir filme eski görüntülerden yapııştırılması bir tür tekrar kullanım anlamı taşıırken anamnese yani hatırlatma kavramı ise yönetmenin daha önce izlediği bir filmde kendi bilinçaltında oluşan yansımalarını kendi filminde kullanmasını tanımlamaktadır. Found Footage yani geri dönüşümlü sinema bir filmin parçalanıp kesitleri alınarak yeniden üretilmesi olarak ifade edilir ve montaj film yani film de montage ise önceden çekilen filmlerin belgesel niteliğinde kanıtlama, gösterme amacıyla tekrar kullanılması veya filmin içine yerleştirilmesini ifade etmektedir. Ready-Made yani hazır nesne kullanımı ise filmlerarasılık bağlamında hazır nesnenin statüsü değiştirilerek filmsel süreçte kullanılması, söz konusu asıl filmde reproduksiyon biçiminde yeniden üretilmesidir. Genel olarak filmlerarasılık bağlamı içerisinde yer alan bu teknikler sinema alanında sıklıkla karşılaşılmaktadır.

Postmodern sanat anlayışında daha önceki yapıtlara başvurulması veya farklı sanat disiplinlerinden yararlanılması sinema alanında da farklı filmlere geriye dönüşlerin yapılmasına veya farklı sanat disiplinlerinin taklit edilmesine sebep olmuştur. Bir tür söylemlerarasılığı ifade eden metinlerarasılık sinemada kendi filmlerarasılık olarak ifade eder ve bu yaklaşımı en iyi Fransız sinemacı Godard'ın şu sözleri açıklamaktadır: “Hep alıntı kullandım, yani hiç bir şey icat etmedim.

Aldığım notlardan yola çıkarak, gördüğüm işe yaramaz unsurları sahneye koydum; bu notlar okuduğum kitaplardan ya da bir başkasının söylediklerinden oluşuyordu” (Aktulum, 2011, s. 39-41). Godard’a göre alıntılar sadece bir anımsatma çağrısıdır, izleyicinin algı düzeyini geliştirir ve dönüştürme işlemi ile farklı anlamlar ve farklı dönüşler ortaya çıkarır.

Sinemasal alanda anlam biçimiyle en çok pastiş (öykünme) ve parodi (yansılama) örnekleri karşımıza çıkmaktadır. Metinlerarası ilişkilerde tanımlanan bu iki yöntem diğer metinlere gönderme yaparak biçim veya içerik olarak taklit etme işlemlerini tanımlamakta ve zaman zaman birbirine karıştırılarak oluşturulan metne yeni anlamlar yüklemektedir. İçinde aynı zamanda alaycı söylemlere de sahiptir. Parodi ve pastiş günümüzde sadece sinema alanında değil diğer tüm disiplinlerle de uygulanmakta olup, sinema alanında daha önce çekilmiş olan kült sahnelerin veya cümlelerin tekrar edilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yöntem izleyiciler için eğlendirme maksadıyla yapılan bir oyun dönüşümü olarak görülmesine rağmen dünya sinemasında gerilim, korku unsurlarını ustalıkla kullanan Hitchcock’ın ‘Sapık’ filminde kült olan bıçakla kadının öldürüldüğü banyo sahnesi birçok filme esin kaynağı olmuş ve taklit edilmiştir. Örneğin Mel Brooks’un 1977’de ‘Yükseklik Korkusu’ filminde Hitchcock’un Vertigo adlı filmine göndermeler yapar ve aynı zamanda ‘Sapık’ filmindeki banyo sahnesini kopyalayarak taklit etmiştir. Bunu yaparken ki amacı ana filmi eleştirmek yerine zayıf noktalarını ortaya çıkarmak ve ustaya saygısını sunarak farklı filmlerin kült sahnelerini kendi filmine yerleştirerek göndermeler yapmaktır. Mel Brooks’un sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan o banyo sahnesini kendi filminde abartılı bir şekilde gülünç olarak ön plana çıkarması metinlerarasılık bağlamında parodi yani yansılama olarak kabul edilmektedir.

70 ve 80’li yıllarda en parlak dönemini yaşayan parodi sineması komedi türünün bir alt kategorisi olarak yer almakta ve bu parodi yöntemini ustaca kullanan yönetmenler arasında Mel Brooks, Woody Allen, Davet Zucker-Jerry Zucker ve Jim Abrahams’tan oluşan ZAZ grubudur. Popüler kültürde günümüzde en çok yaygın ve bilinen parodi filmlerinden biri ‘Korkunç Bir Film (Scary Movie)’ serisidir. Hemen hemen günümüzde ‘Halka’ (The Ring), ‘Testere’ (Saw) ve ‘Çılgılık’ (Scream) gibi bilinen gerilim-korku filmlerinden birer kesit sunarak kendi serisini oluşturan bu filmlerde sayısız parodi bulunmakta ve izleyici üzerinde

gerilim ve korku yaratan sahnelerin eğlenceli bir hale dönüştüğü görülmektedir. Pastiş yani öykünme ise bir metnin biçimini değiştirerek ötekini yeniden sunması veya anımsatması demektir. Parodi gibi eğlendirme veya güldürme gayesi olmadan özünde sadece taklit unsuru bulunmaktadır. Bir yönetmen başka bir yönetmenin üslubunu, kendi üslubuymuş gibi benimseyerek, izleyicinin üzerinde yaratmak istediği etkiye göre metni yeniden biçimlendirmesi, uyarlamasıdır. Bu bağlamda yaygın bir pastiş örneği olan ‘Potemkin Zırhlısı’ (Bronenosets Potyomkin) filmi ve onun kült sahnesi olan Odessa merdivenleri sahnesine yapılan göndermeler örnek gösterilebilir. ‘Ben Küba’ (Soy Cuba) ve ‘Dokunulmazlar’ (Untouchables) gibi birçok filmde Odessa merdivenleri yönetmenler tarafından pastiş yöntemiyle kendi filmlerinde yansımışlardır. Bir propaganda filmi olan ‘Ben Küba’ filminde merdiven sahnesi aynı ‘Potemkin Zırhlısı’ filminin konusuna benzer şekilde bir isyan hareketini olarak anımsatırken, ‘Dokunulmazlar’ filminde ise merdiven sahnesi bir istasyonun içerisinde yer almaktadır. İstasyonda çıkan çatışma sonucunda bir bebek arabası Odessa merdivenlerinde olduğu gibi aşağı doğru kaymaya başlar ve merdivenler, bebek arabası, sahnenin akışı ve kurgu göz önüne alındığında iki film arasında var olan alışverişi göz ardı etmek imkânsızdır. Dokunulmazlar filminde veya Ben Küba filminde amaç Potemkin Zırhlısı filmini eleştirmek veya alaya almak değil, taklidini yaparak onu yüceltmektir. Bunun gibi birçok pastiş örneğini içerisinde barındıran sinema sektörünün en bilinen ismi Hollywood sinemasıdır. Filmlerin gişe başarısı ve beğeni elde edildiğinde benzer filmlerin üretilmesi ve kopyalanması sektörde hız kazanmasına ve ticari olarak gelir elde etmesine neden olmuştur. Dünya genelinde beğenilen ve izlenen filmlerin öyküleri yani ana metinleri diğer ülke sinemalarına da yansımış ve taklit edilmiştir.

Türk sinemasının da ana metinlerine genel olarak bakıldığında farklı filmlerden veya farklı sanat disiplinlerinden uyarlanan, taklit edilen filmlerin üretildiği görülmektedir. Bu bağlamda özellikle Hollywood sinemasında yer alan fantastik türünde üretilen çalışmaların, Türk yönetmenler tarafından taklit edilmiş ve Türk sinemasında da birebir aynı olan çalışmalar bulunmaktadır. Bu uyarlamalar daha çok masallar, çizgi romanlar ve süper kahramanlar düzeyinde yer almakta ve kendi sinema sanayisini henüz oluşturamamış bir dönemde gelir elde etmek adına yapılmış çalışmalardır. Çalışmanın ikinci bölümünde Fantastik Türk Sineması ele alınacak olup metinlerarasılık bağlamında değerlendirilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. FANTASTİK TÜRK SİNEMASI

2.1. Fantastik Anlatı ve Sinema

18. yüzyılın sonlarına doğru Fransa’da korku romanlarının etkisiyle kendini gösteren Fantastik kavramı ilk olarak hayal ürünlerinin bilimkurgu benzeri bir yazınsal dil ile anlatılmasıyla ortaya çıkmıştır. Latince ‘fantasticum’ anlamına gelen ve sözde bir fiil gibi kullanılarak görünür kılmak, olağanüstü görünmek anlamına gelen fantastik gerçekdışı, düşsel gibi anlamlara gelmektedir. Günümüzde fransızcada ‘fantastique, Almancada ‘phantasie’ ve İngilizcede ‘fantasya’ olarak tanımlanan fantastik düşe, doğaüstüne, büyüye, dehşete ya da bilim kurguya başvurarak nesnel gerçekliğin sınırlarını aşan metinlere denilmektedir (Uyanık, 1999, s. 56).

Mucizelere, doğaüstü olaylara ya da olağandışı söylemlere inanmayan ve her şeyi bilim ile değerlendirip yanı sıra mantığı ile sorgulayan aydınlanma çağının kurallarına tepki olarak doğan fantastik kavramına ilişkin tanımlamalar çeşitli yazarlar tarafından sınırlılıkları ve varsayımlarına dair bilimsel çalışmalar 19.yy’da yapılmaya başlanır. Toplumda anlama ve anlamlandırma hissi, özü bulma ve sorgulama ihtiyacı bireylerin fantastik yazın üstünde zamanla farklı biçimlerin ortaya çıkmasına sebep olmuş ve sınırlarının belirlenmesi zorlaşmıştır. Mitler, efsaneler ve destanlarla başlayan hayal gücü insanlık tarihinden bu yana birçok fantastik hikâyeyi günümüze taşımıştır. Vampirleri, kurt adamları, hayaletleri, şeytanları ve doğaüstü canavarları anlatan geleneksel fantastik hikâyeler zamanla robotları, yapay zekâları ve uzaylıları kendine konu edindir. Bu fantastik anlatılar “ister sihirli, perisel, dinsel içerikli olsun ister olmasın, doğaüstü öğelerin olduğu ve anlatı kişilerince kabul edildiği bir tür olarak masalların, söylencelerin evreninde bulunur” (Ertekin, 2007, s. 37).

Fantastik söylemin Aydınlanma Çağ’ında bir tepki olarak doğmasına benzer olarak bilim-kurgu da 18.yy’da kendini gösterir ancak fantastikten farklı olarak bilim-kurgu olaylara mantıklı bir açıklama getirir. Bilimi ve teknolojiyi ön plana çıkaran bilim-kurgu kavramı anlatılarında insanı bilimin karşısında bir noktaya yerleştirerek kendini fantastikten ayırır. Fantastik anlatılar ise temellerini günümüze veya teknolojiye bağlama zorunluluğu taşımazlar. Bunun yerine özel

güçler, büyüler ya da süper kahramanlar kullanırlar. Fantastik anlatıların etkili olabilmesi ya da insanın hikâye ile özdeşleşme sağlayabilmesi için geleneksel anlatı biçimleri tercih edilir. “İçinde olağanüstülükleri barındıran bu fantastik dünya okuyucuları kendine çeker. Gerçek dışılık hâkimdir ve gerçekliğin yasaları ihlâl edilir. İmkânsız olan durum gerçeklik içinde ele alınarak fantastik oluşturulur” (Algül, 2016, s. 12). Amacı ise basmakalıpların dışına çıkarak alışagelmîşi altüst etmek ve buna koşut olarak sınırlarını zorlamak, bilinmeyeni göstermek ve kişinin kendisini farklı boyutlara karşı duyumsamasını sağlamaktır.

Birçok düşsel ögeyi ve hayal ürününü kendi içinde barındıran fantastik anlatılar içerisinde aslında var olmayan büyük bir evreni temsil etmektedir. İlk olarak mağara duvarlarında çizilen hiyeroglifler üzerinde görülen fantastik öğeler sonrasında kulaktan kulağa anlatılan mitlerde, efsanelerde ve destanlarda karşımıza çıkar. Ancak fantastik, hayal gücünün olabildiğince ortaya konulduğu resim ve sinema gibi sanat dallarının yanı sıra ilk olarak edebi metinlerde görülür. Disiplinlerarası bir sanat dalı olan sinema edebiyat gibi çeşitli sanat dalların etkilenecek fantastik anlatıyı da bu yolla özümsemiş ve fantastiği kendi bünyesinde yeni bir tür olarak ortaya koymuştur. Geleneksel üslupların temelini oluşturduğu fantastik anlatı özü insanlığın varoluşundan bu yana kadar anlatılan ancak hiç var olmamış yaşanmamış efsaneler, sembolik anlamlar taşıyan ya da ilahlaştırılan mitler ve cadılar gibi düşsel öğelerin yer aldığı peri masallarındır. “İlk yıllarından itibaren fantastiğe, masallara, destanlara, bilimkurgu ya da mitoslar yaratan veya mitoslardan beslenen süper kahramanlara geniş bir yer ayıran sinema günümüzde artık başlı başına bir düş dünyası, faryazyaya haline gelmiş bir sanattır” (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 7).

Sinema alanı dışında birçok sanat dalının ana teması haline gelen fantastik, resimlerden karikatürlere, edebiyattan tiyatroya kadar ulaşmış ve tüm sanat yapıtlarında fantastik unsurlar anlatılar içerisinde defalarca işlenmiştir. Toplumun ilgisini ve beğenisini kazanan fantastik metinler başka bir zamanın içine başka bir kapı açar ve eğer içinden geçerse, bir an için bile olsa, kendi zamanımızın dışında, belki de zamanın kendisinin dışında, duruyor oluruz (Tolkien, 1999, s. 48).

Sinema dünyasının önemli isimlerinden biri olan Méliès filmlerinde geliştirdiği çeşitli kurgu, kamera ve öyküleme teknikleri ile fantastik anlatının kurucusu olarak tanınmıştır. Filmlerinde oyuncularını ortadan bir anda kaybetmesi

veya iskelete dönüştürmesi gibi sahnelerle sinemada fantastik anlatının ilk izlekleri oluşturmuştur. Aynı zamanda geleneksel klasik biçimden de yararlanan Méliès hikâye anlatımı ile izleyiciye bir tür kaçış sağlayarak onları olay örgüsü içine dâhil eder. Sinemada ilk öyküleme örneği olarak kabul edilen ‘Ay’a Seyahat’ (1902) ve ‘Gulliver’in Gezileri’ (1902) filmlerinde bulunan fantastik öğeler dünyanın ötesinde bir dünyanın tasvirini yapar (Armes, 2011, s. 27-28). Klasik anlatı biçimlerine uygun olarak üretilen fantastik filmlerin ilk örneklerinde hayali ya da teknolojik öğeler kullanılmamıştır. Harry Hoyt 1925’te çektiği ‘The Lost World’ filminde canavarları görselleştirmesi ile fantastik sinemada ön plana çıkar. Ek olarak film hilelerinin kullanıldığı ilk fantastik film örnekleri arasında 1920 yılında Rouben Mamoulian tarafından çekilen ‘Dr. Jekyll Ve Bay Hyde’ filmi ve 1992’de Wallece Worsley yönetmenliğinde ‘A Blind Bargain’ filmi bulunmaktadır (Roloff & Seeblen, 1995, s. 158).

Sinema düşsel bir anlatım aracı olarak fantastik anlatıyı benimserken yönetmenler öykülerini beyaz perdede anlatmak için yaratıcı setler ve kostümler kullanmışlardır. Méliès’in yıllardır kulaktan kulağa anlatılan peri masallarını filme almasıyla hız kazanan fantastik sinema günümüzde birçok miti, destanları ve efsaneleri içinde barındırır hale gelmiştir. Film şirketleri film öykülerine karşı giderek artan isteğini karşılamak için materyale ihtiyaç duymuş ve hazır durumdaki sahne, olay örgüsü ve karakterleri kullanmışlardır. Önceden izleyicinin güvenini kazanmış olan klasik romanlar, kısa hikâyeler, masallar ve oyunlar film yapımcıları için hepsi açık birer kaynaktır (Desmond & Hawkes, 2006, s. 16’ dan aktaran: Algül, 2016, s. 26). Hollywood, önceden test edilmiş, beğenilmiş olan bu öyküleri beyaz perdeye uyarlanmış ve olay örgüsünde biraz farklılıklar yaratarak aynı filmin farklı örneklerini de izleyicilerin beğenisine sunmaya hala devam etmektedir.

90’lı yılların sonuna doğru sinemanın kendi sanayisini tamamen oluşturması nedeniyle fantastik sinema izleyenlerin ilgisini çekmiş ve beğenisini kazanarak kendini bir tür olarak ortaya koyar. Hollywood sinemasında özellikle dikkat çeken fantastik anlatı, popüler kültürün desteği ile birçok ülkenin film endüstrisini etkilemiş ve özellikle konular ve karakterler üzerinde uyarlama çalışmaları içine girmişlerdir.

2.2. Fantastik Anlatı ve Türk Sineması

İlk yıllarından itibaren fantastik anlatıların vazgeçilmezleri olan masallar, destanlar, mitoslar ve efsaneler sinemada bir fantazyaya haline gelmiş ve bir sanat olarak izleyiciye sınırların ötesinde bir dünya sunmaktadır. Bu büyülü dünyayı endüstri haline getiren Hollywood sineması Türkiye gibi birçok farklı ülkeyi etkisi altında bırakarak fantastik türünün yerli sinema içerisinde yer almasını neden olmuştur. İzleyiciye gerçeküstü bir anlatı ile kaçış sağlayan fantastik sinema kitlelerin ilgisini çekmiş ve diğer ülke sinemaları olanakları doğrultusunda kendilerine belirli konuları ve karakterleri seçerek uyarlama çalışmaları içerisine girmiştir.

Birçok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de B tipi sinema kategorisinde yer alan fantastik filmler yerli yapımların politikaları dâhilinde diğer ülke sinemalarından ve popüler kültürde yer alan roman, çizgi roman veya masallar gibi yazılı kaynaklardan esinlenerek çalışılmıştır. Özellikle 70’li yıllarda Hollywood sinemasının parodisi olarak görülen fantastik Türk sineması klasik Yeşilçam kalıplarının dışına çıkarak yeni bir tür ortaya koymaya çalıştığı görülür. Ancak bu filmlerin daha çok gecekondü sineması olarak görülmesi ve o dönemde ciddiye alınmamasının sebebi Yeşilçam’da ortaya çıkması, dar olanaklarla ve çok kısa sürede gerçekleştirilen yapımlarla kendisini ifade etmeye çalışması aslında geniş ve karmaşık bir ekonomik sürecin doğal bir sonucudur (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 8).

Fantastik türünün yoğun olarak işlendiği o yıllarda filmlerin içerdiği masallar, bilimkurgu unsurları, korku ve dehşet ile süper kahramanlar özetle fantastik Türk sineması, Amerikan gibi birçok yabancı kaynaklardan yararlanarak gerçeküstü ve doğaüstü öykülere yönelim sağlamışlardır. Ancak çekilen bu filmlerin büyük bir çoğunluğu B kategorisinde yer alarak Yeşilçam sinemasının yanında gösterime girememiş ve birer alt kültür film örneği olarak değerlendirilmiştir. Türkiye’de gündün güne tekelleşen sinema sektörüne karşı bir alternatif olarak kendini var eden fantastik Türk sineması Keloğlan, Klink ve Şeytan gibi filmlerle gişe rekorlarına imza atmış ve izleyici tarafından beğeni ile karşılanmıştır. Yeşilçam’ın geleneksel olay örgülerine karşı farklı bir soluk sunan fantastik Türk sineması bir yandan ana metinlere gönderme yaparken diğer yandan ise kendi yerli kültürünü öyküler ile iç içe geçirmiştir.

“1960’lı ve 70’li yılların sinema izleyicisi –her ne kadar Amerikan filmleri, ‘spagetti western’ler, Avrupa kökenli erotik macera ya da güldürü filmleriyle beslenmiş olsa bile- aynı kalıpları ve olayları kendi ülkesine ait filmlerde izlediğinde doğal olarak kendi kültürüne ait ‘yerli malı’ tercih etmiş ve onlarda kendi yansımasının parçalarını bulmuştur” (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 10).

Sinemasal alanda fantastik öyküleriyle ve karakterleriyle izleyiciye alternatif bir yön sunan Türk sineması her ne kadar ticari açıdan başarı elde etmek istiyor gibi görünse de asıl hedefi görsel bir eğlence sunmak olmuştur. Türk sinemasının en fazla ürün verdiği 60 ve 70’li yıllarda maddi imkânsızlıklar ve yapım yetersizlikleri sebebiyle Batı’daki örnekler özellikle Hollywood yapıtları taklit edilmekte ve fantazy örneklerine her gün bir yeni uyarlama eklendiği görülmektedir. Teknolojik donanımların yetersiz olması sebebiyle özellikle bilim-kurgu alanında istenilen başarı sağlanamamış ve yanı sıra masal, korku ve süper kahramanlar gibi alanlarda da eksiklikler yaşanmıştır. Eksikliklerine rağmen içerinde başarıyı yakalayabilen ‘Pamuk Prenses Ve Yedi Cüceler’ filmi gibi masallar ve Süpermen, Zagor, Malkoçoğlu gibi çizgi romanlardan uyarlanan süper kahramanlar furyası 70’lerin sonlarına kadar hâkimiyetini Türk sinemasında devam ettirmiştir. Muhsin Ertuğrul ve tiyatro döneminin sona ermesinden sonra 50’lerde başlayan fantastik Türk sinemasında yönetmenler pastiş ve parodi yöntemlerini kullanarak milli ve fantastik unsurları iç içe geçirmiş ve sıklıkla ana metinleri bire bir taklit etmişlerdir.

2.2.1. Masal Uyarlamaları

İnsanın varoluşundan bu yana seçtiği anlatım yollarından biri olan masallar başlangıçta dilden dile anlatılarak nesilden nesile aktarılmışlardır. Mitleri ve fantastik unsurları da içerisinde barındıran masallar sözlü ya da yazılı olarak çeşitli öykülere kaynaklık etmiş ve mantığın ötesinde bir hayal gücünün aktarımına sebep olmuşlardır. Sözlü anlatım geleneği ile ortaya çıkan peri masalları günümüzde hala birçok farklı versiyonu ile edebi metinlerde karşımıza çıkmaktadır. Literatürde en eski metinler olarak kabul edilen masallar, insanlar tarafından anlatıldıkça kültürden kültüre farklılık göstermiş ve biçim değiştirmişlerdir. Sıklıkla cadılar, devler ve periler gibi doğaüstü büyülü öğeleri içerisinde barındıran masallar mitlerin ve fantastiğin temelini oluşturmaktadır.

Fantastik dünyanın ortaya konulabileceği en uygun alanlardan biri olan sinema ortaya çıktığı andan itibaren insanın hayal gücünü ve düşlerini yansıtmaya devam etmiş ve fantastik türünü kendi bünyesinde var etmiştir. Yeni yüzyılın popüler kültüründe masal anlatılarının fantastik türüne ait bir biçim olduğu bilinmekte ve özellikle batı toplumlarında bu doğaüstü anlatılar ‘fabl’ ile bütünleştirilmektedir. Birbirine benzer konulara ve karakterlere sahip olan masallar günümüzde hala aynı ilgi ve merakla izlenmektedir. Bunun nedeni ise yeniden yazılan ya da uyarlanan masal filmlerinin yeni bir metne dönüşmesidir.

Masalların oluşum süreçleri içerisinde yer alan mitos ve rituslar dilden dile aktarılarak günümüze kadar kendini var etmiştir. Daima bir mesajı ya da içerisinde öğüt bulunan bu masal anlatılarına genel olarak bakıldığında Grimm Kardeşler ya da Oz Büyücüsü gibi masalların kahramanlık hikâyelerinden etkilenerek alıntılanmış sınırsız sayıda masal filmi bulunmaktadır. Her yönetmen kendi bakış açısı ya da üslubuyla geçmişten gelen deneyimlediği bilgilerle birlikte metinleri yeniden yaratır ve kendi kültür öğeleriyle beraber beyaz perdeye yansıtır. Bu nedenle sıklıkla masal anlatılarına göre geçmişe bakıldığında o dönemde yaşayan toplumun düzeni, gelenekleri ve ideolojileri öğrenilebilmektedir. Çünkü masal anlatıları kendi içerisinde birçok normu ve tanımı kapsamaktadır. Örneğin erkeklerin cesur, güçlü ya da yakışıklı olarak betimlendiği masallarda kadınlar çoğu zaman daha pasif ve anaç rollerde yer almaktadır. Bu durum ataerkil toplumları işaret etmektedir.

Sinemanın klasik anlatı yapısının vazgeçilmesi olan ‘iyiler ödüllendirilir, kötüler cezalandırılır’ sistemi masal anlatılarının hiyerarşik yapısını oluşturmaktadır. Masallarda yer alan ‘herkes ektiğini biçer’ mesajı kötüler cezalandırıldığında iyilerin daima kazandığı ve karakterlerin sonsuza dek mutlu yaşadıklarına işaret etmektedir. Sözlü anlatımdan sonra yazılı edebiyat ile başlayan bu süreç tregedy geleneğinin bir parçası olan mimesisten etkilenerek beyaz perdeye uyarlanmıştır. Melies’in yaptığı çalışmalar ile temelini attığı masal uyarlamaları klasik anlatı yapısını kullanarak günümüze kadar alıntılanmaya devam etmiştir. Yakın dönemde pastiş ve parodi yöntemleriyle birbirinden esinlenerek ya da imgeler kullanarak yeniden üretilen masal filmleri özellikle Hollywood sinemasında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Klasik anlatı yapısı ile masal anlatıları

kendi içerisinde melezleşerek yeni bir biçim yaratmış ve elde ettiği gişe başarıları sayesinde diğer ülke sinemaları da bu anlatılardan yararlanmak istemişlerdir.

Hollywood’da gösterime giren ve beğeni kazanan masal anlatıları Türk Sineması’nda da yerini bulmuş ve yerli yapımcıların bu anlatıları Türk filmlerine uyarlamalarına sebep olmuştur. Türk sinemasında yer alan masal uyarlamaları 1970 yılında Ertem Göreç’in yönetmenliğinde ‘Pamuk Prenses Ve Yedi Cüceler’ filmi ile başlamış ve gişe başarısı elde eden bu film sayesinde aslında 50’lerde başlayan masal uyarlamaları Türk sinemasında yeni bir furya oluşturmuştur.

Çoğunlukla olağanüstü durumları sıra dışı kahramanlarla bütünleştirerek anlatılan masallar iyi ve kötünün, doğrunun ve yanlışın savaşını toplumun gerçekliğinde yer almayan cinler, periler gibi karakterlere yükleyip, onların savaşını, mücadelesini anlatarak masal filmlerini sanal bir gerçekliğe dönüştürmektedir. Masal uyarlamaları belli kalıplar içerisinde zaman ve mekânın ötesinde yaşanan bir hikâyeyi fantastik öğelerle donatarak anlatır ve daima mutlu sonla biten bu geleneksel klasik biçim izleyicinin film ile özdeşleşmesini kolaylaştırmaktadır. Türk sinemasında her ne kadar bu uyarlamalar genel olarak estetik kaygıdan çok ticari sebeplerle yapılmış olması bu anlatıların olay örgülerinin birebir taklit edilmesine neden olmuştur.

1953 yılında verilen ilk masal filmi örneği Baha Gelenbevi yönetmenliğinde gerçekleşen ‘Balıkçı Güzeli – Binikinci Gece’ filmi olmasına rağmen 70’lere kadar sadece üç film çekilmiştir. 1964’te Mehmet Dinçer yönetmenliğinde ‘Cimilli İbo Ve Kırk Haramiler’, 1965’te Yavuz Yalınkılıç yönetmenliğinde ‘Keloğlan’ ve 1968’te yine Ertem Göreç tarafından ‘Bağdat Hırsızı’ adlı filmler gösterime girmiştir (Özkan, 2019, s. 3-4).

70’lerde Türk sinemasında oluşan masal furyası ‘Pamuk Prenses Ve Yedi Cüceler’ filmi ile bir ilke imza atarak ilk kez Grimm kardeşlerin masallarından birini beyaz perdeye yansıtmıştır. Öncesinde masalın birebir uyarlaması olan Walt Disney’in 1937 yılında çektiği ‘Snow White And The Seven Dwarves’ (Pamuk Prenses Ve Yedi Cüceler) isimli çizgi filmin var olması, Göreç ve sanat ekibi için kullanacakları kostüm, dekor gibi görseller için esin kaynağı olmuştur. Başına gelen kötülüklerin ardından mutluluğa ulaşan Pamuk Prenses filmde ilk önce annesini kaybeder. Üvey annesi ise bencil bir kraliçe olarak sihirli aynasıyla her zaman en

güzel kadının kendisi olduğunu öğrenmektedir. Bir gün aynanın Pamuk Prenses demesi üzerine Kraliçe üvey kızını öldürmek ister ve ilk önce kralı öldürür. Ardından kızı öldürmesi için birini tutar ancak ormana gittiklerinde Pamuk Prenses'i öldüremez. Ormanda tanıştığı yedi cüce ise ona yardım eder ve Kraliçe'den kaçmaya çalışırlar. Filmin gişe rekorları kırması ile 1971'de 'The Wizard Of Oz' (Oz Büyücüsü, 1939) filminden uyarlanan ve senaryosu için Frank Baum'un yazdığı romandan yararlanan 'Ayşecik Ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde' (1971) filmi gösterime girmiştir. Aynı zamanda çalışmanın üçüncü bölümünde masal uyarlamalarına örnek olarak filmlerarasılık bağlamında Hollywood filmi ile karşılıklı olarak incelenen bu film, Pamuk Prenses kadar başarılı olmamasına rağmen Tunç Başaran'a Teneke Adam, Korkak Aslan, Korkuluk ve Kötü Cadı gibi masal kahramanlarını beyaz perdeye aktarma olanağı tanımıştır.

Zaman zaman batılı kaynaklardan doğulu kaynaklara yönelen Türk sineması 1971'de O. Nuri Ergün yönetmenliğinde Binbir Gece masallarından uyarlanan bir masal ile 'Ali Baba Ve Kırk Haramiler' karşımıza çıkar. Sadri Alışık'ın 'Açıl Susam Açıl' repliği ile kült olan bu film aynı zamanda 'oryantalist' bir bakış açısıyla doğunun güzelliğini göstermektedir. Aynı yılda Muharrem Gürses tarafından vizyona giren 'Altın Prens Devler Ülkesinde' ve 'Şehzade Sinbad Kaf Dağında' filmi de başka bir Binbir Gece masalından uyarlanmıştır. Ek olarak Sırrı Gültekin'e ait Balıkçı Güzeli'ni anımsatan 'Bir Varmış Bir Yokmuş' filmi gösterime girerken, Göreç 'Binbir Gece Masalları' filminde popüler bir masal kahramanı olan Alaaddin'i konu alır.

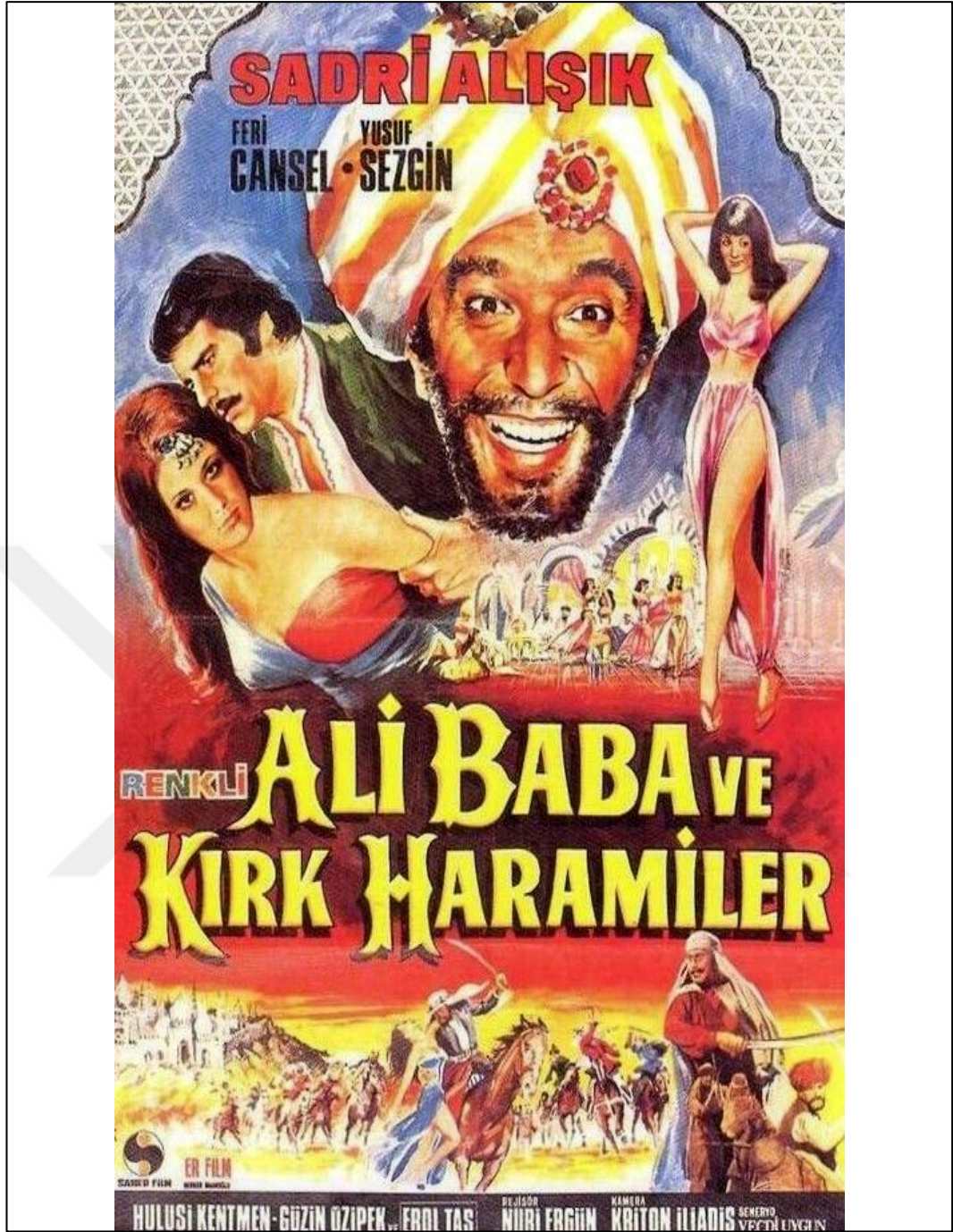
71'de Grimm Kardeşlerin derlediği masallardan alıntılanan bir diğer örnek ise Külkedisi masalıdır ve Türkiye'de bu masaldan alıntılanan iki farklı film çekilir: Saraylar Meleği, Sinderalla Külkedisi. Aram Gülyüz ve Süreyya Duru tarafından çekilen bu masal uyarlamaları 1950 yapımı Disney'in 'Cinderella' adlı çizgi filminden Yeşilçam'a alıntılanmıştır. Orijinal masal metni ile birebir aynı olan filmler babalarının ölümüyle üvey anneleri ve kardeşleri tarafından ezilmesini ve prensin balosuna iyilik perisinin sihirli yardımlarıyla gitmesini konu edinmektedir.

Yeşilçam'ın yanı sıra masal filmlerinin popülerleşmesi üzerine masal dünyasına katılan Halit Refiğ, 'Adsız Cengaver' (1970) adlı filmiyle giriş yapar. "Adsız Cengaver temelde bir 'şark masalı', bir 'halk masalı'dır, ancak Halit

Refiğ'in özgün senaryosundan yola çıkılan bu film çeşitli masal motiflerini bir araya getirdiği için Binbir Gece Masalları, Peygamberler Tarihi (Tevrat'tan) ve İngiliz destanlarından esinlenip bütün bunlara farklı ayrıntılar katarak bir tür fantastik seçkine dönüşmüştür" (Demirhan & Scognamillo, 2005, s. 27). Sepet içinde suya bırakılan çocuk ile Hz. Musa, şişenin içinden çıkan Alaaddin, mağara ve eşkıyaları ile Ali Baba ve Kırk Haramiler, Ormanlar Kraliçesi ile Odeysseia'nın büyücüsü Kirk ve Pamuk Prenses'ten alıntılanan ayna gibi bir çok masal ögesinin içinde bulunduğu Adsız Cengaver'den sonra masal dünyasına hazır cevapları ve esprileriyle 'Keloğlan' (1971) karakteri girer.

1971 yapımı öncesinde aynı isimle 48'de ve 65'te üretilen iki film olmasına rağmen üçüncü denemede başarı kazanan bu masal, çekilecek olan bir dizi filminin ilkinin oluşturur. İlginin yoğun olması aynı karakter üzerinden farklı filmlerin ortaya çıkmasına sebep olmuş ve 1972'e kadar Sırrı Gültekin tarafından 'Keloğlan Aramızda' (1971) ve Semih Evin'in yönettiği 'Keloğlan Ve Yedi Cüceler' (1971) filmi olmak üzere iki çalışma daha yapılmıştır. Keloğlan karakterinin sevimliliği ve kurnazlık maceraları izleyici tarafından ilgi görmesiyle 1972'de Metin Erksan masal kalıplarının biraz dışına çıkarak 'Keloğlan İle Can Kız' filmini çekmiştir. Aynı yılda Rahmi Kafadar Şahmaran masalını aynı isimle ilk kez beyaz perdeye uyarlayarak Türk sinemasında bir ilke imza atmasına rağmen yapımlara ayrılan dar bütçeler masal filmlerinin azalmasına neden olmuştur. Dört sene aradan sonra Süreyya Duru, serinin son filmi olmasına rağmen masal ve fantastik öğelerin daha fazla baskın olduğu 'Ben Bir Garip Keloğlanım' (1976) filmiyle geri döner. "Her ne kadar bu kez masal dünyasına biraz daha yakınsak da (Bircik'in değişimleri, konuşan bir at, büyücü ve tozları) Keloğlan karakterinin bu türe artık fazla bir şey getiremediği, kendisini tükettiği açıktır ve bir furya da bu şekilde kapanmış olur" (Demirhan & Scognamillo, 2005, s. 33).

Özetle Türk sinemasında masal filmleri iki sene içerisinde başarı yakalamış ancak kendiliğinden son bulmuştur. Genel olarak halk masalları ve kahramanları göz önüne alındığında çok sayıda hikâye filme alınmış ancak fantastik unsurlara bakıldığında sayıları oldukça sınırlıdır.



Görsel 1: Ali Baba ve Kırk Haramiler - Film Afışı (1971)

<https://tr.pinterest.com/pin/552465079277039134/?lp=true>



Görsel 2: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler - Film Afişi (1971)

<http://www.beyazperde.com/filmler/film-205629/fotolar/detay/?cmediafile=20067506>



Görsel 3: Adsız Cengaver - Film Afifi (1970)

<http://www.sinematurk.com/film/1888-adsiz-cengaver/>



Görsel 4: Keloğlan - Film Afişi (1976)

<http://sinematek.tv/keloglan/>

2.2.2. Bilimkurgu Uyarlamaları

18. yy'da teknolojinin gelişmesi ve modernitenin hızla yayılmaya başlamasıyla birlikte insanların yaşam tarzlarını ve düşünce yapılarını değiştirmesi bilimkurgunun bir tepki olarak doğmasına neden olur. İlk başta edebiyat alanında geniş yankı bulan bilimkurgu, postmodern dönemle birlikte tüm sanat alanlarını etkilemiş ve insanlara fantastik kurgular oluşturarak farklı ütopyalar anlatmıştır. Bilimkurgu var olan bilimsel verilerle hareket ederek insanoğlunun bugüne kadar karşılaştığı sorunları ya da olayları sınırlı bir düşsellikte anlattığı sanat uğraşı olarak tanımlanmaktadır. Sınırlı bir düşsellikte kendini göstermesi belli çizgilerinin olduğu anlamına gelmekte ve kendisini fantastikten ayırmaktadır.

Bilimkurgunun temeli mantığı ve akla dayanmasına rağmen günümüzde var olan kalıpları içermediği için fantastik türü içerisinde yer almaktadır. Bu yaklaşımdan yola çıkarak bilimkurgu ve fantastiğin farkı net bir şekilde ortaya konulabilmektedir. Edebiyat alanından sonra sinemada da kendini var eden bilimkurgu, bilim ve teknolojinin gelecek yıllardaki halinin toplumu nasıl etkileyeceğini tahmini anlatan sinema türü olarak tanımlanabilmektedir. İnsanlığın ve yaşamın gidişatı hakkında toplumu uyarlama içgüdüsüne sahip olan bu tür, kitleleri felaketlere ya da yaşanabilecek durumlara karşı uyarır. Geleceği kestirmek için yapılan bilimkurgu sinemasının ilk örneği bir roman uyarlaması olan George Méliès filmi olan 'A Trip To The Moon' (Ay'a Seyahat) filmidir.

1. Dünya Savaşı'ndan sonra insanların teknoloji ile ilgili endişeleri sinemaya yansımış ve oluşan gelecek kaygıları bilimkurgu filmlerinin çoğalmasına neden olmuştur. Bu bağlamda 1927'de Fritz Lang tarafından çekilen 'Metropolis' filmi gelecek endişesi taşıyan filmlerden bir tanesidir. Filmde yer alan devasa boyutta olan gökdelenler, iç içe yer alan yollar ve robot gibi çalışan işçiler geleceğe yönelik kurgular içermektedir. 2. Dünya savaşıyla birlikte atom bombası gibi biyolojik ve teknolojik silahların kullanılması sinemada gelecekle ilgili yaşanan endişeyi yansıtan filmlerin yanı sıra istila filmlerinin de sayısının artmasına neden olmuştur. Bu filmlerde sıklıkla dünyayı ele geçirmek isteyen robotlar ve uzaylılar kullanılmakta ve bu yıllarda uzay bilimlerinde yaşanan gelişmelerle birlikte uzayla ilgili filmlerinde arttığı gözlemlenmektedir. Genel olarak bakıldığında bilimkurgu sineması teknoloji ve bilime karşı hissedilen korku ve endişe ile özleştirilmektedir. Fantastik görüntülerle bütünleşen bilimkurgu sineması 1968 yılında Stanley

Kubrick'in çektiği '2001: A Space Odyssey' (Bir Uzay Macerası) gibi filmlerle bilimkurgu öyküleri kadar tatminkâr hale gelmiştir. Benzer bir öyküden alıntılanan bu filmde yer alan çekim teknikleri ve görüntü efektleri filmi bir başyapıt haline getirmiştir.

70'lerden sonra ise bilimkurgu filmleri savaş temalı ya da istila filmleri yanı sıra daha çok insanın doğaya zarar vermesi sonucunda olabilecek felaketleri konu edinmeye başlamıştır. Doğanın kirlenmesi, virüsler, hastalıkların yayılması ya da mutasyona uğrayan bitkiler, hayvanlar hatta insanlar birer bilimkurgu ögesi olarak filmlerde yer edinmeye başlamıştır. Örnek olarak 1979 yılında çekilen 'Alien' adlı filmde insanların başka bir gezegende buldukları yaratığı silah olarak kullanmak istemesi ya da 1994 yılında çekilen 'Jurassic Park' adlı filmde bir bilim adamının dinazor DNAsını kullanarak türleri canlandırmaya çalışması gibi konular sinema salonlarında gösterime girmiştir. 'Star Wars (Yıldız Savaşçıları)', 'Transformers', 'Matrix', 'Avatar', 'Ex Machina' ve 'The Hunger Games (Açlık Oyunları)' gibi bilimkurgu filmleri günümüzün bilinen en popüler Hollywood yapımları arasında yer almaktadır.

Dünya sinemasında bilimkurgu filmlerine karşı duyulan ilgi 50'li yıllarda Türk sinemasına da yansımış ve bu dönemde çekilen filmlerin sıklıkla uyarlama olduğu görülmektedir. "Türk film endüstrisinde yerleşmiş bir tür olmayan ve ticari anlamda geçerli bir tür sayılmayan bilimkurgu, ülkemizde sadece ve sadece birtakım heveslilerin, sinema maceraperestlerinin ürettiği az sayıda bazısı geçerli ve çoğu geçersiz örnekler halindedir" (Demirhan & Scognamillo, 2005, s. 37).

Bilimkurgu filmlerinin dijital ve görsel efektleri gerektiren çekim teknolojilerini gerektirmesine rağmen yerli yapımlar bu türde film çekmekten vazgeçmemişlerdir. Türk sinemasının altyapısının yetersiz olmasına rağmen 1955 yılında Lütfi Ömer Akad'ın 'Görünmeyen Adam İstanbul'da' filmi gösterime girer ve aynı yılda Orhan Elçin 'Uçan Daireler İstanbul'da' filmini çekmiştir. Dünya sinemasına birçok kez uyarlanan Herbert George Wells'e ait Invisible Man (1897) romanından esinlenen Akad, 1933 yılında çekilen 'The Invisible Man' (Görünmez Adam) ve 'The Invisible Man Return' (Görünmez Adam Dönüyor, 1940), 'The Invisible Man Revenge' (Görünmez Adam'ın İntikamı, 1944) gibi devam filmlerinden etkilenmiştir. Elçin ise Uçan Daireler İstanbul'da filmini gazetede

gördüğü bir olaydan esinlenerek senaryoya dökmüş ancak olumsuz eleştirilere maruz kalan filmde istediği başarıyı elde edememiştir.

60'lara kadar ilgi görmeyen bilimkurgu sineması 1964'te masal filmlerini andıran bir yapımla ortaya çıkar. Nuran Şener'in yönettiği 'Aydede'ye Gidiyoruz' filmi Türk Ticaret bankasının ve Şehir Tiyatrosunun çocuk oyuncularının katkılarıyla gösterime girer. Hem eğitici hem de eğlendirici olan bu filmde üç sene sonra dünya sinemasında 'Flash Gordon' olarak bilinen karakter Türk sinemasında 'Baytekin' olarak karşımıza çıkar. 1967'de Şinasi Özönük tarafından çekilen 'Baytekin Fezada Çarpışanlar' filminde yer alan kişiler, kostümler gibi öğeler 36'da yayımlanan 'Flash Gordon and the Witch Queen of Mongo' adlı romandan ve ABD patentli dizi (serial) filmlerinden alıntılanmıştır.

Aynı yılda bilimkurgu filmlerini andıran ancak klasik bir ajan filmi olan 'Altın Çocuk Beyrut'ta filmi gösterime girer. Ertem Göreç tarafından çekilen bu filmde yer alan ana karakter, Hollywood sinemasının klasikleşen ajanı James Bond ile özdeşleştirilmiştir. "Lübnan ile ortak yapım olan bu filmde Altın Çocuk yine güzel kadınlar ve kötü adamlar arasında mekik dokurken Ejder isimli kötü adamın Batman kostümüne benzer bir şekilde ortada dolanması ve bilim kurgu filmlerinden fırlamış aletlerin etrafında bulunması, Lübnan'lı güzel yıldız Tarup'un Göksel Arsoy'a eşlik etmesi filmin dikkat çeken yönlerindedir" (Uluer & Demirel, 2015).

Türk sinemasında bilimkurgu sıklıkla gizli ajanları, süper adamları ve gelişmiş teknolojileri konu alınırken Cevat Okçugil 1965'te 'Ölüm Saçan Dudaklar' filmi çeker. Dört tehlikeli bilim adamı tüm dünyayı robotlaştırıp gezegeni yok etmek istemektedir ancak öykünün kahramanı olan ajan Türkiye'yi ve tüm dünyayı kurtarır. Işın saçan cihazlar ve laboratuvarlardan sonra 1972'de Yılmaz Atadeniz 'Yılmayan Şeytan' filmi çeker. Film, Hollywood sinemasından önce iskambil kâğıtlarının silah olarak ilk kez kullanıldığı filmlerden biri ve hikâyesi 40'larda yayımlanan 'Mysterious Doctor Dr. Satan' serisinden uyarlamadır. Bu filmde Tekin karakterinin bir araba ile treni kovalaması ve köprü yardımıyla trenin üzerinden atladığı sahne hem seride yer almakta hem de Hollywood sinemasının aksiyon filmlerini akla getirmektedir. Aynı zamanda "filmde Tekin karakterine sürekli 'Bay Tekin' diye seslenilmesinin de BayTekin/Flash Gordon çizgi romanına ve filmlerine açık gönderme olduğunu söylemeden geçmemek gerekir" (Kocagöz, 2014).

O dönemde başka bir seri dizinin uyarlaması olan ‘Turist Ömer Uzay Yolunda’ filmi gösterime girer. Hulki Saner’in 1973’de yazdığı ve yönettiği bu film birebir ‘Star Trek’ (Uzay Yolu) serisinin ‘The Man Trap’ (İnsan Tuzağı, 1966) bölümünden alıntılanmış ve birden fazla kullanılan parodilerle dikkat çekmektedir. Ülkemizde TRT1 kanalında gösterilen Star Trek serisinin ilk sinema uyarlaması Yeşilçam’a aittir ve “Turist Ömer serisinin son filmi olan Uzay Yolunda filmi ‘Star Trek’ in ilk gayri resmi sinema filmi olarak da tarihe geçmiş ve uluslararası mecrada “*Türk İşi Star Trek*” olarak anılmaktadır” (Yamanol, 2017).

Bilimkurgunun Turist Ömer karakteri ile güldürü esintileri yaşatması 70’lerde izleyicinin bunu beğeniyle karşılanmış ve erotik güldürünün de bilimkurguya dâhil olmaya başlamıştır. İktidarsız bir erkeğin bu sorunu teknolojik yöntemlerle ile gidermeye çalışmasını konu alan Aram Gülyüz tarafından çekilen ‘Hasan Almaz Basan Alır’da’ (1975) filmi bu eğilimin ilk örneklerindedir. Ardından 1978’de Nuri Yurter tarafından vizyona giren ‘Astronot Fehmi’ filmi gösterime girer. Uzaylı kadınlar tarafından kaçırılan Fehmi’nin gittiği gezegeni yok ederek Dünya’ya geri dönmesini konu alan bu filmde yer alan bazı sahnelerde 2. Dünya savaşından kalan savaş görüntüleri kullanılmıştır. 1979’da süper kahraman taşlaması olarak bilinen ‘Süper Selami’ gösterime girer ve filmde ana karakter yüzünde Kızıl Maske’nin maskesi, üstündeki pelerin ve göğsündeki logo ile Süper Adam’a dönüşmektedir. ‘Şazem’ sihirli sözcüğü ile süper kahramana dönüşen karakter gücünü kötü kahramanlara karşı kullanır ve bu sözcük eski dizi film kahramanlarından Captain Marvel’in ait bir sözcük olarak bilinmektedir (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 52-53).

Türk sinema endüstrisi çeşitli kaynaklardan alıntılacağı öyküleri kendi bünyesinde harmanlamaya devam ederken dünya klasiklerini es geçmemiş ve dönemin popüler kahramanlarından olan ‘Frankenstein’ ülkemizde ‘Sevimli Frenkeştayn’ (1975) olarak gösterime girer. 1974 yılında gösterime giren Mr. Brooks’a ait ‘Young Frankenstein’ (Genç Frenkeştayn) isimli filmde uyarlama yapan yönetmen Nejat Saydam filmi ses komedilerinin yoğunlukta olduğu bir dönemde çekerek popülerlik kazanmak istemiştir. Sevimli Frenkeştayn filmi ile ilgili sinema yazarı olan Murat Tolga Şen şu sözleri söyler:

“Sevimli Frankenştayn, Türk sinemacı takımının müsamere düzeyinde bile olsa, kaçakçılık ve ucuz aşk öyküleri ile çakma tarihi kahramanların maceralarından

oluşan Bermuda Şeytan üçgeninin dışına çıkmaya çalışan bir denemesi olarak belli bir saygıyı hak ediyor” (Şen, 2009).

80’li yıllara gelindiğinde Frenkeştayn uyarlamasına karşılık olarak Zafer Par, Steven Spielberg’in yönetmenliğini yaptığı ‘E.T.’ (The Extra Terrestrial, 1982) filmini Türk sinemasına uyarlar. Aynı zamanda çalışmamızın üçüncü bölümünde yer alan bilimkurgu başlığı altında detaylı olarak ele alınan film olan ‘Badi’ ülkemizde 1983’te gösterime girer. Bir bilimkurgu filminde ilk kez çocukların ana rollerde görüldüğü bu filmde senaryoda mekân, karakterler gibi ufak değişiklikler yapılmış ancak konu olarak benzerlik göstermektedir.

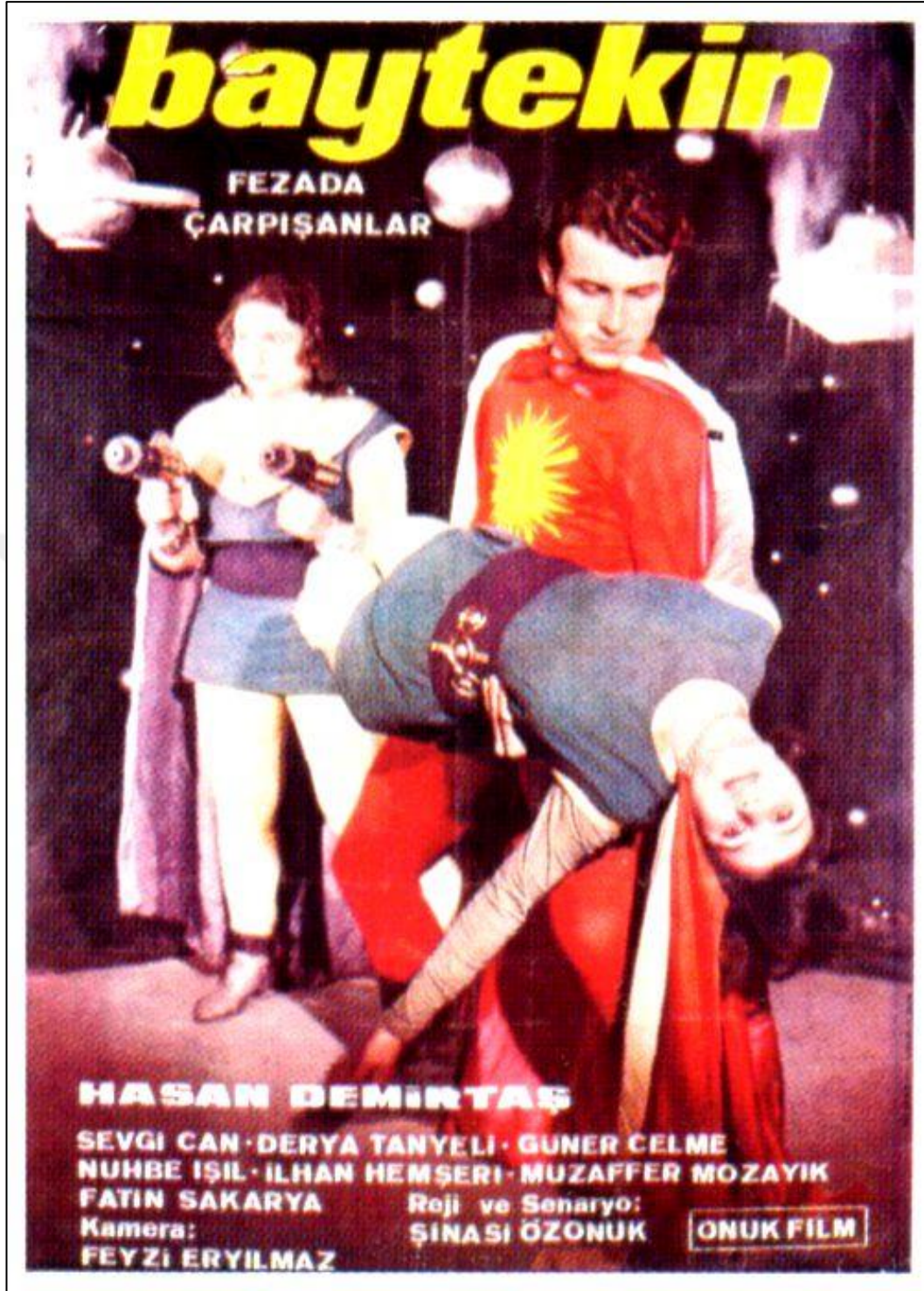
‘Dünyayı Kurtaran Adam’a kadar bir başarı elde edemeyen ve B kategorisinde yer alan bilimkurgu sineması zaman zaman kendi içerisine erotizmi ya da güldürüyü dâhil etmiş ancak istenen başarıya ulaşamamıştır. Daha çok deneme çalışmaları ile kendini var eden bilimkurgu sineması 82’de Çetin İnanç ‘Dünyayı Kurtaran Adam’ filmi ile bir tür olabileceğini ispatlar. Kült olan bu film Türk endüstrisinde yer alan az sayıdaki bilimkurgu çalışmalarından bir tanesidir. Star Wars ve Flash Gordon gibi uzay maceralarının etkisiyle çekilen ‘Dünyayı Kurtaran Adam’ canavar kostümleri ve Cüneyt Arkın’ın dövüş sahnelerinin yanı sıra Star Wars (1977) filminden aldığı özel efektlerle ve görüntülerle maddi sıkıntılarının oldukça fazla olduğu dönemde çekilmiştir. “Özel efektler için yaptırılan uzay gemisi maketleri gibi sahne dekorlarının bir sabah ansızın çıkan bir fırtına sonucu yok olması, Çetin İnanç ile Necdet Tok ikilisini farklı yöntemler kullanmaya mecbur etmiş ve ikili Star Wars: A New Hope’taki uzay savaşı sahnelerinin çoğunu ve Indiana Jones ile Flash Gordon’un müziklerini Dünyayı Kurtaran Adam’da da kullanmıştır” (Tatari, 2018).

Özetle bilimkurgu türünde uyarlanan filmlerin birçoğu istenen başarıyı ekonomik koşullar nedeniyle Yeşilçam’da elde edememiştir.



Görsel 5: Altın Çocuk Beyrut'ta - Film Afişi (1967)

<https://tr.pinterest.com/pin/133700682667939120/?lp=true>



Görsel 6: Baytekin Fezada Çarpışanlar - Film Afişi (1967)

<https://www.imdb.com/title/tt0336004/>



Görsel 7: Turist Ömer Uzay Yolunda - Film Afişi (1973)

<http://www.beyazperde.com/filmler/film-184570/fotolar/detay/?cmediafile=21026688>



Görsel 8: Yılmayan Şeytan - Film Afişi (1972)

<https://www.turkcealtyazi.org/mov/0185027/yilmayan-seytan.html>

2.2.3. Korku Uyarlamaları

Yaşamın koruyucusu ve savunucusu olarak bilinen korku söylemi insanoğlunun daimi temel içgüdülerinden biridir. Gerçek ya da hayali bir tehlike karşısında duyulan tedirginlik, kaygı veya üzüntü olarak tanımlanan korku bir tür heyecan olarak da tanımlanabilmektedir. Tür olarak bakıldığında romantizm, sürrealizm gibi akımlardan etkilenen korku birçok edebi eserin vazgeçilmez ögesi olmuş, sinema endüstrisinde de geniş kitlelere ulaşmıştır. Macera ve komedi filmleri gibi farklı türlerle kıyaslandığında tüm koşullar altında ilgi görmeye devam eden bir tür olarak kendini ispatlayan korku sineması dünya üzerinde binlerce örnek vermiştir.

Kendi içerisinde zaman zaman bilimkurgu ve fantastik öğeleri de barındıran korku filmleri 1930'lu yıllardan sonra Hollywood'la birlikte gelişmiş ve popüler kültüre girmeyi başarmıştır. “Korku filmlerinin herhangi bir ülkenin tarih ve coğrafyasıyla kesin bağları yoktur. Bu nedenle her ülke sineması kendi korku filmlerini yapmış ve bunlardan birini etkileyerek alttürleri zenginleştirmiştir” (Türkel ve Kasap, 2014, s. 712). Metinlerarası bir etkileşim içerisinde çoğalan korku filmleri her kültürün içerisinde yer alan korku unsurlarını beyaz perdeye yansıtmış ve ilgi çekmek istemiştir. Bu nedenle toplumun kaygılarını ve tedirginliklerini izleten korku sineması dünyanın neresi olursa olsun, şartları gözetmeksizin seyirci bulma konusunda sıkıntı çekmemiş türlerden biridir. Klasik anlatı yapısını benimseyen korku sinemasında biçimsel özellikleri nedeniyle karakterin başına gelecek olan durumlar ya da hangi karakterlerin öleceği kestirilebilmekte ve bu olay örgüsü izleyiciyi kendiyile birlikte sürüklemektedir.

İnsanoğlunun temel duygularından biri olan ve türe adını veren korku, olumsuz bir his olmasına rağmen sinema da ilgi görmekte ve izleyici de her seferinde merak uyandırmaktadır. Bilinmeyen evrenleri, ölümden sonraki hayatı ve insanın bilinçaltı gibi hayali öğeleri konu edinen korku sineması yarattığı korku öğeleri ile fantastik türü ile özdeşleşmekte ve çoğu zaman tür ayrımında zorluklar yaşanmaktadır. Keskin sınırları bulunmayan bu iki türde yer alan filmler fantastik korku olarak nitelendirilmekte ve sıklıkla insanlar arasında anlatılan hayalet hikâyelerinden esinlenmektedir. Şeytanlar, canavarlar ve vampirler gibi doğaüstü varlıkların hüküm sürdüğü korku sinemasının kökenleri 17. yüzyılda yer alan Gotik edebiyatına kadar inmektedir. Bu romanlarda yer alan korku öğeleri sinemaya

ilham kaynağı olmuş ve sinemada ilk korku olgusu 1895'te Lumiere kardeşlerin çektiği 'Spook Tale' adlı kısa film ile ortaya çıkmıştır (Loutzenhisser, 2016, s. 4).

1896'da Melies ise 'Le Manoir du Diable' (Şeytan'ın Malikânesi) adlı ilk uzun metraj korku filmini çekerek bir ilke imza atmış ve yeni oluşan bu türün öncüleri olmuşlardır. Melies'in gösteriminin ardından korku filmleri sinemada bir furya haline dönüşmüş ve korku romanlarından alıntılanan birçok vampir, şeytan ve cadı gibi karakterler beyaz perdeye aktarılmıştır. "Melies'in filmlerinden esinlenerek ilk taklit korku filmini ortaya çıkaran kişi ise Ferdinand Zecca'nın 'Şeytanın Yedi Şatosu (Les Sept Chateaux du Diable)' adlı filmidir" (Dönmez, 2018, s. 7).

Sinemada sessiz dönem olarak adlandırılan 20'li yıllarda Amerika'nın en popüler filmleri arasında yer alan ve aynı zamanda Victor Hugo'nun romanından uyarılma olan 'Hunchback of Notre Dame (Notre Dame'in Kamburu)' filmi korku sinemasının edebiyat sanatı ile arasında metinlerarası ilişkiyi ispatlar niteliktedir. 'Drakula', 'Frankenstein' ve 'Görünmeyen Adam' gibi Amerikan sinemasının korku karakterleri dünya sinemasında geniş yankı elde etmiş ve bu karakter üzerinden birçok film üretilmiştir. Doğaüstü varlıklar üzerinde yoğunlaşan korku sineması birçok kültüre ve dine ait şeytan, melek, hayalet ve ruh gibi öğeleri konu edinerek izleyiciler üzerindeki ilgiyi korumuş ve metafizik konularını gişe başarıları için devam ettirmişlerdir. Özellikle 'Şeytanın Malikânesi' filmi ile şeytan temasını başlatan Melies, 1897'de 'Faust ve Marguerite' (Faust et Marguerite) ve 'Faust'n Lanetlenmesi' (La damnation de Faust) adlı filmlerini çekmiş ve günümüze kadar şeytan temalı filmlerin üretilmesine katkı sağlamıştır.

Korku sinemasının oluşmaya başladığı sessiz dönemde üretilen ve 1919 yılında gösterime giren Robert Wiene yönetmenliğinde 'The Cabinet of Dr Caligari' (Dr. Caligari'nin Muayenehanesi) adlı film sürrealist ve ekspresyonizmin etkisiyle sanatsal bir görüntü stili benimsemektedir. Günümüzde kült filmlerden biri olarak benimsenen bu filmde insanları öldüren bir seri katil anlatılmaktadır. Alman ekspresyonizminin ustaca kullanıldığı bir başka film örneği ise 1920 yılında Paul Wegener tarafından çekilen 'The Golem, How He Came Into The World?' (Golem, Dünyaya Nasıl Geldi?) filmidir. İnsanoğlunun balçık ve çamurdan yaratılışından yola çıkılarak ortaya çıkan Golem karakterinin insandan farklı olarak zekâ ve ruhtan mahrum olması filmin temel yapı taşlarından birini oluşturmaktadır.

Serinin ilk filmi 1915, ikinci filmi ise 1917'de çekilmesine rağmen üçlemenin son örneği olan bu film ekspresyonizmin akımının en önemli temsilcilerinden biri haline gelmiştir. Sessiz dönemin son uyarlaması ise 1928'de gösterime giren 'The Fall Of The House Of Usher' (Usher Evi'nin Çöküşü) adlı filmi olmuştur. Edgar Allen Poe romanından uyarlama olan bu film Fransız empresyonizminin etkisinde kalarak aşkın ve hayatın hikâyesini korku türü içerisinde anlatmaktadır.

Korku sineması 30'lu yıllarda da vampirler, kurt adamlar ve canavarlar gibi eski folklor karakterlerini kullanmaya devam etmiş, günümüze kadarda birçok korku filmi için ilham kaynağı olmuşlardır. Özellikle 31'de Tod Browning tarafından çekilen 'Drakula' uyarlaması korku sinemasına öncülük eden kült filmlerden bir tanesi olmuştur. Amerikan bir yapım şirketi olan Universal Studios Hollywood, Drakula'da elde ettiği başarıyı aynı sene içerisinde yine bir roman uyarlaması olan 'Frankenstein' filminde de elde ederek korku dünyasına ilk adımlarını atmıştır. 40'larda bilimkurgu filmlerinin korku sinemasıyla iç içe yer alması diğer yandan komedi sinemasının ortaya çıkması etkilemiş ve izleyiciler için daha merak uyandırıcı konular korkunç karakterler ile birleştirilmiştir.

Universal yapım şirketi yanı sıra Hammer stüdyolarında da çekilen korku filmlerinin başarısı 60'lara kadar devam etmiş ancak bu süreçte çekilen filmler arasında en etkili korku filmlerini üreten yönetmen Alfred Hitchcock olarak bilinmektedir. Robert Bloch'a ait bir romanın uyarlaması olan 'Psycho' (Sapık) filminin gösterime girmesiyle gişe rekorlarına imza atmış ve kendinden sonraki çekilecek olan tüm korku filmleri için bir referans noktası olmuştur. Diğer yandan Amerikan yapım şirketleri olan Universal ve Hammer Drakula, Frankenstein ve Mumya seri filmlerini çekmeye devam ederken 70'lerin başında korku türünün bir alt türü olan 'Slasher' olarak tanımlanan piskopat bir katilin insanları kesin aletlerle öldürmesini konu alan filmler ortaya çıkmış ve izleyici üzerinde yönelim değişmiştir.

“Özellikle 80'li yıllarda patlama yaşayan insanların katledilmelerini ve çok kötü bir şekilde öldürülmelerini konu alan slasher filmler, mizojinik söylem, davranış veya tutumların sınırsız sunumlarını içermekteydi. 'Cadılar Bayramı', 'Elm Sokağı Kâbusu', '13. Cuma', 'Son Durak' ve 'Çılgılık' gibi filmler dönemin en ünlü slasher filmleri arasındaydı” (Baydar, 2013, s. 156).

1973'te 'The Exorcist' (Şeytan)' filminin gösterime girmesi dini çevrelerde tartışmaların çıkmasına neden olmuş ve film ticari başarı elde etmiştir. Ana metni bir romandan uyarılma olan bu filmin günümüzde birçok ülkede çeşitli film versiyonları bulunmakta ve 73'te Amerika'da gösterime giren bu filmin getirdiği gişe başarısından etkilenen Türkiye 74'te 'Şeytan' isimli filmi çekerek beyaz perdede izleyiciye sunmuştur. Çalışmanın üçüncü bölümünde yer alan korku başlığı altında metinlerarasılık bağlamında incelenen bu film Amerikan yapımı ile ilişkisi sinematografik açıdan değerlendirilmiştir.

80'li yıllara bakıldığında korku sinemasının altın çağı olarak bilinmekte ve bazı filmlerin komedi, bilimkurgu gibi farklı türlerle etkileşim içinde olduğu görülmektedir. Yaratık temalı filmler teknoloji ile birleşerek vampir, kurt adam gibi canavarları geride bırakan korku sineması ülkenin piyasaya göre düzenlenmeye başlamış ve 90 sonrası Hollywood sinemasında Çılgılık, Testere, Şeytan gibi yapımların devam filmleri ile tekrar yükselişe geçmiştir.

30'lu yıllardan sonra yükselişe geçen Hollywood korku sineması Türkiye dâhil olmak üzere diğer ülke sinemalarında da taklit edilmiş ve birebir benzeri denilecek kadar yakın örnekler gösterime girmiştir. 1949'da Aydın Arakon tarafından çekilen 'Çılgılık' adlı Türk sinemasının ilk korku filmi olarak tarihe geçmiş ancak istenen gişe başarısını elde edememiştir. Kopyasının günümüze kadar ulaşmamış olması nedeniyle film yönetmen ve oyuncuların verdiği bilgiler sayesinde bilinmektedir.

53'te Mehmet Muhtar tarafından çekilen 'Drakula İstanbul'da' adlı film 31'de Hollywood'da gösterime giren 'Drakula' filminden etkilenerek çekilmiştir. Dünya sinemasında Drakula'nın azı dişlerinin ilk kez gösterildiği film olarak bilinen bu yapımın kaynağı aslında orijinali Bram Stoker'a ait olan Ali Rıza Seyfi tarafından yazılan 'Kazıklı Voyvoda' isimli roman olmuştur. Seyfi, romanında Bram Stoker'ın karakterlerini ve mekânlarını Türkçeleştirmiş, Muhtar ise vampir filmini İslamlaştırarak yerli kültüre uygun hale getirmiştir. Örneğin Kont Drakula'nın vampir olarak bilinmesine rağmen filmde hortlak kelimesinin kullanılması, Haçtan korkan vampirin Kuran'dan ve sarımsaktan korkması ve üç eşi olmasına rağmen Drakula'nın tek eşinin olması yönetmenin orijinal metinden alıntıladığı sahneleri kendi kültürümüze ait öğelerle harmanladığını ispatlamaktadır.

70'lere kadar korku sineması üzerine herhangi bir film üretmemiş olan Türk sineması, 72'te çok satanlar listesinde yer alan 'The Exorcist' isimli William Peter Blatty'nin romanından uyarlama 'Şeytan' filmini çekmiştir. 73'te William Friedkin tarafından çekilen 'The Exorcist' isimli ilk uyarlama filminin ardından 74'te Türkiye'de gösterime giren 'Şeytan' adlı film Metin Erksan yönetmenliğinde gösterime girer ve filmde farklı yaklaşımlar sergilediği gözlemlenmektedir. Çalışmanın üçüncü bölümünde korku başlığının altında örnek olarak incelenen bu film, orijinal metni ile değerlendirerek alıntılandığı ilk film ile arasındaki metinlerarası etkileşim ele alınmaktadır.



Görsel 9: Çılgılık - Film Afişi (1949)

<https://www.pinterest.com.au/pin/457396905887807436/>



Görsel 10: Drakula İstanbul'da - Film Afişi (1953)

<https://www.eskihayatlar.com/drakula-istanbulda-annie-ball-atif-kaptan-turgut-demirag-0390/>

2.2.4. Çizgi Romanlardan Gelen Süper Kahraman Uyarlamaları

Çizgi romanlar sadece resim ya da yazıdan ibaret olmamalarından dolayı zaman içindeki gelişimleri farklı yorumlanmıştır. İlk çağlardaki hiyerogliflerden, Leonardo da Vinci'nin not defterine çizdiği resimlere kadar uzanan çizgi roman tarihinde ortak bir bakış açısına varılamamıştır. İki farklı iletişim aracını bir araya getiren bir sanat dalı olan çizgi romanlar insanlığın varoluşundan beri kendini geliştirerek hala varlığını sürdürmekte ve edebiyat, sinema gibi farklı sanat dallarıyla etkileşimi sürdürmektedir. 19. yüzyılda sanayi devrimiyle birlikte baskı tekniklerinin artması çizgi romanların insanlara kolay ulaşabilmesini sağlamış ve günümüzde çizgi romanlar daha çok karikatür olarak ilerlerken o dönemde eğitim, propaganda ve reklam gibi farklı nedenlerle kullanılmıştır.

İsviçreli bir ressamın öğrencilerinin daha fazla okuma yapması için teşvik etmek amacıyla yazılarının arasına yaptığı görseller ve İngiliz gazetelerinde yer alan çizilmiş hikâyeler 'çizgi roman' terimini ortaya çıkartmıştır. Dünya çapında ilgi gören Süpermen ya da X-men gibi süper kahramanların maceralarını anlatan çizgi romanlar popüler kültürde yerini almış ve birçok farklı toplumda bu kahramanların serüvenleri karikatürize edilmeye günümüze kadar devam etmiştir. "Tamamen eğlenceye dönük oluşları, hiç bitmeyen serüvenlerden serüvenlere koşuşları, oldukça belirgin kötü adamlarıyla kahraman çizgi romanlarının tüm özelliklerini taşırlar. Burada anlatıcı önemli değildir, okuyucu kendisini karakterle özleştirir, kötü adamları alt eder, sorunları çözer ve adaleti sağlar" (Derdiyok, 2019, s. 84).

Kahramanların okuyucu ile arasında özdeşleştirme ilişkisi üzerine kurulu olması Amerikan çizgi romanlarının temel geleneksel dramatik düzeyini oluşturmakta ve toplumun ilgisini kazanmaktadır. 60'lara kadar sadece çocuklar için yapıldığı düşünülen çizgi romanlar mizah ve macera türlerinde kendini geliştirerek yetişkinlerinde ilgisini çekmeyi başarmış ve zamanla 1934 yılında kurulan 'DC Comics' ve 1939'da kurulan 'Marvel Comics' Amerika'nın en büyük çizgi roman yayıncıları olmuştur. Çizgi roman tarihinin en önemli dönemi 35 ile 55 yılları arasında şuanda günümüzde kadar ulaşan 'Flash Gordon', 'Spider Man', 'Superman' ve 'Batman' gibi süper kahramanların olduğu dönem olarak görülmektedir. İkinci dünya savaşı gibi tarihsel olaylarda satışları yükselen süper kahramanları içeren çizgi romanlar okuyucuları için vatansever hikâyeler anlatarak

iyi ile kötünün savaşını okuyucular için zaman zaman propaganda aracı olarak kullanılmıştır. “Sözlü ve yazılı kültürde önemli bir yer alan kahraman halk masallarından, şiirlere, romanlara, çizgi romana ve sinemaya kadar birçok farklı mecrada önemli bir öge haline gelmiştir. Tanrısal bir özellik taşıyorsa bile kahraman, zekâsıyla harmanladığı becerisi, cesareti ve korkusuzluğu ile ideal bir insanı yansıtmaktadır” (Kumbasar, 2018, s. 1).

Sıradan insanların yapamadığı şeyleri kolaylıkla yapabilen ve bu özel güçleri toplumun lehine kullanan süper kahramanlar çizgi romanlarda sıklıkla ‘Ultra’ ya da ‘Meta-Human’ gibi tabirler ile nitelendirilmektedirler. Ortaya çıkan ilk süper kahramanlar ise 31 yılında ‘Shade’, 36’da ‘Phantom’ (Kızıl Maske) ve 38’de ‘Superman’ (Süpermen) olarak kabul edilmektedir. 40’lı yılların başında DC tarafından ortaya çıkan ilk kadın süper kahraman olan ‘Wonder Woman’ (Süper Kadın) ile ‘Batman’ isimli karakterler beğeni kazanarak DC evreninde ‘Büyük Üçlü’ olarak tanımlanmıştır. Süpermen’inde bu üçlemeye dâhil olduğu çizgi romanlar Batman’in bir süper gücü bulunmamasından dolayı okuyucular tarafından eleştirilere maruz kalmış ancak etiketlerin zamanla önemsizleşmesi ve bütün karakterlerin ‘Super Hero’ grubunda yer almalarına neden olmuştur.

Süper güçlerinin dışında aksesuar ve kostüm detaylarındaki uyum, düşmanlarını psikolojik olarak bastırabilmesi ve hayranlık uyandıran onur, cesaret ve yiğitlik gibi etkileri süper kahraman imajını korumak için önem taşımaktadır. Aynı zamanda toplumun kültürel değerlerini yansıtan süper kahramanlar yeni öyküler ve hikâyeler arayışında olan film yönetmenleri tarafından keşfedilerek sinema sanatı ile metinlerarası bir etkileşim içine girmişlerdir. Hollywood ve birçok ülkede çizgi romanlardan uyarlanan süper kahraman filmleri gösterime girmiş ve izleyici tarafından beğeni ile karşılanmıştır. Çizgi romanların etkisini kaybetmeye başladığı dönemde sinemanın içerisinde kendini tekrar var etmesi karakterlerin mücadelelerine devam etmesini sağlamış ve zaman içinde farklı süper kahramanlarında doğmasına sebep olmuştur. Dünya üzerinden en popüler süper kahraman olan Süpermen’in dışında Wonder Woman, Flash Gordon ve Captan America gibi karakterler beyaz perdeye yansımış ve çizgi romanın sinemaya dâhil olmasıyla toplum bu fantastik evreni daha yakından yaşamaya başlamıştır.

“Sinema perdesinin izleyicileri, çizgi romanın birleştirdiği öyküyle kendine yeni bir form bulmuş, kitle üzerine yapılmak istenen etki, beklenen sonuca

ulaşmıştır” (Perut, 2018, s. 14). Bunun nedeni filmlerinde karakterler ama metinden kopmadan birebir alıntılanması ve sadece günlük yaşantılardaki mekân ve durumların değiştirilmesidir. Bu sayede izleyiciler kadar çizgi roman okuyucularını da kendine çeken sinema sanatı çizgi roman uyarlamalarının üstüne giderek sıklıkla gişe başarısı elde etmiştir.

Sinema gibi ilk amacı eğlendirmek olan çizgi romanların konuları geleneksel kahramanlık anlatılarından oluşmakta ve geleneksel bir anlatım biçimi olan klasik dramatik yapıyı kullanmaktadır. “Bu evrensel yapı, rituslardan başlayarak, mitoslardan, halk masallarından, drama, tragedya ve edebiyattan geçerek sonunda sinemaya ulaşır. Öykü anlatıcılığının modern yolu ve mitos yapıcılığının çağdaş biçimi olan filmler, inisiyasyonların aşamalarından oluşmuş ve film kahramanları da aynı yolu izlemektedir” (Tecimer, 2005, s. 117-118).

Endüstrileşme yolunda sinemanın ilk kullandığı ve büyümesine katkı sağlayan ilk kaynaklardan biri çizgi romanlar olmuştur. Aksi bağlamda 1918 yılında ilk kez romandan uyarlanarak sinemaya aktarılan Tarzan gişe getirilerinden dolayı çizgi romanlarda da çizilmeye başlanmıştır. Kendi içerisinde bir döngü halinde bütünleşen yazılı edebiyattan sinemaya uyarlanan karakterler 20’lerin sonundaki ekonomik bunalımdan çıkmak ve stüdyo çalışanlarını çalıştırmaya devam edebilmek için ucuz ve hızlı film üretebilen macera filmlerine katkı sağlamıştır. Hollywood sinemasında buna örnek olarak 30’lu yıllarda ‘Flash Gordon’ isimli çizgi romanın sinemaya yansıtılması gösterilebilir.

Ekonomik kriz döneminde ortaya çıkan süper kahramanların devlet politikalarını benimsetmek amacıyla sinemaya aktarıldığı bilinmekte ve özellikle 2. Dünya Savaşı öncesi süper güçlere sahip bu fantastik süper kahramanları birer prototip olarak kullandıkları görülmüştür. Bu durum Amerikan çizgi roman endüstrisinin güçlenmesine ve Hollywood sinemasının tüm dünyada tanınmasına neden olmuştur. “Savaş sonrası tüm dünyada yaşanan bir durgunluk dönemine girilmiştir. Bu durgunluk döneminde çizgi romanın ve doğal olarak çizgi roman uyarlaması sinema filmlerinin, insanlar üzerindeki zararlı etkileri üzerine makaleler yazılmaya başlanmıştır” (Seçmen, 2014, s. 36).

Amerikan hükümetinin baskı politikasından doğan ve çizgi roman sektörünü kontrol etmek amacıyla kurulan Comics Code Authority’nin uyguladığı sansür

çalışmaları çizgi romanlardan uyarlanan sinema sektörünü zarara uğratmıştır. 60'lı yıllarda sansürlerden kurtulmaya çalışan çizgi romanlar Marvel ve DC Comics firmaları tarafından gündeme gelmeyi başarmış ve süper kahramanlarının savaş dönemlerine kadar olan bozulan kimlik imajları yeniden inşa edilmiştir. 60'lı yıllardan sonra günlük problemler ile savaşımaya geri dönen süper kahramanlar üzerinde oluşan bakış açısı değişmiş ve her gün insanların yaşadıklarına benzer sorunlarla uğraşan bu kahramanlar toplumun sıkıntılarında uzaklaşması için kullanılan bir araç haline dönüşmüştür.

Çizgi roman sektöründe şuan DC'nin önüne geçen Marvel süper kahramanları sinemada telif haklarıyla birlikte büyük ölçüde kazanç elde etmiş ve bu firmalara ait olan karakter üzerinden birebir alıntılanan, taklit edilen ya da yeniden yorumlanan süper kahraman filmleri Hollywood başta olmak üzere sinema sektöründe yeni bir akımın başlamasına neden olmuştur. Yapımcılar çizgi romanların hazır olan senaryolarını sıklıkla düşük bütçeli filmler için kullanmış, kostüm ve dekor gibi sinematografik öğeler için de kaynak edinmişlerdir. Fantastik evrenlerde gerçekleşen olayların okuyucuları ile buluştuğu çizgi romanlar ve bunu görsel bir şölene çeviren çizgi roman uyarlamaları mitolojiden doğan bu dünyanın temelini oluşturmaktadır. Fantezi evreninin yarattığı sinematik bir akım olan çizgi roman uyarlamaları Hollywood başta olmak üzere tüm dünya ülkeleri tarafından alıntılanmış ya da taklit edilmiştir.

Türkiye'de de ticari nedenlerden dolayı filmlerde yaşanan kaynak ve bütçe problemleri nedenleriyle çizgi romanlara karşı bir eğilim yaşanmıştır. Amerika'da 60'lı yılların Altın Çağı olarak bilinen dönemden sonra Türk sinemasında da çizgi roman uyarlamalarının başladığı görülmektedir. Yerli çizgi romanlarla birlikte yabancı kaynaklardan da yararlanan fantastik Türk Sineması 1963'de 'Cici Can' karakterini beyaz perdeye uyarlamış ve bu karakter Bedri Koraman'ın bir gazetede çizdiği çizgi romandan esinlenilmiştir. Ertem Göreç tarafından çekilen bu film gazetede gördüğü bir resme âşık olan bir delikanlının macerasını anlatmaktadır. Bu macera sırasında Azrail'in oyununa gelmesi, ölmesine rağmen aşkı bulabilmek için yarı fani olarak dünyaya tekrar geri dönmesi ve koruyucu meleğinin ona yardım etmesi beyaz perdede merak uyandırmıştır. "Azrail'in görevinden bıkip, sürekli insan öldürmesinden şikâyet edişi, hatta ve hatta istifa etmeye çalışması hem filmin mizah yönünü kuvvetlendiriyor hem de Azrail'e insani özellikler atfederek ona

karşı bir sempati beslememize olanak sağlıyor” (Özış, 2017). Cici Can karakterinin ütopik dünya betimlemesi ile Türk sinemasının o günkü şartlarına rağmen ölümden sonraki hayatı animasyonla birleştirilerek göstermesi dönemin başarılı projelerinden biri olduğunu ispatlamaktadır.

Aynı dönem Yeşilçam’da gösterime giren tüm süper kahramanlar özellikle Hollywood’da yer alan popüler çizgi romanlardan alıntılanmakta ve belirli bir kitleyi harekete geçirmek adına yararlanılan gazete sayfaları ve dergiler gibi kaynaklardan oluşmaktadır. Marvel Comics’e ait olan ‘Örümcek Adam’ karakteri 1966’da Yeşilçam’da gösterime girmiş ancak günümüzde filme ulaşım sağlanamamaktadır. Amerikan çizgi romanının çıkışı 1962’de olan ‘Spider Man’ karakterinin dünya üzerindeki ilk filmi Türk sinemasına ait ve Metin Demirhan tarafından çekilmiştir. “Türk Filmleri Sözlüğünde ki tek cümlelik konu özetinden, Örümcek Adam’ın ‘polise ve bağımlı olduğu şebekeye karşı’ ikili oynayan bir çeşit anti-kahraman olduğu, yani Marvel Yayınları’nın kötülere karşı savaşan iyilik timsali kahramanından biraz farklı bir tiplene olduğu izlenimi ediniliyor” (Uluer, 2014). Ancak filmde kalan birkaç görüntüden yola çıkarak ana karakterin kostümünün çizgi roman ile birebir aynı olması, konu olarak taklit olmasa ile çizgi romandan esinlendiğini görülmektedir.

Uzun ömürlü olmayan ‘Örümcek Adam’ filminin ardından orijinal metni aslında İtalya’ya dayanan bir çizgi roman olan ‘Kiling’, ismi Türkçeleştirilerek yerli çizgi roman endüstrisine katılmış ve 1967’de Yeşilçam’a uyarlanmıştır. İskelet şeklinde bir görüntüye sahip olan ve Dünyayı ele geçirme arzusu taşıyan Kiling, romanında anti-kahraman karakter olarak tasvir edilmektedir. Yılmaz Atadeniz çektiği kiling filmlerin de cinayet, suç ve soygun gibi konuları işleyen orijinal metne bağlı kalmamış, onun yerine bir seri karma film çekerek dünyayı ele geçirmek isteyen Kiling’i çatışma ekseninde bırakmıştır. “Yılmaz Atadeniz’in serinin detaylarında kahramanın sadece ana çizgi romana sadık kalmayarak döneminin çeşitli anti kahramanları ve popüler kahramanlarından etkileri de gözlemlenmektedir. Bu esinlenmenin sonucunda bir çeşit telif hakları düşüncesiyle Killing’in Türkçeye transferinden öte İtalyan temsilcilerinden ‘Kriminal’ ve ‘Diabolik’ ayrıca dönemin mega kahramanı ‘James Bond’ üzerinden de esinlenmeler taşımaktadır” (Uluer, Demirel ve Gelgeç, 2012).

İlk film olan ‘Kilink İstanbul’da’ ve ‘Kilink Uçan Adam’a Karşı’ filmleri iç içe çekilmiş ve seri Kilink’in bir ilaç ile diriltilmesiyle başlar. Bir profesörün icadını çalan Kilink formülün eksik olduğunu farkeder ve bulana kadar İstanbul’da kalmaya karar verir. Öldürdüğü profesörün oğlu babasının mezarının başında ağlarken bir yaşlı adam ortaya çıkar ve ona büyü bir söz olan ‘Şazem’ i söylerse dünyadaki kötülüklerle mücadele edip, Kilink’ten daha güçlü olacağını söyler. Bunun üzerine ‘Şazem’ demesiyle bir anda süper kahraman olan ‘Uçan Adam’ karşımıza çıkar. Filmde ‘Süper Adam’ yani ‘Supermen’ gibi maskesi kostümü ve göğsündeki ‘S’ harfi ile birebir aynı olan uçan adam iyiler için savaşır, kötülerini dünyadan temizleme görevini üstlenmektedir.

Bu macera öyküsü iki filmde de Yılmaz Atadeniz’in gişe başarısı elde etmesini sağlamış ve aynı yıl içinde ‘Kilink Soy ve Öldür’ (Yılmaz Atadeniz), ‘Mandrake Killing’in Peşinde’ (Oksal Pekmezoğlu), ‘Şaşkın Hafiyeye Karşı’ (Natuk Baytan), ‘Kilink Frankeştayn’a Karşı’ (Nuri Akıncı), ‘Kilink Caniler Kralı’ (Çetin İnanç) ve ‘Dişi Klink’ (Aram Gülyüz,1967) filmleri gösterime girmiştir. Diğer yıllarda da Kilink mücadeleleri beyaz perdede devam etmiştir: ‘Killing Kolsuz Kahramana Karşı’ (Müjdat Saylav,1974), ‘Ölümler Konuşamaz’ (Yavuz Figenli,1970), ‘Killing Ölüm Saçıyor’ (Birsen Kaya,1971).

1936 yılında Falk’ın gazetede yayımlanan bir çizgi romanında yaratılan karakter olan ‘The Phantom’ Yeşilçam’a uyarlanarak 1968 yılında ‘Kızıl Maske’ ismini alarak gösterime girer. Aynı yıl içerisinde aynı isimle iki farklı film üretilmiştir. Tolga Ziyal ve Çetin İnanç tarafından yönetilen bu filmlerin biri çizgi romanı taklit ederken, diğeri ise konuyu yerli sinemaya uyarlamaya çalışmıştır. Ziyal tarafından yönetilen Kızıl Maske filminde Nairobi Elması Kızıl Maske’nin sevgilisi olan Diana’ya teslim edilmek üzere Türkiye’ye getirilir ve elmanın teslimi yapılmadan önceki bulunduğu sergide haydutlar tarafından çalınır. Bunun üzerine Diana sevgilisi Kızıl Maske’yi çağırır ve Kızıl Maske İstanbul’a getirir. Kızıl Maske’den kurtulabilmek için planlar yapan haydutlarla olan macerasını anlatan bu film elması alıp sevgilisi ile Afrika’ya dönmesiyle bitmektedir.

İnanç tarafından çekilen filmde ise Kızıl Maske İstanbul’da bazı kişileri öldürmeye çalışan bir tür casuslar savaşı içerisinde yer almaktadır. “Özgün çizgi romandaki Kızıl Maske ile buradaki sürekli dövüşen, durmadan atlayıp zıplayan ve her an her yerde olabilen Kızıl Maske arasındaki ortak noktalar kostümün ve

görevin babadan oğula geçmesi ve Kızıl Maske'nin yumruk atınca karşısındakinin yüzünde bir kurukafa izi bırakmasıyla sınırlı kalmıştır" (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 226).

Son olarak 1971 yılında ise Kızıl Maske'nin serisi devam eder ve Cavit Yörüklü tarafından 'Kızıl Maske'nin İntikamı' adlı film gösterime girer. Kızıl Maske bu filmde de Afrika'da yerlilerin arasında yaşamaktadır. Sevgilisi Diana tatil için İstanbul'a gider ancak orada arkadaşı Hasan bir çete tarafından öldürülür. Bunun üzerine yine Kızıl Maske'yi çağıran Diana, sevgilisini intikam almak İstanbul'a getirir. Çetenin adamları için düzenlediği seks partisinde gizlenen Kızıl Maske'nun casus olduğu anlaşılır ve sonrasındaki koşturmacanın ardından Kızıl Maske her zamanki gibi kötülerini adalete teslim eder. Yerli sinema haricinde Amerika'da da televizyona uyarlanan Kızıl Maske, 'The Phantom' ismiyle 1943 yılında B. Reeves Eason tarafından çekilmiştir.

1968'de Kızıl Maske'yle birlikte 'Captain America' isimli çizgi romanından Yeşilçam'a yine Tolga Ziyal tarafından uyarlanır ve 'Binbaşı Tayfun' ismiyle gösterime girmiştir. Amerikalı bir süper kahraman olan Captain America eski bir çizgi roman olmasına rağmen sinemaya geç uyarlanan süper kahramanlardan biri olmuştur. Uyarlanan yabancı filmler ile orijinal çizimlere bakıldığında kostüm Binbaşı Tayfun'un giydikleriyle birebir aynıdır.

Kilink ve Kızıl Maske erotizminde etkilerinin görüldüğü gibi çizgi roman uyarlamalarının ardından 1971 yılında 'The Tiger Woman' adlı çizgi romandan uyarlanan 'Dişi Tarzan' gösterime girmiştir. 'Dişi Tarzan Jungle' adında bir çizgi romandan etkilenerek Kayahan Arıkan tarafından çekilen bu film gemi kazasından kendini adaya çıkararak kurtaran bir kızın, Tarzan tarafından yetiştirilmesini konu almaktadır.

Onun gibi ağaçlara tırmanıp dövüşmeyi öğrenen kızın macerasını anlatan Dişi Tarzan'a benzer karakterlerine DC Comics'e ait olan Superman karakterinden uyarlanan yerli yapım Süper Adam filmlerinde de rastlanmaktadır. Superman karakteri sinemaya en fazla uyarlanan çizgi romanlardan bir tanesidir. Amerika'da 1978 sinema filmine uyarlamadan önce televizyonda dizisi çekilerek gösterilen Superman'in ilk filminin ardından yine aynı isimle 1980, 1983, 1987 yıllarında aynı oyuncuyla çekilen toplamda dört filmi bulunmaktadır. Ardından ise seri filmleri

devam etmiştir: Superman Returns (2006), Man of Steel (2013), Batman v Superman: Dawn of Justice (2016),

Televizyon dizisinin ve çizgi romanın etkisiyle Amerika'dan önce Türk sineması 70'li yıllarda Superman'in dört farklı filmi Yeşilçam'a uyarlamıştır. Cavit Yörüklü yönetmenliğinde çekilen 'Süper Adam' (1971) ve 'Süper Adam Kadınlar Arasında' (1972) filmleri gösterime girerken aynı yılda Yavuz Yalınkılıç 'Süper Adam İstanbul'da' filmi ve Kunt Tulgar 1979'da ise 'Süpermen Dönüyor' filmi çekmiştir. Ek olarak 'Süpermenler' (Italo Martinenghi, 1979) ve 'Üç Süpermen Olimpiyatlarda' (Italo Martinenghi, 1984) gibi yabancıların yapımında olup Türkiye'de ve Türk oyuncularla çekilen filmlerde bulunmaktadır. Süper Adam İstanbul'da filminde farklı ülkelerde yaşayan kadınlar öldürülmekte ve hepsinin birbirleriyle bağlantısı bulunmaktadır (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 228). Bu yüzden Amerika'dan gelen bir uçaktan kovboyları andıran biri iner ve bu ajan aslında Süper Adam'dır. Operasyonları yürüten şebeke lideri bilgi sızmasını önlemek için hakkında çok fazla bilgiye sahip olan ajan Diana'yı öldürmeye çalışmaktadır. Şebekenin adamları Diana'yı köşeye sıkıştırdıkları anda Clark yanlarından bir anlığına kaybolur ve ardından sahneye Süper Adam yüzü maskeli, pelerinli ve göğsünde kocaman bir 'S' harfi ile gelerek tüm şebekeyi dağıtır.

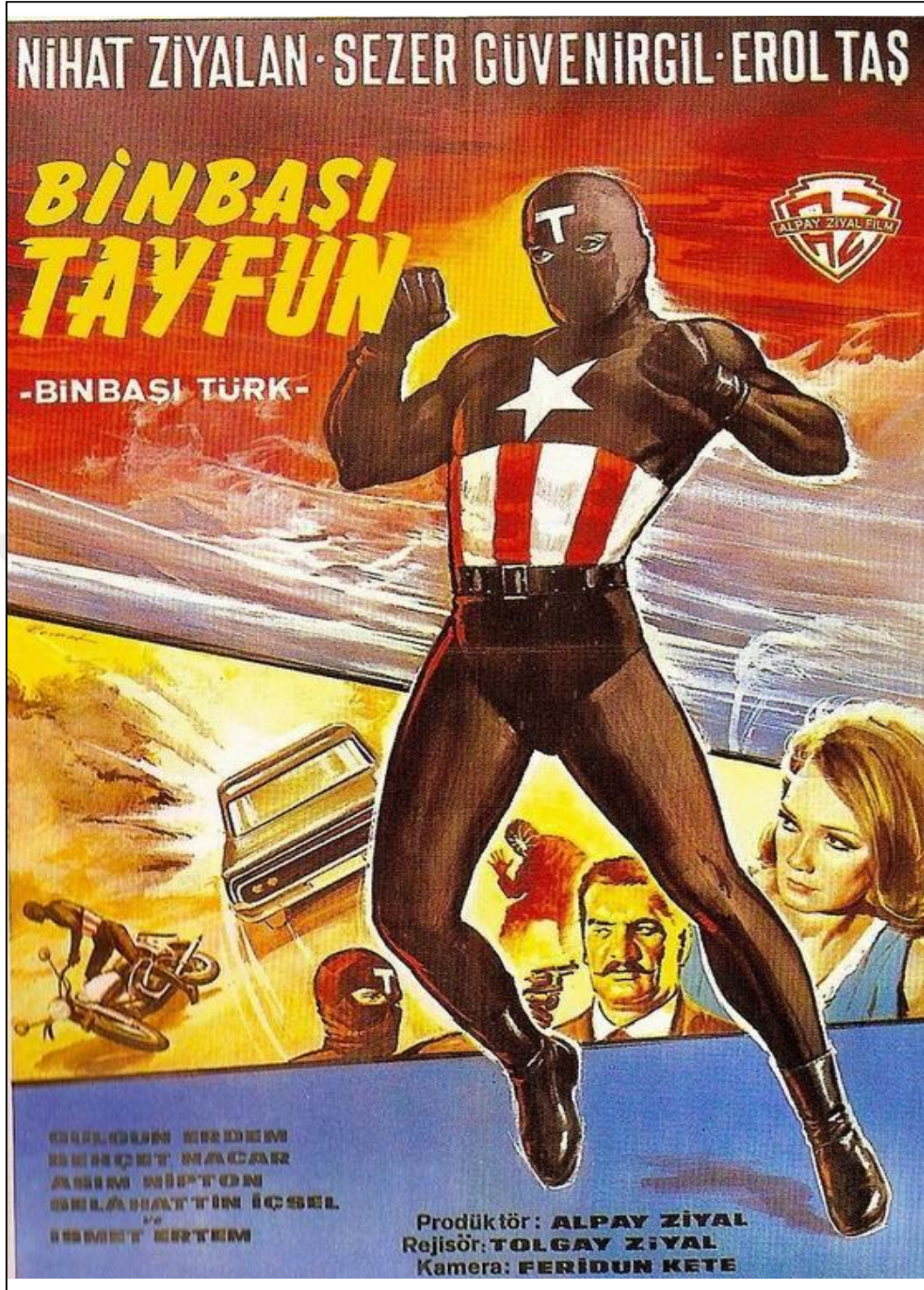
"Ülkemizde çevrilen tüm Süper Adam filmleri, Amerikan orijinli bir çizgi roman kahramanını yerlileştirme mecburiyeti, düşük bütçe (olmayan bütçe demek daha doğru olur) ve senaryo kolaycılığı sebebiyle aşırı serbest uyarlamalardır. Örneğin 'Süper Adam İstanbul'da' filminde Süpermen'in sivil kimliği Clark Kent değil, Kent Clark'dır. Ayrıca gazeteci değil, Uyuşturucu ve cinayet işlerine bulaşmış Mafyayı çökertmek için yollanan bir Ajan'dır" (Şen, 2007).

Tulgar tarafından yönetilen 'Süpermen Dönüyor' filminde ise direkt olarak çizgi romandan esinlenilmiştir. Orijinal hikâyeye bağlı kalan filmde gazeteci olarak karşımıza çıkan Supermen babasının Kriton gezegeninin efendisi olduğunu öğrenmiştir. Pelerini hareket ettirerek uçma sorununa çözüm bulan Tulgar, filmin ilerleyişinde kendine özgür bir üslup kullanmıştır. "Bir taşının çok değerli olması ve keşfedilmesinin hemen ardından taş ile çalışan bir alet yapmak Amerikan seriyalarında bolca kullanılan bir konudur. Zaten Kunt Tulgar, Süpermen Dönüyor'daki hikâyeyi de Adventures of Dr Satan'dan aldığını söyler keza Yılmayan Şeytan'da aynı hikâyenin bir uyarlamasıdır" (Uluer, 2015). Süper Adam

filmlerinin ilgi görmesiyle Dişi Tarzan'a benzer olarak Kilink'te olduğu gibi aynı mantıkla 'Süper Kadın' yapılır ve 1972'de 'Süper Kadın Dehşet Saçıyor' filmi Feridun Kete tarafından gösterime girer. Amerika'da ise ilk olarak 1984 yılında sinemaya Süper Kadın karakteri 'Supergirl' ismiyle uyarlanmıştır.

Çizgi romanlardan esinlenerek Türk sinemasına uyarlanan süper kahramanlar kendi filmleri haricinde sıklıkla başka filmlerde de görülürken 1973 yılında Günay Kosova 'Batman' karakterini 'Betmen' olarak Türkçeleştirerek 'Yarasa Adam Betmen' filmi çeker. Aynı zamanda çalışmanın üçüncü bölümünde yer alan çizgi romanlardan uyarlanan süper kahramanlar için seçilen örnek çalışma olan bu film insanların bir listeye göre öldürülmesini konu alır ve Betmen ölümlerinin sebebinin öğrenmek için mücadele ederler. Çizgi romanda olduğu gibi en büyük yardımcısı Robin yerli yapımda da karşımıza çıkar ancak çizgi romandan farklı olarak striptizci kızların bulunduğu ve Betmen'in yaptığı çapkınlıklara sıkça yer veren Kosova filmi fantastik bir anlatının yanı sıra erotik unsurlarda taşımaktadır. Yarasayı andıran kostümü ve kanatları ile uçabilmesi dikkat çeken Batman, Superman'den sonra sinema tarihinde en çok uyarlanan çizgi roman karakterlerinden bir tanesidir. Amerika'da ise çizgi filminden sonra sinemaya uyarlanan ilk Batman uyarlaması 1966 yılında gerçekleşir. Ancak mizahi bir anlayışla çekilen bu filmin ardından karakterin gerçek dünyasını yansıtan 1989 yılında Burton yönetmenliğinde 'Batman' filmi gösterime girer. Sonraki yıllarda ise kendi mücadelesi ya da başka süper kahramanlar ile mücadelelerini anlatan seri filmler üretilmiştir: Batman Returns (1991), Batman Forever (1995), Batman & Robin (1997), Batman Beyond: The Return of The Joker (2000), Batman Begins (2005), The Dark Knight (2008), The Dark Knight Rises (2012), Superman & Batman (2015).

Genel olarak fantastik türünde resmedilen çizgi romanlardan uyarlanan süper kahramanlara bakıldığında birçoğu birebir alıntılar oluşmasına rağmen Türk sinemasına uyarlarken yerleştirilmiş oldukları gözlemlenmektedir. Süper Adam, Betmen ya da Kilink gibi birçok süper kahramanın ayrı ayrı filmleri olmasına rağmen ilgi gören süper kahramanlar furyası zaman zaman birlikte kötülerle savaştıkları 'Üç Dev Adam' (Fikret Uçak, 1973) ve 'Çılgın Kız ve Üç Süper Adam' (1973) gibi filmlerle onları bir araya getirmiştir.



Görsel 11: Binbaşı Tayfun - Film Afişi (1968)

<http://www.sinematurk.com/film/2262-binbasi-tayfun/>



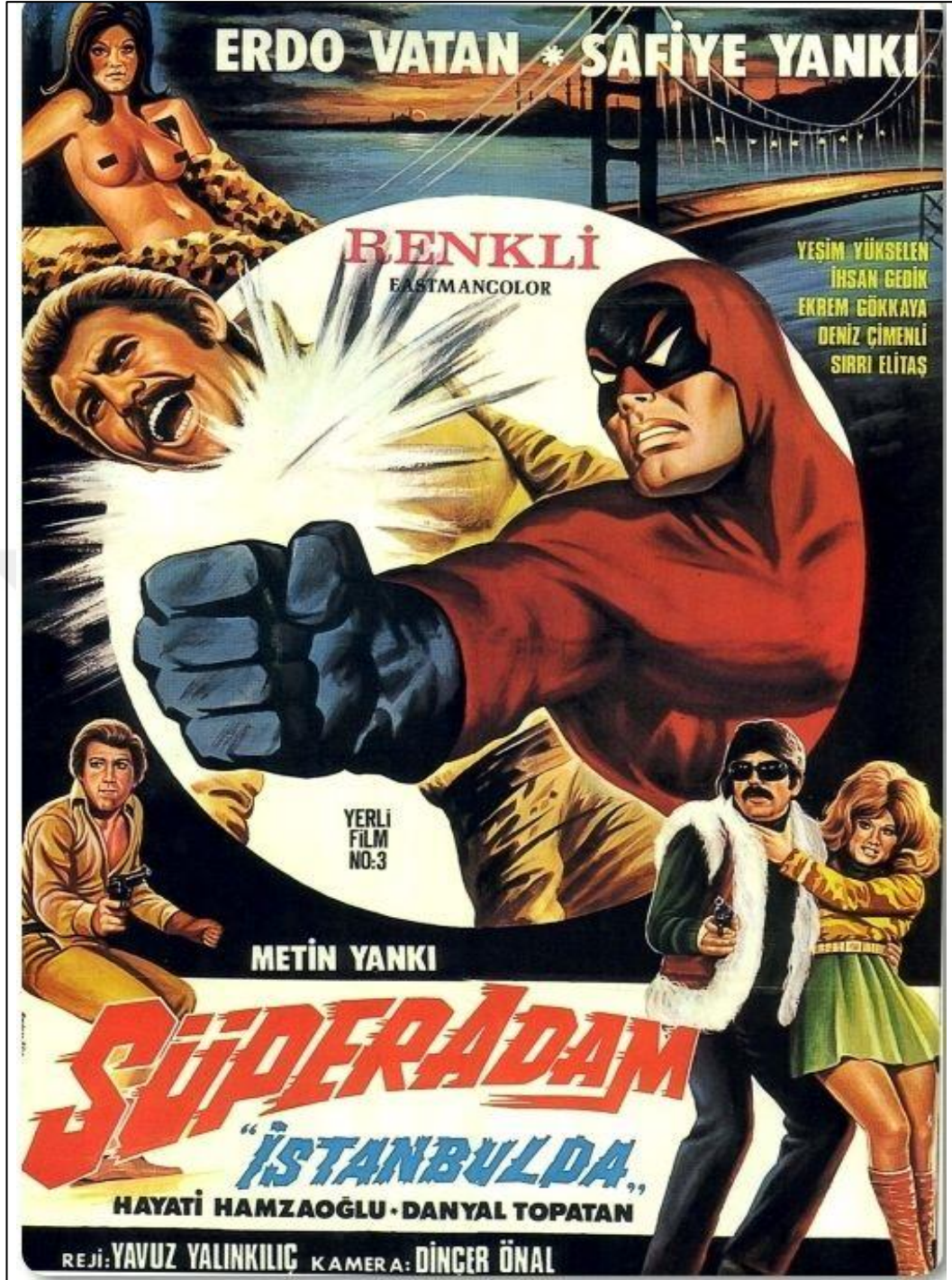
Görsel 12: Klink Soy ve Öldür - Film Afişi (1967)

<http://sinematek.tv/kilink-soy-ve-oldur-1967/>



Görsel 13: Kızıl Maske - Film Afişi (1968)

<http://sinematikyesilcam.com/2015/07/kizilmaske-filmleri/kizil-maske-irfan-atasoy-afis/>



Görsel 14: Süper Adam İstanbul'da - Film Afişi (1972)

<https://tr.pinterest.com/pin/482377810078371050/?lp=tr/>

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. FANTASTİK TÜRK VE AMERİKAN SİNEMASI FİLM KARŞILAŞTIRMALARI

3.1. Ayşecik Ve Sihirli Cüceler Rüyalalar Ülkesinde (1971) – The Wizard of OZ (1939)

70’li yıllarda birlikte Türk sinemasında işlenen konuların Amerika’dan alıntılanması üretilen film sayısının bir anda artmasına neden olur. Hollywood’da üretilen yüksek bütçeli filmlerin düşük bütçelerle Yeşilçam’a uyarlanması ister istemez filmlerde bazı olayların anlamsızlaşmasına sebebiyet vermiştir. Bunlardan bir tanesi olan 1939 yılında üretilen ‘The Wizard of Oz’ (Oz Büyücüsü) filmidir. Frank Baum’a ait ‘The Wonderful Wizard of OZ’ adlı eserden sinemaya Victor Fleming tarafından uyarlanan bu yapıt Oscar gibi birçok ödülün sahibi olarak kısa zamanda geniş kitlelere yayılmayı başarmıştır. Filmin birçok yerinden alıntılar yapılan bu eser kendi dalında ve farklı türler içinde esin kaynağı haline gelmiş ve Türk sineması 1971 yılında ‘Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler’ filmi ile popülerleşen karakterleri kullanarak bu filmi yerli sinemaya uyarlamıştır. ‘The Wizard of Oz’ filminin serbest bir uyarlaması olan ‘Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalalar Ülkesinde’ filmi Tunç Başaran tarafından yerli sinemada gösterime girer ve ilk uluslararası versiyon olarak dünya sinema tarihine geçmiştir. Filmle ilgili Amerikalı bir akademisyen olan Charles Daniel Sabatos şu sözleri söylemiştir:

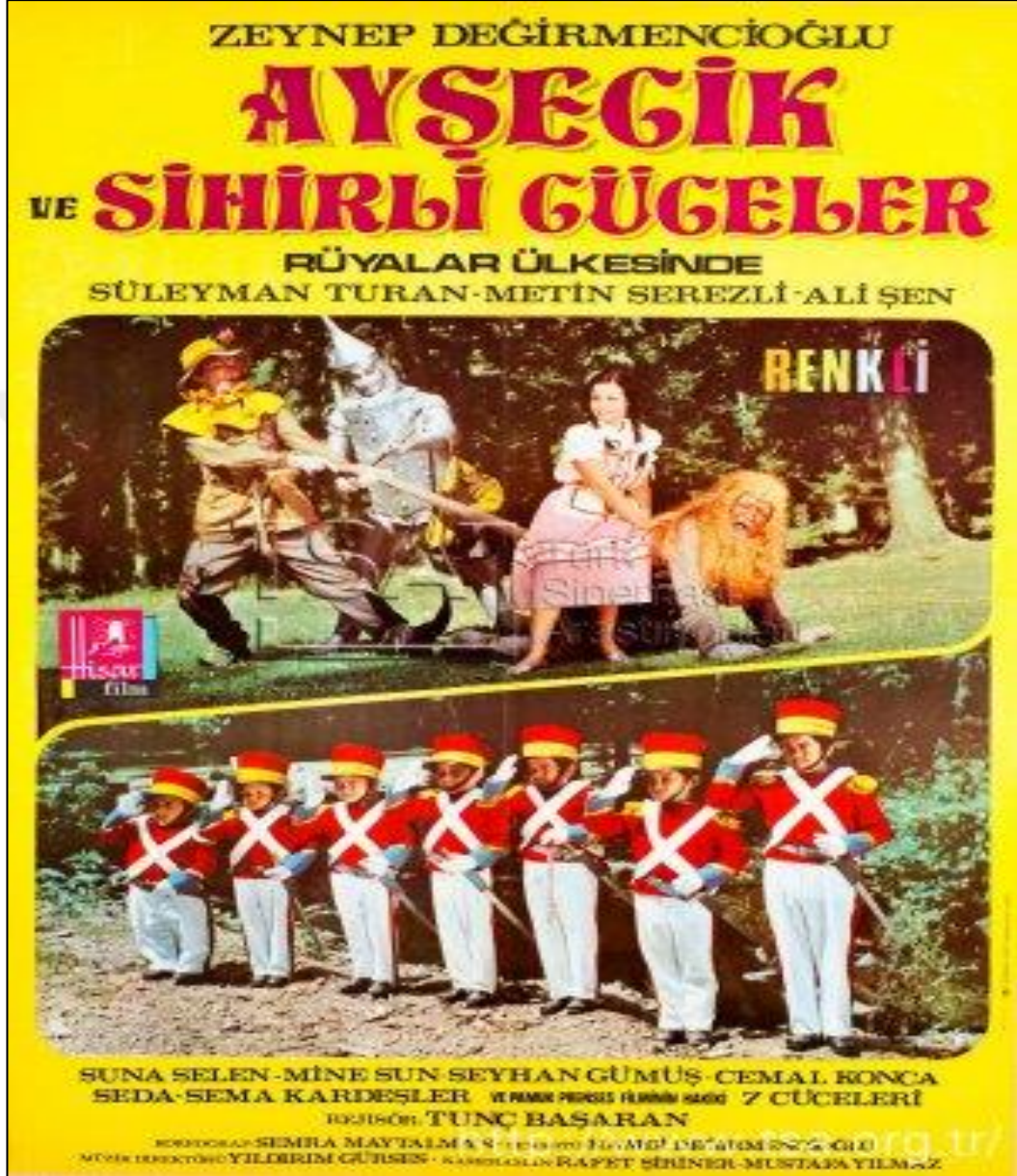
“Kaynağını ‘‘Oz’’ fenomeninden alan en ilginç filmlerden birisi de Türk yönetmen Tunç Başaran’ın 1971 yılında gösterime sunulan ‘‘Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalalar Ülkesinde’’ adlı filmidir. Oz’un ABD dışında çekilen az sayıdaki film uyarlamalarından biri olan bu versiyon, Baum’un hikayesinin naif çekiciliğini diğerlerinden, hatta Metro Goldwyn Mayer’inkinden bile daha iyi yakalamıştır. Judy Garland’ın oynadığı versiyonun Amerika’da bir tatil günü televizyon klasiği olması gibi, Türkiye’de klasikleşen bu film, Amerika’daki fanatik ‘‘Oz’’ hayranları arasında bile az bilinir. Yakından incelendiğinde bir Amerikan kültürel ikonunun Türklere özgü bakış açısıyla büyüleyici bir birleşimi gibidir’’ (Sonok, 2016).

Kaynaklık eden film Kansas’ta yaşayan Dorothy adlı bir kızın macerasını ele alır ve film bir anda çıkan hortum yüzünden Dorothy ve köpeği Toto’nun kendisini Oz ülkesinde bulmasıyla başlar. Eve dönmenin yolunu ararken Korkuluk, Teneke

Adam ve Korkak Aslan'la tanışan Dorothy'nin Oz Büyücüsünü bulması gerekmektedir. Türk yapımında ise Dorothy'nin yerine dönemin popüler karakteri olan 'Ayşecik' ile Zeynep Değirmencioğlu oynar. 1930'larda gösterime giren 'Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler' filminin uyarlamasında da yer alan Değirmencioğlu bu kez Oz Büyücüsü'ne yaptığı yolculukta yanında 'Sihirci Cüceler' de yer almaktadır. Köpek Toto yerine 'Boncuk', Em teyzesi yerine anne ve babası bulunan filme genel olarak bakıldığında hemen hemen tüm öğeler aynıdır. Hikâyenin her versiyonunda aynı olan Ayşecik'in yanında yer alan Korkuluk (Metin Serezli), Teneke Adam (Süleyman Turan) ve Korkak Aslan (Ali Şen) karakterleri yanı sıra filmde bulunan İyi Cadı, Kötü Cadı ve Büyücü de değiştirilmemiştir. Senaryosunu Başaran ile birlikte yazan Hamdi Değirmencioğlu, yapımcılığını Özdemir Birsell'in üstlendiği ve müziği Yıldırım Gürses tarafından hazırlanan 88 dakikalık ve fantastik türü içerisinde yer alan bu renkli filmin özeti şu şekildedir:

Ayşecik annesi, babası ve köpeği Boncuk ile bir bozkırda yaşayan genç bir kızdır. Bir gün aniden gelen hortum onu köpeğiyle Rüyalar Ülkesine götürür. Evine tekrar dönebilmek için Zümrütler Şehri'nde yaşayan Ulu Sihirbaz Keskinzeka'yı bulması gerekmektedir. Yolda giderken tanıştığı Korkuluk, Teneke Adam ve Korkak Aslan ona eşlik ederler ve karşılaştıkları tehlikeleri tek tek atlattılar. İnsanları yiyen ağaçlarından ve Batı Cadısı'nın lanetlediği Bebekler ülkesinden geçerek Ulu Sihirbaz Keskinzeka'yı bulurlar ancak sihirbaz dördünün isteklerine karşılık Batı Cadısı'nı öldürmeleri gerektiğini söyler. Öldürmek isterken dördü birden Batı Cadısı'na yakalanır ama Cadı Ayşecik'i öldüremez. Çünkü alnında Kuzey Perisi'nin dudak izi ve ayaklarında Doğu Cadısı'nın patikleri vardır. Patikleri çıkartıp vermesi için onu hücreye kapatır ancak Batı Cadısı'nın yanındayken Ayşecik Cadı'nın oyununa gelir ve pabucunun tekini düşürür. Cücelerin yardımıyla yanında bulunan su kovağını Cadı'nın üstüne döker ve Batı Cadısı ölür. Batı Cadısı'nın askerleri Ayşecik'i arkadaşlarını geri getirir ve hep birlikte tekrar sihirbazın yanına giderler. Sihirbaz bir düzenbaz olmasına rağmen Ayşecik'in arkadaşlarına istediklerini verdiğine inandırır ve Ayşecik'e kendi yaptığı balonla birlikte eve dönmeyi teklif eder. Boncuğun kaçmasıyla balonu kaçıran Ayşecik eve dönebilmek için arkadaşlarıyla birlikte Kuzey'in İyilik Perisi'ni bulmak için yola çıkar. Karşılarına çıkan tehlikelerden cüceler yardımıyla

kurtulurlar. Kuzey Perisi'ni bulduklarında ona pabuçlarını kullanarak eve dönebileceğini söyler. Arkadaşlarıyla vedalaşmasının ardından evine dönen Ayşecik ailesine kavuşur ve film biter.



Görsel 15: Ayşecik ve Yedi Cüceler Rüyalor Ülkesinde - Film Afışı (1971)

<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2401/aysecik-ve-sihirli-cuceler-ruyalar-ulkesinde>



Görsel 16: The Wizard of OZ - Film Afişi (1939)

<https://www.imdb.com/title/tt0032138/mediaviewer/rm69454848>

Metinlerarasılık bağlamında orijinal metin dâhilinde ‘Ayşecik ve Yedi Cüceler Rüyalar Ülkesinde’ filmi ‘The Wizard of OZ’ ile içerik ve sahne analizi yapılarak karşılaştırıldığında iki filmde de benzer noktalar olduğu kadar farklı unsurlar bulunduğu gözlemlenmiştir.

Film serim bölümü ile başlar ve karakterler dış ses yardımıyla betimlenir. İzleyici Ayşecik ve ailesi hakkında daha fazla bilgi edinir. Ayşecik ile köpeği Boncuk yanı sıra anne ve babasının gösterilmesinin ardından dış sesin hortumdan bahsetmesiyle aile bir anda eve doğru koşmaya başlar. Animasyon yardımıyla hazırlanan jenerikte hortum gösterilir ve jeneriğin bitmesiyle Ayşecik kendini bir anda Rüyalar ülkesinde bulur. Sihirci Cüceler ile birlikte dans ederken gösterilen Ayşecik evin kenarında bir çift pabuç bulur ve evde kendine bir sepet hazırlarken köpeği Boncuk’a Ulu Sihirbaz Keskinzeka’nın yanına gideceğini söyler. Filmin bu yarısına kadar olan bölüm Oz Büyücüsü filmi ile karşılaştırıldığında birebir kopyası olmadığı görülmektedir. Farklı olarak Dorothy, Em teyzesiyle birlikte bir çiftlikte yaşamaktadır ve köpeğini almak isteyen kadından kaçtığı için hortuma yakalanır. Ayrıca kaynak filmde çekilen hortum ve Dorothy’nin evle birlikte uçuş sahnesi yerli yapımda maliyetli ve çekimin zor olmasından dolayı kullanılmamıştır. Ek olarak Dorothy hortumun ardından rengârenk süslü dekorların arasında görülürken, Ayşecik’in Rüyalar ülkesi kısıtlı bütçe sebebiyle göl kenarında bulunan bir orman olarak görülür.



Görsel 17: Ayşecik Rüyalar Ülkesinde

(Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde, 1971).



Görsel 18: Dorothy Muchkinler Ülkesinde
(The Wizard of OZ, 1939).

Kaynak filmde yer alan Dorothy'nin Muchkinler ülkesinde Doğu Cadısı'nı istemeden öldürmesiyle yakut pabuçlarına sahip olması ve Kuzey'in İyi Cadısı'nın eve dönebilmesi için Oz Büyücüsü'ne gitmesi gerektiğini söylemesi gibi sahneler Başaran yerli yapımda yer vermemiştir. İzleyici direk olarak elinde sepeti ve ayağında gümüş patikleriyle Ayşecik'in yola çıktığını görür. Dorothy ve Ayşecik karakterleri saçlarındaki örgü modeli ile ve kıyafetleriyle görsel olarak aynı resmedilmiştir.



Görsel 19: Ayşecik
(Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde, 1971).



Görsel 20: Dorothy

(The Wizard of Oz, 1939).

Ayşecik köpeğiyle birlikte sihirbazın yanına giderken yolda ilk olarak Korkuluk ile tanışır. Dorothy gibi onu asılı bulunduğu kazıktan indirir ve akıllı olmadığı için üzgün olan korkuluğa onunla birlikte sihirbazın yanına gelmesini ister. Buna çok sevinen Korkuluk Ayşecik ile birlikte dans etmeye başlar ve müzik eşliğinde yola çıkarlar. Bu sahnenin ilerleyişi ve Korkuluk karakteri kaynak film ile birebir aynıdır. Tek farkı korkuluğun bir çiftçi tarafından nasıl yapıldığını anlatmasıdır.



Görsel 21: Ayşecik ve Korkuluk

(Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde, 1971).



Görsel 22: Dorothy ve Korkuluk

(The Wizard of Oz, 1939).

Korkuluk ile Ayşecik ormandaki patikada yürürken bir inleme sesi duyarlar. Ayşecik Teneke Adam'ı fark eder ve yanına yaklaşır. Teneke Adam çantasındaki yağdanlık ile eklem yerlerini yağlamalarını ister. Yağlanan adam bir anda hareket etmeye ve daha rahat konuşmaya başlar. Korkulukla birlikte Ayşecik'le de tanışan Teneke Adam meraktan ormanda ne yaptıklarını sorar ve Ayşecik eve dönebilmek için sihirbazın yanına gittiğini, Korkuluk ise sihirbazdan akıl isteyeceğinden bahseder. Bunun üzerine Teneke Adam heyecanlanır ve kalp istediğini söyler. Bu kez üçü birlikte sihirbazın yanına gitmek için tekrar yola koyulurlar. Kaynak film ile Teneke Adam'la tanışma sahnesindeki tek fark Teneke Adam'ın hayat hikâyesini anlatmasıdır. Bir zamanlar insan olarak kalbi ile beyni olduğundan bahseder. Odunculuk mesleği ile geçimini sağlayan Teneke Adam Doğu'nun Cadısı tarafından aşkı yüzünden lanetlenmiş ve tüm vücudunu baltayla yanlışlıkla kesmiştir. Ona yardım eden bir tenekeci ormanda ona tenekeden bir vücut yapmış ancak kalbini ebediyen kaybetmiştir. Bu öyküde dikkat edilmesi gereken tek nokta âşık olduğu kişiden bahsederken 'Muçkinli bir kızı sevdim' demesidir. Yönetmen kaynak filmde yer alan ancak kendisinin kullanmadığı 'Muchkinler'e gönderme yapmaktadır. Sevdiği kızın o ülkede yaşadığı anlaşılır. Bunun dışında yağlanma sahnesiyle birlikte Teneke Adam'la tanışma sahnesi kaynak filmin birebir taklidi niteliğindedir.



Görsel 23: Korkuluk, Teneke Adam ve Ayşecik
(Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde, 1971).



Görsel 24: Dorothy, Teneke Adam ve Korkuluk
(The Wizard of Oz, 1939).

Hüzünlü bir öyküye sahip olan Teneke Adam'a karşı Korkuluk ısrarla kalp yerine akıl isteyeceğinden söz eder. Teneke Adam ise kalp istemekte kararlıdır. Münakaşaya giren ikiliyi Ayşecik ayırır ve dans etmeye başlarlar. Yanlışlıkla ortada yanan ateşten kıvılcım sıçraması üzerine Korkuluk yanmaya başlar ve sabah olduğunda Ayşecik Korkuluğu dikerken görülür. Üçü aralarında konuşurken bir

anda bir hırlama sesi duyarlar. Gelen Korkak Aslan Korkuluk'u ve Teneke Adam'ı korkutması üzerine Boncuk'un peşinden gider. O sırada Ayşecik Aslan'a bir tokat atar ve ona korkak olduğunu söyler. Bunun üzerine kaynak filmde de olduğu gibi Aslan her şeyden korktuğunu itiraf eder ve ağlamaya başlar. Bunun üzerine onun için de cesaret istemek için sihirbaza birlikte gitmeyi teklif ederler. Bu kezde dördü birlikte Ulu Sihirbaz Keskinzeka'ya gitmek üzere yola çıkarlar. Kaynak film ile birlikte her iki filme bakıldığında Korkak Aslan ile tanışma sahneleri birbirinin kopyası olduğu görülmektedir.



Görsel 25: Korkak Aslan

(Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde, 1971).



Görsel 26: Dorothy ve Korkak Aslan

(The Wizard of Oz, 1939).

Sonraki sahnede Ayşecik ve yeni tanıştığı arkadaşları sihirbazın yanına doğru giderken görülür. O sırada en son filmin başında gösterilen Sihirli Cüceler tekrar bir anlığına gösterilir ancak hemen ardından yine kaybolurlar. Teneke Adam gittikleri orman yolundaki ağaçlara dikkat etmesini ve onların hareket ederek insan yediklerinden bahseder. Hepsi dikkatli bir şekilde yürürken Boncuk Ayşecik'in elinden kaçar ve Ayşecik onu bulmak için kovalarken ağacın biri onu yakalar. Filmin bu bölümünde yer alan Ayşecik'in ağaç tarafından yakalanması ve diğerlerinin onu kurtarma sahnesi kaynak filmde farklı bir sahnede yer almaktadır. Kaynak filmde Teneke Adam ile tanışmadan hemen önceki sahnede Dorothy acıktığı için ağacın birinden elma almak ister. Tam elmayı koparacakken konuşan ağaç buna izin vermez ve tartışmaya başlarlar ve Korkuluk ona kaçması için yardım eder. Kaynak filmde alıntılanan hareket eden ağaçlar bu sahnede değiştirilerek insan yiyen ağaçlar olarak betimlenmiştir. Bu kez yanında sadece Korkuluk değil, Teneke Adam ve Korkak Aslan'da bulunmaktadır.



Görsel 27: Ayşecik'in ağaç tarafından yakalanması
(Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde, 1971).



Görsel 28: Dorothy'nin ağaç tarafından yakalanması
(The Wizard of Oz, 1939).

Ayşecik onlara hayatlarını kurtardığı için teşekkür eder ve yollarına devam ederler. Devamında karşılarında yüksek bir duvar belirir ve Teneke Adam arkasına geçebilmek için bir merdiven yapar. Duvarın arkasında geçtiklerinde adeta taşlaşmış gibi duran ufak çocuklar görürler ancak Ayşecik'in orayı güzel bulması üzerine gece orada kalmaya karar verirler. Gece yarısı olduğunda iki kız çocuğu hareket etmeye başlar ve Ayşecik ile diğerlerinin yanlarına gider. Ayşecik'i uyandıran çocuklar burasının 'Bebekler Ülkesi' olduğunu ve Batı Cadısı'nın onları lanetlediğini söyler. Ayşecik onlara Batı Cadısı'nı öldürmek dışında yardım etmenin yollarını arar ve sihirbaza bu durumdan bahsedeceğine dair söz verir. Filmin bu sahnesi birebir kaynak filmde yer almamaktadır ancak Başaran'ın bu sahneyi çekerken kaynak filmin en başında yer alan Muchkinler'de yaşayan ufak çocuklardan oluşan topluluktan esinlendiği görülmektedir.



Görsel 29: Bebekler Ülkesi'nde ki Çocuklar
(Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde, 1971).



Görsel 30: Muchkinler Ülkesinde ki Çocuklar
(The Wizard of Oz, 1939).

Devamında göl kenarından hareket eden bir kamera hareketiyle verilen manzaradan sonra Ayşecik ve diğerleri aralarında Batı Cadısı'nın bölgesinde olduklarından bahsederler. Boncuğun olur olmaz şekilde havlaması üzerine Ayşecik Sihirli Cüceler'i çağırır ve ona yardım ederler. Bir anda gölün ortasından kendilerini gölün diğer tarafında bulurlar. Teneke Adam, Korkuluk ve Korkak Aslan ilk kez Sihirli Cüceler'i görmektedir. Ayşecik onları da Zümrütler Şehri'ne

çağırır ancak Batı Cadısı'nın yasağı yüzünden gelemeyeceklerini söylerler. Sahnenin devamında ise izleyici tüm karakterleri yemek sofraları önünde müzik eşliğinde dans ederken görür. Sihirli Cüceler ile vedalaşan Ayşecik ve diğerleri sonunda Ulu Sihirbaz Keskinzeka'nın yaşadığı Zümrüt Şehri'ne ulaşırlar. Bekçi onları alır ve doğrudan sihirbazın yanına götürür. Kaynak filmde ise sihirbazın yanına hemen ulaşamazlar. Bekçiler ve diğerleri buna izin vermeyerek aksine onları oyalamaya çalışırlar. Sihirbazın yanına gittiklerinde ise korkmalarını sağlayan hologram sahnesi yerli yapıma uyarlanırken düşük bütçe sebebiyle sadece atmosfer ses ile desteklenebilmiştir. Hologramda görülen yüz yerine masanın üzerine duran bir iskelet kafası koyan Başaran sahnenin korkutucu olması için ses ögesinden de yararlanarak aynı hissi vermesini hedeflemiştir.



Görsel 31: Sihirbaz Keskinzeka'nın Hologram Sahnesi
(Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde, 1971)



Görsel 32: Oz Büyücüsü'nün Hologram Sahnesi
(The Wizard of Oz, 1939).

Ulu Sihirbaz Keskinzeka ne istediklerini sorduğunda, Ayşecik eve dönmek istediğini, Korkak Aslan cesaret istediğini, Korkuluk bir beyin ve Teneke Adam ise bir kalp istediğini söyler. Sihirbaz ise aynı kaynak filmde de olduğu gibi eğer Batı Cadısı'nı öldürdükleri takdirde istediklerini yapacağına dair söz verir. Batı Cadısı'nın peşine düşmek için oradan ayrıldıklarında Cadı onları fark eder ve Ayşecik ve arkadaşları şarkılar söyleyerek yürümeye devam ederken bir anda arı vızıltısı duymaya başlarlar. Cadı üstlerine arıları göndermiştir. Bunun üzerine Korkuluk arkadaşlarından onu sökmelerini ve samanların içine saklanmalarını ister. Bu sayede kurtulmaları üzerine Batı Cadı'sı daha çok sinirlenir ve üstlerine askerlerini gönderir. Bu sahne kaynak filmde Cadı'nın üstlerine karga sürüsünü göndermesi ile özdeşleşmektedir. Karga kılığına girmiş insanlar korkuluğu darmadağın bir hale getirerek Dorothy'i yakalar ve uçarak Batı Cadısı'na götürür. Arı sahnesinde de korkuluğun parçalanmış bir şekilde görülmesi aynı sahneyi göz önüne getirmektedir. Tek fark Ayşecik arılar tarafından değil, gelen askerler tarafından Batı Cadısı'nın yanına götürülmektedir. Gelen askerler Ayşecik'in alındaki İyilik Perisi'nin öpücük izi ve ayağındaki Doğu Cadısı'na ait gümüş patikleri yüzünden onu öldüremediğini Batı Cadısı'na söyler. Bunun üzerine patikleri almak ister ancak Ayşecik ona duyduğu bir ses yüzünden izin vermez. Batı

Cadısı onu bu yüzden hücreye atar. Hücredeyken Sihirli Cüceler Ayşecik'in yanına giderek dikkatli olmasını ve yardım edeceklerini söylerler. Sahnenin devamında Ayşecik Batı Cadısı'nın oyununa gelerek pabuçlarının birini düşürür. Yerde yatarken Sihirli Cüceler ona su dolu kovayı üstüne atmasını söyler ve Ayşecik böylece Batı Cadısı'nı öldürür. Kaynak filmde ise Batı Cadısı'nın ölümü, korkuluğun alev alması yüzünden Dorothy'nin kovadaki suyu fırlatmasıyla gerçekleşir.



Görsel 33: Batı Cadısı Ölümü

(Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde, 1971).



Görsel 34: Batı Cadısı'nın Ölümü

(The Wizard of Oz, 1939).

Batı Cadısı'nın ölümü üzerine askerler Ayşecik'in arkadaşları olan Teneke Adam'ı ve Korkuluk'u tekrar bir araya getirerek yeniden canlanmasını sağlarlar. Korkak Aslan'ı da hücreden çıkartılmasıyla birlikte sihirbazın yanına gitmek için tekrar yola koyulurlar. Sihirbazın yanına gittiklerinde ise Ayşecik'in köpeği olan Boncuk yine kaçır ve yanda bulunan odaya doğru koşar. Kapıdan bir anda sihirbazın kendisi çıkar ve onlara normal bir insan olduğunu, buraya ise Ayşecik gibi yanlışlıkla geldiğini söyler. Kaynak filmle aynı şekilde ilerleyen bu sahnede tek fark istediklerini veremese bile yardım edebileceğini söyleyen sihirbaz Teneke Adam'a içi kum dolu bir süs eşyası olan kalp, korkuluğa kepek ve çividen yapılmış bir beyin, Korkak Aslan'a ise cesaret verecek bir içki verir. Kaynak filmde ise sihirbaz Teneke Adam'a kalp şeklinde bir başarı ödülü, Korkuluk'a bir üniversite diploması, Korkak Aslan'a ise bir cesaret madalyası vermektedir. Ayşecik'e sıra geldiğinde ise kaynak filmde de olduğu gibi sihirbazın buraya geldiği balonla geri dönmesine yardım edebileceğini söyler. Hazırlıklar yapılmıştır. Ulu Sihirbaz Keskinzeka, Korkuluk'u yeni kral olarak ilan ettiği konuşmasını yaparken Ayşecik Boncuk'u bulamaz ve balonu kaçıtır. Her iki filmde de Ayşecik sihirbaz ile evine dönememektedir.



Görsel 35: Ulu Sihirbaz Keskinzeka ve Balon Sahnesi
(Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde, 1971).



Görsel 36: Oz Büyücüsü ve Balon Sahnesi

(The Wizard of Oz, 1939).

Ayşecik balonu kaçırmıştı ve üzgündü. Korkuluk Sihirli Cüceler'i çağırmayı istedi. Sihirli Cüceler ona yardım edebilecek tek kişinin Güney'in İyilik Perisi Nilüfer olduğunu söylediler. Ona ulaşmak için Bebekler Ülkesine giderek güneye doğru ilerlemesi gerekmektedir. Arkadaşları onu yalnız bırakmaz ve birlikte Bebekler ülkesine giderler. Bu kez herkesin canlandığını ve çocukların müzik eşliğinde dans ettiklerini görürler. Çocuklar Ayşecik'i görünce onu kurtardığı için teşekkür ederler ve onlarda dans etmeye başlarlar. Sihirli Cüceler'de Bebekler Ülkesine gelir ve Ayşecik'le birlikte eğlenmeye devam ederler.

Ertesi gün hep birlikte güneye doğru ilerlerken mağara gibi bir ortamda dans eden ilkel görümlü insanlar onları fark eder ve saldırmaya kalkarlar. O sırada tekrar Sihirli Cüceler yardıma gelir ve onları kurtarır. Akşam olduğunda şiir ve müzikle mutluluklarını paylaşan Ayşecik, arkadaşları ve Sihirli Cüceler ertesi gün gölün güney kıyısına gelirler ve Ayşecik'in 'Nilüfer' demesiyle İyilik Perisi bir anda ortaya çıkar. Sihirbazın balonunun uçarak gitmesi ve İyilik Perisi'nin ortaya çıkması arasında gerçekleşen olaylar kaynak filmde yer almamaktadır. Oz Büyücüsü filminde balonun gitmesi ardından İyi Cadı ortaya çıkar ve Dorothy'e yardım eder. Aynı zamanda Dorothy kendisine yardım eden İyi Cadı'yla ilk olarak filmin başında yer alan Muchkinler ülkesinde tanışmıştır.



Görsel 37: Güneyin İyilik Perisi Nilüfer ve Ayşecik
(Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde, 1971).



Görsel 38: Kuzeyin Cadısı Glinda ve Dorothy
(The Wizard of Oz, 1939).

İyilik Perisi Nilüfer Ayşecik'e aslında en başından beri eve dönebileceğini ancak ayağındaki patikleri nasıl kullanacağını bilmediği için gidemediğini söyler. Gümüş patiklerini kullanarak sadece gitmek istediğin yeri düşünmesini ve patiklerin topuklarını üç kez birbirine vurması gerektiğini söyler. Ayşecik arkadaşlarıyla vedalaştıktan sonra gözlerini kapatır ve topuklarını üç kez birbirine

vurur. Bir anda kendisini köpeği ile birlikte evinin etrafında bulan Ayşecik anne ve babasına kavuşmasıyla film sonlanır.



Görsel 39: Ayşecik ve Gümüş Patikleri
(Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde, 1971).



Görsel 40: Dorothy ve Yakut Pabuçları
(The Wizard of Oz, 1939).

Kaynak filmde ise senaryo evine dönene kadar olan bölüm aynı şekilde ilerlemektedir. Fark ise Dorothy'nin bir rüyadan uyanmasıdır. Hortum yüzünden evde mahsur kalan Dorothy'nin bayıldığı ve gördüklerinin bir rüyadan ibaret

olduğu anlaşılmaktadır. Uykusundan uyanmasıyla Em teyzesine ve Henry eniştesine kavuşur ve film sonlanır.

Özetle metinlerarasılık bağlamında Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüya Ülkesinde filmi kaynak eserle ilişkili olarak sahne içeriği ve analiziyle incelendiğinde yönetmenin orijinal metinden yararlandığı, taklit ettiği ve kopyaladığı görülmektedir. Başaran kaynak filmin yoğun bir kısmını birebir taklit etse de uyarlama yaparken kendinde de özgün öğeler filme yerleştirmiştir. Örneğin yerli sinemada popüler bir masal kahramanı olan Pamuk Prenses'in yedi cücelerini Sihirli Cüceler olarak izleyicinin karşısına sunması öyküde farklılıklar yaratmasına neden olmuştur. Bunun yanı sıra Ayşecik'in yakut değil gümüş renkte ayakkabı giymesi, İyi Cadı'nın öpücük izini alında taşması ya da duyduğu büyülü bir sesin ona Cadı'nın üzerine suyu boşalt demesi gibi sahnelerle senaryoda ufak değişiklikler yapmıştır. Oz Büyücüsü filminde olaylar neden- sonuç ilişkisiyle birbirine bağlı bir şekilde ilerlerken rüya sahnesi ile hızlı bir çözüme ulaşmasına göre kıyasla Ayşecik'in macerasında 'Ulu Sihirbaz Keskinzeka'yı nereden tanıyor?' gibi sorular düşünüldüğünde bazı mantık hataları bulunmakta ve çözüm süreci daha uzun sürmektedir. Bu maceralara örnek olarak Cadı'nın yanına gitmek için çıktıkları yolda ilkel insanların onlara saldırmaya çalışması, Sihirli Cüceler'in kurtarması ve Bebekler ülkesinde geçirdikleri zaman gösterilebilir. Ancak filmin orijinal bir bölümü olan Bebekler ülkesi ana metin yani orijinal kitapta yer alan Çin ülkesini andırmaktadır.

3.2. Badi (1983) - E.T. The Extra-Terrestrial (1982)

1982 yılında Steven Spielberg'in çektiği 'E.T. The Extra-Terrestrial' adlı film dünya literatürüne ilk kez bir bilimkurgu filminin başrolünde çocuk kullanılan bir eser olarak geçmiş ve aynı zamanda konu olarak bir istila filmi yerine uzaylıların dost olarak görünmesiyle Spielberg bilimkurgu dünyasına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Küçük yaşta bir çocukla bir uzaylının arasında oluşan özel bağı anlatan bu filmde E.T. karakteri uzay aracı gitmeden önce ona ulaşmayı başaramadığı için dünyada mahsur kalır ve onun peşinde olanlardan kaçarken kendini Elliot'un arka bahçesinde bulunan kulübede bulur. Elliot ve E.T.'nin karşılaşması ikisinin de birbirinden korkarak kaçmasına neden olur ve izleyiciyi

gölümsetir. Elliot E.T.'nin kaçmasına rağmen onu aramaya devam eder ve tekrar karşılaştıklarında onu yetişkinlerden korumak için gardırobunda saklar. Filmde E.T. doğaüstü güçlere sahip olmasına rağmen insanlara zarar verme amacı gütmeyen sadece evine dönmeye çalışan bir uzaylı olarak resmedilmektedir. Elliot'la geçirdiği zaman diliminde konuşmayı öğrenen E.T. 'call home' yani 'telefon ev' demesiyle evine gitmeye çalıştığını belli eder ve Elliot bunu kendine amaç edinir. Sonrasında E.T'nin evde kimse yokken buzdolabını açıp bira içmesiyle aynı zamanda okulda olan Elliot'un da sarhoş olması ikisinin arasında ki oluşan telepatik ve fiziksel bir bağ izleyici tarafından anlaşılır.

Devamında Elliot'un abisi olan Michael ve kız kardeşi Gertie'nin E.T.'i öğrenmesiyle hep birlikte eve dönebilmesi bir telsiz yaparlar. Ancak E.T. yetişkinler tarafından yakalanmasıyla eve dönme umudu yok olur ve hayat enerjisi yok olmaya başlar. Bu yüzden Elliot'ta bir anda hastalandığı ve ölmek üzere olduğu görülür. Bu yüzden ikisini de aynı yere getirerek kurtarmaya çalışırlar. E.T. Elliot'u ölmek üzere olduğunu gördüğünde aralarındaki bağı koparır ve onun yaşamasına izin verir. Hemen ardından herkesin öldü sandığı E.T. Elliot yanındayken onu almaya geldiklerini hisseder ve tekrar canlanır. Bunu Elliot'a söyler ve kardeşleriyle birlikte onu oldukları yerden kaçırarak ormana götürürler. Peşlerindeki polisleri bisikletlerin uçmasını sağlayarak atlatan E.T. ormana gitmeyi başarır. Bir uzay mekiğinin gelmesiyle E.T. Elliot ve kardeşleriyle vedalaşarak dünyadan ayrılır. Filme genel olarak bakıldığında Spielberg'in bir 'dost uzaylı' profili çizdiği ve çocukları ön planda tuttuğu görülmektedir. Spielberg'in ortaya koyduğu bu farklı anlayış diğer ülke sinemalarında da üretilen bilimkurgu filmleri için ilham kaynağı olmuş ve içerisinde çocukların olduğu ya da uzaylıların dost olarak betimlendiği filmler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Bilimkurgu sinemasıyla birlikte E.T. filminden etkilenen ülkelerden biri olan Türkiye 1983'te 'Badi' filmini çekerek yerli sinemada ilk bilimkurgu filmini izleyiciye sunmuştur. Genel olarak özetine bakıldığında kaynak filmde olduğu gibi bir uzaylı ile bir çocuğun dostluk ilişkisini anlatan bu filmin ana karakteri hayvanlarla konuşabilen Ali'dir. Arkadaşlarıyla birlikte sürekli deneyler yaparken görülen Ali'nin yaşadığı mahallede bir akşam bir patlama meydana gelir ve uçan daireden inen uzaylı ilk olarak Ali ile karşılaşır. Köpeğini yeni kaybetmiş olan Ali ona Badi adını verir ve onu saklamaya karar verir. Badi kaynak filmde olduğu gibi

dünyaya yanlışlıkla gelmiş ve evine dönmek istemektedir. Patlamayı araştıran Profesör Naci Hoca ve asistanları ile polisler arasında Badi'nin eve dönmesi için uğraşan Ali ve çocuk olan arkadaşlarının macerasını konu alan bu film Zafer Par tarafından çekilen Türk sinemasının ilk bilimkurgu filmi olarak bilinmektedir. Ayrıca 82 tarihinde gösterime giren kaynak filmin hemen ardından 83 yılında Badi filminin gösterime girmesi Türkiye'de birçok kişi orijinalini bilmeden izlemesine neden olmuştur. Yapımcılığını Şerif Gören'in üstlendiği Barış Pirhasan'ın ise senaryosunu yazdığı bu filmin en önemli özelliklerinden biri çocukların Badi ile kurdukları duygusal bağı yalın bir şekilde anlatması olmuştur. Konu ve olay örgüsünün gelişimi kaynak film ile birebir aynıdır ancak düşük bütçe ile yerli sinemaya uyarlanmasından dolayı bazı eksiklikler söz konusudur.

“Badi, sadece adapte bir E.T. uyarlaması olmakla kalmıyor, aynı zamanda ‘Türkler Uzayda’ geyiğinin, tam tersini işliyor. ‘Ülkemizi bir uzaylı ziyaret ederse ne olur?’ sorusuna da cevap verebilmek için kendi malzemelerini de oluşturuyor. Tıpkı yıllardan beri dillere pelesenk olmuş ‘Türkler Uzayda’ geyiği kadar –hatta belki de daha fazla – malzeme barındırıyor aslında. Elbette bunu işlemeye yanaşan ilk film olması sebebi ile bütün malzemenin bu filme yüklenmesini de beklemek biraz abest kaçabilir. Yine de Türk’lerin uzaya yerleşmesi kadar sık dile getirilse de aslında sinemamızda ondan çok daha az görselleştirilmiş bir temadır bu!” (Yürür, 2012).



Görsel 41: Badi - Film Afişi (1983)

<https://tr.pinterest.com/pin/133700682672516975/?lp=true>



Görsel 42: E.T. The Extra-Terrestrial - Film Afişı (1982)

<https://tr.pinterest.com/pin/371406300505388960/?lp=true>

Metinlerarasılık bağlamında orijinal metin dâhilinde ‘E.T. Extra-Terrestrial’ filmi ‘Badi’ ile içerik ve sahne analizi yapılarak karşılaştırıldığında iki film arasında benzerlikler ve farklılıklar olduğu görülmektedir. Filmin ilk sahnesinde bir çocuk evinde deney yaparken görülür ve hemen ardından ablasının yanına gelip kavanozdaki kurbağayı kardeşi Bülent’e doğru tutması izleyiciye kaynak filmde yer alan ancak bu filmde kullanım yönüyle farklı kurgulanan Elliot’un kurbağaları kurtarma sahnesini hatırlatır.



Görsel 43: Kurbağa Sahnesi

(Badi, 1983).



Görsel 44: Elliot ve Kurbağa Sahnesi

(E.T. The Extra-Terrestrial, 1982).

Devamında ise ana karakter olan Ali okula gitmek için annesi tarafından uyandırılır ve salonda duran kuşuyla ilgilenir. Ardından mahallede okulda giderken oyun oynayan çocuklar görülür ve Ali o esnada köpeğiyle konuşmaktadır. Köpeğini de okulun bahçesine sokmak ister ancak bekçi buna izin vermez. Diğer sahneye geçtiğinde ise elektronik bir aygıt yaptırmak isteyen genç bir asistan olan Nurten Ali'nin yaşadığı mahallede bulunan bir dükkâna girer ve üniversiteden hocasının kendisini gönderdiğini söyler. Metin getirdiği çizimleri inceler ve konuşurken dışarı çıktıklarında ona mahallede filmin ilk sahnesinde deney yaparken görülen Bülent'i ve kardeşlerini gösterir. Tek tek ne kadar zeki olduklarından bahsederken okuldan yeni çıkan Ali'yi işaret eder ve onun hayvanlarla konuşabildiğini belirtir. Ali o sırada yine köpeği Paytak ile oynamaktadır. Hayvanlarla konuşabiliyor olması Nurten'in dikkatini çeker ve Ali'nin yanına yaklaşarak konuşmaya çalışır. Ancak mahalledeki çocuklar yüzünden konuşması yarı da kalır ve arabasına binerek mahalleden ayrılır.

Devamında ise Nurten'in erkek arkadaşının/nişanlısının yanına gelişini gösterilmektedir. Aralarında geçen sohbetten pekiyi bir ilişki içerisinde olmadığı görülen Nurten dışarı çıkmak yerine evde çalışmayı tercih etmektedir. Erkek arkadaşının ise çalışmasından ve Naci Hoca'sının sürekli yanında olmasından hoşnut olmadığı görülmektedir. Akşam olduğunda ise Bülent dışarıda uzayla ilgili bir yazıyı kardeşlerine ve Ali'ye yüksek sesle okurken gösterilir. Ertesi gün ise Nurten tekrar aygıt yaptırmak için gittiği dükkâna gelir ancak bu kez dükkân kimse yoktur. Bu yüzden sokağa çıkan Nurten birinin Paytak'ı vurduklarını öğrenir ve Ali'yi halasının yanında ağlarken görür. Yanına yaklaşarak kendi köpeğinin de öldüğünden bahseder ve onu teselli etmeye çalışır. Aynı gün içerisinde mahalle kahvehanesinde Ali'ni hayvanlarla konuşabilmesi ve ölen köpeği ile ilgili konuşan yetişkinler gösterilir. Daha sonra kamera bir anda okuldan çıkan çocuklara çevrilir ve tekrar asistan Nurten gösterilir. Bu kez yanında Metin ve Bülent vardır. Onlara Kandilli gözlem evinden bahseder ve Bülent'in oradaki aletlere bakabilmesi için Naci Hoca'dan izin almaya çalışacağını söyler. Akşamında ise Bülent ve kardeşleri morali hala Paytak yüzünden bozuk olan Ali'yi teselli etmeye çalışırken görülürler. Ona gazetede çıkan reenkarnasyondan haberlerinden söz ederek köpeğinin tekrar geri gelebileceğinden bahsederler ve anlık olarak izleyici Paytak'ın bir uzaylı

olarak geleceğini düşünür. Sonraki sahnede ise Naci Hoca, asistanları Nurten ve Metin ile birlikte. Ali'nin hayvanlarla ilgili konuşabilme yeteneğinden ve Bülent'te dâhil olmak üzere diğer çocuklardan da bahseder. Bu sırada bir anda perdelerin arkasından kırmızı gibi ışık belirir ve hepsi bir anda pencereye koşar. Naci Hoca'ya hemen ardından bir telefon gelir ve Ihlamur deresine bir şeyin indiğinden söz edilir. Filmin bu bölümüne kadar olan her şey yerli sinemaya uyarlanırken yönetmenin kendi oluşturduğu serim kısmını oluşturmaktadır. Naci Hoca, asistanları, Bülent ve kardeşleri kahvehaneden berbere giderken gösterilen babaları ve Ali olmak üzere filmin karakterleri hakkında kaynak filmde olmayan bilgiler verilmiştir. Kaynak film uzay gemisinin yeryüzüne inmesiyle başlar ancak bu filmde uzay gemisinin inmesi birkaç gün sonra gerçekleşmektedir.



Görsel 45: Badi ve Uzay Aracı

(Badi, 1983).



Görsel 46: E.T.'nin Uzay Aracı

(E.T. The Extra-Terrestrial, 1982).

Devamında Badi uzay aracından inerken gösterilir ve ardından deneyler yapan Bülent'i babası kovalarken görürüz. Uzay aracından gelen sesi oğlu çıkardı sanan babayı evdeki kimse ikna edememektedir. Bu yüzden babanın uzaylılara ya da uçan dairelerin varlığına inanmadığı anlaşılmaktadır. Sonrasında ise kamera dışarıya toplanan mahalle sakinleri ve neler olduğunu anlamaya çalışan polisleri çevrilir. Yetişkinler ormana düşen uçan daireyi ararken polis onları dağıtır ancak patlama sesiyle dışarı çıkan Ali tek başına ormana gider. Ormanda elinde fenerle gezerken uzaylı ile karşılaşır ve korkarak kaçmaya başlar.



Görsel 47: Ali'nin uzaylı ile karşılaştığı an

(Badi, 1983).



Görsel 48: Elliot'un uzaylı ile karşılaştığı an
(E.T. The Extra-Terrestrial, 1982).

Kaynak filmde olduğu gibi Ali'de uzaylıyı gördüğü an korkarak kaçmaya başlaması benzerdir. Aynı şekilde uzaylıda ondan korkar ve saklanır. Tek fark Ali bilinçli olarak gittiği ormanda uzaylı ile karşılaşırken Elliot tesadüfen uzaylı ile evinin arka bahçesindeki kulübede karşılaşmaktadır. Sonraki sahnede ise evinde halası ile görülen Ali gece ormanda olanları kimseye anlatmaz. Ali'nin arkadaşları onu okula çağırmak için evine gelirler ancak Ali hasta olduğu yalanını söylemektedir. Okula gitmeyen Ali halasından fırsat bulduğunda kuşu ile konuşur ve halasını bir bahane uydurarak pazara gönderir. Kaynak filmde E.T.'i odasında saklayan Elliot'ta annesine hastayım diyerek yalan söylemiş ve okula gitmekten kurtulmuştur. Bu kez Badi'yi bulmak için Ali halasına yalan söylemiş ve okula gitmemiştir.



Görsel 49: Ali ve halası

(Badi, 1983).



Görsel 50: Elliot ve annesi

(E.T. The Extra-Terrestrial, 1982).

Halasını gönderdikten sonra üstünü değiştirip evden çıkan Ali gece ormanda gördüğü uzaylıyı aramaya başlar. Ararken köpeği Paytak diye seslenen Ali, köpeğinin geri geldiğini düşünmektedir. Tam o sırada evin önündeki merdivende çöp kutusunun devrildiğini duyan Ali eve girer ve karşısında uzaylıyı bulur. Kaynak filmde de olduğu gibi eve gelen uzaylı ilk başta Elliot'tan kaçarken merdivenlerde çöp kovağını devirmiştir. Ali uzaylıyla karşılaştığında onu kuşu ile tanıştırır ve onunla konuşmaya çalışır. Sonraki sahnede ise Naci Hoca ve asistanları

gözleminde inen uzay aracını araştırırken gösterilmektedir. Uzaylıların geldiğine eminlerdir ancak ispat etmeleri gerekmektedir. Bu yüzden mahalleye daha sonra tekrar geri gelen Nurten bu kez hocasını da getirir. Uzaylıların geldiğini söyleyen çocukları hoca yanına alır ve uzay aracının düştüğü bölgeye hep birlikte giderler. O sırada Ali evde uzaylı arkadaşına kendi çocukluk resimlerini gösterirken Badi sadece parmaklarını oynatarak elmaların uçmasını sağlar. Kaynak filmde ise E.T. gezegen yörüngelerini gördüğünde masada duran topları gezegenlere benzetmeye havaya kaldırmıştır.



Görsel 51: Elmaların uçuş sahnesi

(Badi, 1983).



Görsel 52: Topların uçuş sahnesi

(E.T. The Extra-Terrestrial, 1982).

Kaynak filme bakıldığında aynı amaçla kullanılmamasına rağmen topların uçuşma sahnesine gönderme yapan yönetmen bir sonraki sahnede izleyiciye Naci Hoca'yı ve Nurten'i çocuklarla araştırma yaparken gösterir. Hemen ardından kamera yine Ali ile uzaylı arkadaşına geri döner ve ona Türk lokumu gibi yerel yiyecekler yedirmeye çalışan Ali uzaylının konuşabildiğini fark eder. Nurten ise çocuklarla ormanda araştırma yapmaya devam etmektedir. Sonraki sahnede tekrar uzaylı gösterilir ama bu kez Ali'nin ayak bileğindeki morluğu iyileştirmektedir. Elmaları uçurmasının ardından iyileştirme yeteneğini de kullanması kaynak filme benzer olarak E.T. gibi özel güçlere sahip olduğu anlaşılmaktadır. İyileştirme sahnesi kaynak filmde Elliot parmağını kestiği zaman E.T.'nin iyileştirmesi ile birebir aynıdır. Sahnenin devamında ise uzaylı ile daha fazla yakınlaşan Ali ona 'Badi' ismini verir. Badi buzdolabında yiyecek bir şeyler ararken Ali'nin halasının eve geldiği sahne ile Elliot'un annesinin eve geldiği sahne birbirine çok benzemektedir. Her ikisinde de hala/anne Badi/E.T. gözleri önünde olmasına rağmen mutfakta hareket ederken onu görmezler.



Görsel 53: Badi, Ali ve Halası

(Badi, 1983).



Görsel 54: Elliot'un annesi ve E.T.

(E.T. The Extra-Terrestrial, 1982).

Bu sahnede Elliot'un kız kardeşi Gertie'nin annesine söylediği gibi Ali de halasına uzaylının evde olduğunu söyler ancak halası Ali'ye inanmaz ve hala hasta olduğunu düşünür. Kaynak filmdeki anne karakteri de kızına inanmamıştır. Uzay aracının gelmiş olabileceğine ve uzaylının aralarında olduğuna mahallede berber gibi birçok inanan insan bulunmaktadır. Bir yandan ise Naci Hoca, asistanı Nurten ve çocuklar geliştirdikleri filmin başında bahsi geçen aygıtla çalışmalara devam etmektedirler. Diğer sahnede Ali arkadaşı Bülent'in evine giderek onu ormana çağırır ve orada onu Badi ile tanıştırır. İlk başta korkan Bülent sonrasında geliştirilen aygıtı bilmesinden dolayı Ali'ye Badi'yi saklaması gerektiğini söyler. Kaynak filmde E.T.'i ilk öğrenenler Elliot'un kardeşleri iken bu filmde Badi'yi ilk öğrenenler arkadaşları olmuştur. Çünkü Ali halası tarafından bakılan yalnız bir çocuk olarak betimlenmiştir. Filmin devamında Ali, Badi'yi nasıl saklayacağını düşünürken Bülent'in evinde saklamaya karar verir. Bülent gizlice Badi'yi eve sokar ancak ufak olan kız kardeşi Badi'yi görür. Kaynak filmde Gertie'nin evde E.T. ile karşılaştığı sahne ile Bülent'in kardeşlerinin Badi'yi gördüğü sahne ile benzemektedir.



Görsel 55: Bülent'in kız kardeşi Badi'yi gördüğü sahne
(Badi, 1983).



Görsel 56: Elliot'un kız kardeşinin E.T.'i gördüğü sahne
(E.T. The Extra-Terrestrial, 1982).

Bülent'in ufak kız kardeşinin çığlıkları üzerine gelen diğer kardeşlerde Badi'yi görür ve büyüklere söylemeyeceklerine dair Ali'ye söz verirler. Kaynak filmde de Elliot kardeşi Gertie'e annesine söylememesi için söz verdirtmiştir.



Görsel 57: Ali, Bülent ve kardeşleri
(Badi, 1983).



Görsel 58: Elliot ve kardeşleri
(E.T. The Extra-Terrestrial, 1982).

Bir sonraki sahnede Badi'nin ne olduğunu ve neden burada olduğunu öğrenmeye çalışan arkadaşlar kendi aralarında konuşurken gösterilir. Devamında ise Badi'yi Bülent'te bırakarak gece kendi evine giden Ali rüyasında Badi ile

birlikte okulda olduğunu görür. Rüyasında Badi'yi almaya gelen polis seslerinin duymasıyla uykusundan uyanan Ali kalktığı gibi kuşu ile konuşmaya başlar. Bu sırada Bülent'in evinde Badi bir dergide bikinili kadınlara bakarken gösterilir ve etrafı kurcalarken Bülent'in deney aletlerine rastgelen Badi kendine bir anda telsiz yapar. Bunu gören Bülent arkadaşlarını çağırmak istediğini düşünür. Sonraki sahnede ise Naci Hoca ve asistanları ellerinde aygıtla ormanda Badi'yi bulmak için yürüdükleri görülmektedir. Badi ise o sırada Bülent ile birlikte uzay telefonu yapmak için uğraşmaktadır. Aynı sahnede içerisinde kardeşlerin en küçüğünün gelip Badi'yi öpmesi kaynak filmde Gertie'nin E.T.'i öpmesini anımsatır. Naci Hoca ise asistanlarıyla birlikte Bülent'in yaşadığı evin önünden geçerken aygıtlarından gelen sinyal sesi artar ancak sabahı beklerler.

Ertesi sabah Ali yanlarına gittiğinde her şeyin yolunda olduğunu görür ve okula gitme vakti geldiğinde Ali, Badi'ye kendisini beklemesini söyler. Ancak Badi çocukların okula gitmesiyle odasından dışarı çıkar peşlerinden okula gider. Ali bir şekilde sınıfta bütün öğrencilere kendisini gösteren Badi'nin yok olmasını sağlar ancak Badi'yi korumak için Bülent tüm çocukları başına toplayarak gizli bir toplu buluşma ayarlar. Buluşma saatinde Badi'yi gizlice evden dışarı çıkarmaya çalışırken babalarına yakalanırlar ve babaları Badi'yi görünce herkes anlık bir panikle kaçmaya başlar. Anne ve babalarının saklanmasıyla evden çocukları beklemeden çıkıp giden Badi onlardan ayrılarak Ali'nin yanına gider. Ali'nin evinde gittiğinde ise halasının bayılmasına neden olan Badi sonrasında Ali ve diğer kardeşlerle buluşma yerine giderler. Aynı gece Naci Hoca ve asistanları da Badi'yi aramak için dışarı çıkmıştır. Lunapark'a gittiklerinde tüm oyun aletlerini çalıştıran Badi kısa süreliğine de olsa çocukların keyifle eğlenmelerini sağlamıştır. Naci Hoca ve asistanları bu sırada Bülent'in evine gitmiş ve Badi'yi kesin olarak öğrenmişlerdir. Bülent dönme dolabın üstüne çıkararak Badi'yi koruyacaklarına dair bir konuşma yapar ve o sırada polis sesleri duyulur. Herkesin kaçmasıyla ışıkları sönen Lunapark'ta Ali Badi'yi bulamaz.



Görsel 59: Badi'nin yaptığı telsiz
(Badi, 1983).



Görsel 60: E.T.'nin yaptığı telsiz
(E.T. The Extra-Terrestrial, 1982).

Sinyal sayesinde Lunapark'a gelen Naci Hoca ve asistanlarının buldukları telsiz kaynak film ile karşılaştırıldığında benzer oldukları görülmektedir. Geliştirdikleri aygıtın sinyallerini takip etmelerine rağmen bir şey bulamamışlardır. Aygıtın sürekli sinyal vermesi nedeniyle bozulduğunu düşünmektedirler. Bu

yüzden Ali'nin evine giderler ancak Ali Badi'yi bulamamıştır ve son derece hastadır. Bülent Naci Hoca'nın arabasına doğru koşarak onlara Ali'nin kötü durumda olduğunu söyler. Salonda kuşun ötmeye başlamasıyla bir anda iyileşen Ali evden dışarı koşarak çıkar ve Badi'yi Naci Hoca'nın arabasının bagajında bulur. Naci Hoca gördükleri karşısında neden aygıtın sürekli ötürü anlar ancak Badi ölmek üzeredir. Ali Badi ile kaynak filmde de olduğu gibi öldüğünü düşündüğü için yalnız kalmak ister.



Görsel 61: Ali ile Badi

(Badi, 1983).



Görsel 62: Elliot ile E.T.

(E.T. The Extra-Terrestrial, 1982).

Sahnenin devamında ise Naci Hoca'nın asistanı Nurten Ali'ye Badi'nin evine dönmek istediğini ve o zamana kadar ona çok iyi bakacaklarını konusunda söz verir ancak erkek arkadaşı polisler her şeyi anlatır ve polisler Bülent'in evinin önünde pusu kurar. Ali ise pencereden daha önce köpeği Paytağı öldüren adamı görür ve Badi'nin evden kaçabilmesi için çocuklara işaret verir. Çocukların bir anda ortalığı karıştırmasıyla sokakta kısa süreli bir kaos yaşanır ve o sırada Ali kucağında Badi'yi evden dışarı çıkartmayı başarır. Yolda eskicinin elindeki arabayı çalan çocuklar arabayı Ali'ye götürür ve Badi'nin üstüne konulmasıyla el arabası birden uçmaya başlar. El arabasının uçma sahnesi kaynak filmde yer alan bisikletlerin uçma sahnesini andırmaktadır. Öyle ki farklı bir filtre uygulanarak güneş ışığı da taklit edilmeye çalışılmıştır.



Görsel 63: El Arabasının Uçma Sahnesi

(Badi, 1983).



Görsel 64: Bisikletlerin Uçma Sahnesi

(E.T. The Extra-Terrestrial, 1982).

Sahnenin devamında el arabası şehrin üzerinden uçarak onları uzay aracının olduğu yere götürür. Polisleri atlatan Ali ve arkadaşları uzay aracının yanına geldiklerinde Badi ile vedalaşırlar. Ali yanına götürmesi için ona kuşunu verir ve Badi uzay aracına binerek yanlarından ayrılır. Film ise ertesi sabah çocukların hep birlikte ‘güle güle Badi’ diyerek yürümeleleriyle son bulur.

Özetle metinlerarasılık bağlamında Badi filminin içerik ve sahne analizleri Hollywood yapımı olan kaynak film ile karşılaştırıldığında Badi filmi olay örgüsünün ilerleyişinde farklılıklar görülmektedir ancak öykünün çatışma ve sonuç kısmı birebir aynıdır. Karakter seçimleri farklı ancak yine bir çocuğun üzerinde konu toplanmıştır. Olaylar sadece bir aile içerisinde değil, tüm mahalle etrafında toplanmıştır. Uzaylıları araştıran bilim adamlarına Badi filminde daha fazla yer verilmesi izleyicinin daha fazla bilgi edinmesine neden olmuştur. Par dünyada ilgi gören E.T.’nin öyküsünü yerel sinemaya uyarlarken Türk toplumunun o dönemdeki aile ve çocuk psikolojisi ekranlara yansıtmak istemiştir. Bu yüzden diğer karakterler üzerinde de durarak onların hayatlarıyla ilgili de bilgiler vermeyi tercih ettiği görülmektedir.

3.3. Şeytan (1974) - The Exorcist (1973)

1973 yılında küresel çapta etki yaratan ‘The Exorcist’ adlı film bir romandan uyarlanarak beyaz perdeye aktarılmış ve yayınlandığı her ülkede gişe rekorları kırmıştır. 71 yılında William Peter Blatty’nin yazdığı ‘The Exorcist’ aynı isimle William Friedkin tarafından filme alınmış ve bir korku filmi olarak ilk kez ‘En İyi Film’ dalında Oscar adaylığı kazanmıştır. Yanı sıra ‘En İyi Ses’ ve ‘En İyi Uyarlama Senaryo’ gibi dallarda da ödülleri kazanan bu film günümüzde en çok esinlenen ve alıntılanan korku filmlerin başında gelmektedir. ‘The Exorcist’ filmi ürkütücü ve olağanüstü dini motifleri yoğun bir şekilde kullanmasından dolayı izleyici de merak duygusu uyandırması dışında birçok spekülasyona sebep olmuştur. Bahsi geçen ana kaynak olan metin aslında gerçekten yaşanan bir olaydan alıntılanarak romana uyarlanmış ve günümüze kadar gelmeyi başarmıştır.

“Haberde yaşananlar kısaca tarif ediliyordu. Oğlanın durumu ilk olarak duvardan gelen seslerle kendini göstermişti. Yatağının güçlü bir şekilde sarsıldığı çocuğun ailesi ve komşular tarafından bizzat görülmüştü. Mobilyaların hareket etmesi, çocuğun hiç bilmediği Latin dilinde konuşması, küfürler savurması, gırtlaktan çıkarttığı sesler, tükürmesi gibi ayrıntılar verilmişti” (Görgün, 2011).

Yazar Blatty’nin çıkan haberler doğrultusunda bu konuyu araştırması ve direkt olarak çocuğun babasıyla görüşme sağlamasına olanak tanımıştır. Ancak ailenin belgesel için izin vermemesi onun bu olayı roman olarak yazmasına neden olur ve kurguda birkaç değişiklik yaparak hikâyeyi güçlendirir. Kitabın başarısının ardından filme alınan bu olay dindar kesimi rahatsız etmiş ve film yoğun bir baskı dönemi yaşamıştır. Yönetmen tarafından teolojik gerilim olarakta adlandırılan bu filmin çekiminde türlü esrarengiz olaylar olduğu ile ilgili söylentiler duyulmuş ancak Friedkin sadece setin yandığını doğrulamıştır. Filmin kurgusunu oluştururken özellikle romandan ve şeytan çıkarma ayinlerinden etkilenen Friedkin romanda olayın kahramanı erkek çocuğu olmasına rağmen filmde kız çocuğu kullanarak cinsiyetçi bir yaklaşım sergilediği düşünülmektedir. Linda Blair’ın canlandığı Regan’ı kurtarmak yapılan şeytan çıkarma işlemini anlatan bu filmde ona yardım eden Peder Karras karakterini Jason Miller canlandırırken ona bu işlemden yardım eden Peder Merrin karakterini Max Von Sydow oynamaktadır. Yanı sıra Regan’ın annesi canlandıran Chris MacNeil’a yan rollerde Lee J. Cobb, Kitty Winn ve Jack MacGowran gibi oyuncular eşlik etmektedir. Filme genel olarak

bakıldığında dini inancı olmayan bir ailede büyüyen Regan'ın ailesi yakın zamanda ayrılmış ve annesi popüler bir oyuncu olarak çalışmaktadır. Filmin başında İslam inancının bir unsuru olan ezan duasının ardından gösterilen Irak'ta şeytanı andıran bir objenin bulunmasıyla başlayan film Regan'ın davranışlarındaki değişiklikleri göstermesiyle devam eder. Neşeli, iyi huylu karakterinden bir anda öfkeli, şiddet yanlısı bir kıza dönüşen Regan'ın bu durumu yüzünden ailesi doktora götürür ancak yapılan tüm değerlendirmelere rağmen bir sonuç alamaz. Fiziksel olarak şüphelenilen durumların egale edilmesinin ardından psikiyatri alanına yönlendirilen Regan'ın durumu daha da kötüleşir. Buna rağmen kızını hastaneye yatırmak istemeyen annesi doktorların yönlendirmesi sonucu son çareyi kilisede arar. Kızının içerisinde şeytanın olduğunu kabullenen annesi Peder Karras'a durumu anlatır ve onu görmesi için evine çağırır. Psikiyatri alanında eğitim almasına rağmen din adamı olan Peder Karras yakın zamanda vefat eden annesinin ölümünden kendini sorumlu tutmaktadır. Kızın annesi ile eve gittiğinde Regan ona bundan bahseder ve durumdan şüphelenen Karras kilisenin şeytan çıkarma ayinine izin vermesi için gerekli durumları araştırır. Regan'ın bedenine giren şeytanın annesinin arkadaşı olan Burke'n ölümüne sebep olmasıyla artan gerilim şeytan çıkarma işlemi yapılana kadar devam etmektedir. Karras işlemi yapabilmek için Peder Merrin'den yardım alır ancak şeytan onu öldürür. Bunun üzerine şeytanı kıştırtarak Regan'ın içinden kendi içine girmesini sağlayan Peder camdan dışarı atlar ve şeytan bedenindeyken ölmesiyle film sonlanır. Genel olarak olay örgüsüne bakıldığında ülkemizde 1974 yılında gösterime giren 'Şeytan' adlı film ile 'The Exorcist' filminin birebir aynı olduğu görülmektedir.



Görsel 65: Şeytan - Film Afişi (1974)

<https://www.pinterest.ca/pin/390124386445763458/>

WILLIAM PETER BLATTY'S
**THE
EXORCIST**

Directed by WILLIAM FRIEDKIN



STARRING **ELLEN BURSTYN · MAX VON SYDOW · LEE J. COBB**
KITTY WINN · JACK MACGOWRAN
JASON MILLER AS FATHER KARRAS **LINDA BLAIR** AS REGAN
PRODUCED BY WILLIAM PETER BLATTY · EXECUTIVE PRODUCER NOEL MARSHALL
SCREENPLAY BY WILLIAM PETER BLATTY · BASED ON HIS NOVEL
FROM WARNER BROS.  A WARNER COMMUNICATIONS COMPANY
© 1973 WARNER BROS., INC.

Görsel 66: The Exorcist - Film Afişi (1973)

<https://tr.pinterest.com/pin/414190496976165633/?lp=true>

Metin Erksan tarafından yerli sinemaya uyarlanan bu film aynı kaynak filmde olduğu gibi şeytanın etkisi altına giren bir çocuğun yaşadıklarını konu edinmekte ancak filmde yer alan Hristiyanlık öğelerinin yerleştirildiği görülmektedir. Kilise, Peder gibi ifadeleri kaldırılarak Yeşilçam'a uyarlanan bu film o dönemde Türk sinemasında çekilen nadir korku filmlerinden bir tanesidir. Kaynak filmin başarısı sebebiyle ülkemizde tamamen ticari amaçlarla çekilen bu filmin senaryolaştırılmasını Yılmaz Tümtürk üstelenmiş ve başrolleri Canan Perver, Cihan Ünal, Meral Taygun ve Erol Amaç gibi oyuncular paylaşmıştır.

Filmin özetine bakıldığında ise kız çocuğunun annesi olan Ayten kızının doğum günü partisinin ardından Gül'ün davranışlarındaki tuhaflıkları fark eder ve sebebini anlayabilmek için doktora götürür. Kaynak filmde olduğu gibi beyninde bir sorun olduğunu düşünen doktorlar birçok tetkik yapmaları ve tedaviye yönelik işlem uygulamalarına rağmen bir şey bulamadığında psikiyatriye yönlendirirler ancak psikologlarda Gül'ün davranışlarını açıklayamazlar. Durumu günden güne kötüleşen Gül gitgide daha saldırgan bir hale gelir ve Gül annesinin arkadaşı olan Ekrem'i öldürür. Bu yüzden kızını Şeytan'ın ele geçirdiğine iyice inanmaya başlayan anne uzmanlık alanı şeytan kovma olan Dr. Tuğrul Bilge'yi bulur ve Gül için ondan yardım ister. Doktor gördükleri karşısında kendisine şeytan kovma işlemine yardım etmesi için birini çağırır. Ancak şeytan kovma işlemi adamın ölümüyle sonuçlanır. Bunun üzerine şeytanla boğuşmaya başlayan Doktor Gül'e vurmaya başlar ve o sırada şeytan Doktor'un içine girer. Doktor bir anda camdan dışarı atlayarak merdivenlerden yuvarlanır ve içinde şeytanla birlikte can verir. Doktor'un ölümüyle birlikte normale dönen gül Annesine sarılarak ağlamaya başlar ve Ekrem'in ölümünden sonra Ayten Hanım'ın evini izleyen dedektif merdivenden düşen Doktor'u görür ve ölmek üzereyken ona sorular sorar. İntihar ettiğini kabul eden Doktor dedektife gerçekleri söyleme fırsatı bulamadan son nefesini verir. Gül'ün tekrar normale dönmesiyle Ayten taşınma kararı almıştır ancak gitmeden önce son sahnede kızıyla birlikte cami içerisinde görülürler. Gül'ün camide bulunan bir din adamının elini öpmesiyle ve adamın Gül'ü başından okşamasiyle film sonlanır.

Metinlerarasılık bağlamında orijinal metin dâhilinde 'The Exorcist' filmi 'Şeytan' ile içerik ve sahne analizi yapılarak karşılaştırıldığında iki filmin birbirine oldukça benzer hatta birebir aynı olduğu görülmektedir. Olay örgüsünün birebir

aynı ilerlediği bu filmde kaynak filmde de olduğu gibi başka bir mekânda bulunan şeytan objesinin ortaya çıkmasıyla başlar ve sonrasında karakterlerin gördüğu şeytan silüetini temsil eden heykel birebir taklit edilmiştir.



Görsel 67: Şeytan Objesi - Şeytan Filmi
(Şeytan, 1974).



Görsel 68: Şeytan Objesi - The Exorcist Filmi
(The Exorcist, 1973).



Görsel 69: Şeytan Heykeli - Şeytan Filmi
(Şeytan, 1974).



Görsel 70: Şeytan Heykeli - The Exorcist Filmi
(The Exorcist, 1973).

Şeytan heykelinin görünmesinin ardından küçük kızın annesi olan Ayten kadraja girer ve kitap okurken tavan arasından sesler duyar ve kızını uykusunda kontrol eder. Kaynak filmde de aynı şekilde camları açık bulan Ayten duyduğu

sesler yüzünden tavan arasında farelerin olduğunu düşünerek ertesi gün evin çalışanlarından fare kapanı koymalarını ister. Ardından gelen sahnede Erksan ufak bir meslek değişikliği yaparak anneyi film seti yerine tenis oynarken gösterir. Aynı zamanda kaynak filmde annenin asistanlığını yapan karakter üzerinde yine bir meslek değişikliğine gidilerek Gül'ün özel öğretmeni olduğu görülmektedir. Gül'ün ise hobi olarak uğraştığı heykeltiricilik ve resim sanatı üzerinde değişiklik yapılmamıştır. Ayten eve döndüğünde kızıyla yakından ilgilenen bir anne profili çizer ve Gül'ün annesini çok sevdiği gözlemlenmektedir. Kızının yaptığı heykellere ve resimlere baktıktan sonra sahne değişir ve Doktor Tuğrul Bilge görülür. Dayısı yazdığı 'Şeytan – Akıl Hastalıkları Hakkındaki Çağdaş Görüşlerin Işığı Altında Evrensel Dinlerde Şeytanın Ruh Zaptetmesi Olayı ve Şeytan Kovma Merasimi' adlı kitabından bahseder ve annesinin kötüye giden durumuyla ilgili görüşürler. Kaynak filmde yazılmış böyle bir kitap bulunmamaktadır çünkü sadece kiliselerin yaptığı bir işlem olan şeytan çıkarma ayinini Erksan yerelleştirirken filmdeki kopmaları önlemek adına kitap unsurunu eklemiştir. Ayrıca dini öğelerin yerelleştirilmesi sebebiyle kaynak filmde psikiyatri okumasına rağmen rahip olan Karras bu filmde sadece şeytan ile ilgili kitap yazmış bir psikolog olarak görülür. Ancak Tuğrul karakteri kaynak filmle birebir aynıdır. Annesini maddi sebeplerden dolayı özel bir hastaneye yatıramayan Tuğrul'un dayısı o yokken gizlice akıl sağlığı yerinde olmayan insanların bulunduğu hastaneye yatırır ve dayısı doktorluk yapmak yerine yazarlık yaptığı için ona sitem etmektedir. Yapılan bu sitem kaynak öyküde Karras'ın dayısının doktor olmak yerine din adamı olmayı tercih etmesiyle ilgili söylediği sözleri anımsatır.

Sonraki sahnede ise Tuğrul hasta annesini ziyaret etmeye gider ve kaynak filmde de olduğu gibi annesi hasta olduğunu bilmesine rağmen evinden başka yere gitmek istemediğini söyler. Devamında Gül öğretmeni eşliğinde bale yaparken görülür ve annesi elinde ruh çağırma tahtası ile gelerek kızına bununla oynayıp oynamadığını sorar. Kaynak filmle birebir aynı ilerleyen bu sahnede Gül annesine Kaptan diye birinden söz ederek nasıl oynadığını gösterir.



Görsel 71: Gül ve Annesi - Ruh Çağırma Tahtası
(Şeytan, 1974).



Görsel 72: Regan ve Annesi - Ruh Çağırma Tahtası
(The Exorcist, 1973).

Gül annesiyle ilgili bir soru sorar ancak cevap veremeyince Ayten onu uyuması için yatağa götürür. Yatakta annesine Ekrem Bey ile ilgili konuşması, kaynak filmde Regan'ın annesine Burke ile ilgili konuşmasını hatırlatmaktadır. Ekrem'in sadece arkadaşı olduğunu söyledikten sonra Ayten, Gül'ün babasına ulaşmaya çalışırken görülür. Kızının doğum günü olmasına rağmen eve gelmeyen baba ve kızını araması için uğraşan anne profili değiştirilmemiştir. Ancak Ayten uyurken çalan telefona 'şehirlerarası mı?' diye sorması izleyicinin babanın geri aradığını anlamasına neden olur ancak kaynak filmde baba geri aramamıştır. Annesi uyurken gelen telefon iş yerindedir ve anne sete çağrılmaktadır. Ayten telefonu

yüzüne kapatır ve kalktığında Gül'ü yanında görmesiyle yine tavan arasından gelen sesler duyması aynı anda gerçekleşir. Kaynak filmde de olduğu gibi Ayten gelen sesleri kontrol etmek için tavan arasına çıkar ancak tek fark orada Doktor Tuğrul Bilge'nin yazmış olduğu kitabı bulmasıdır. Kaynak filmde boş olan fare kapanları haricinde hiç bir şey bulamayan anne mumum bir anda alev alıp sönmesiyle ve yardımcısının yanına gelmesiyle sahne sonlanmaktadır. Ertesi gün Doktor Tuğrul annesinin gizlice hastaneye yatırıldığını öğrenmiştir ve dayısı onu hastaneye getirerek durumu açıklar.



Görsel 73: Tuğrul ve Annesi

(Şeytan, 1974).



Görsel 74: Karras ve Annesi

(The Exorcist, 1973).

Annesinin hastanede olmasından kendini sorumlu hisseden Tuğrul onu oradan çıkartmadan annesini kaybeder ve cenazesi gösterilir. Bu sırada ise Ayten bulduğu kitap yüzünden evdekileri sorguya çeker ancak bir sonuç elde edemez. Akşam ise Gül'ün doğum günü kutlamakta ve evde bir parti düzenlenmektedir. Kaynak filmde de görülen bu sahnede Gül uykusundan bir anda uyanarak annesi ve arkadaşlarının yanına gider ve olduğu yere tuvaletini yaparken görülür. Kaynak sahne ile tek farkı birine öleceğini söylememesidir. Ardından bir gariplik olduğunu düşünen annesi kızının hasta olduğunu söyleyerek yanlarından ayrılır ve Gül'e banyo yaptırırken görülür.



Görsel 75: Gül'ü annesi yıkarken

(Şeytan, 1974).



Görsel 76: Regan'ı annesi yıkarken

(The Exorcist, 1973).

Sahnenin devamında kızını yatağa yatırdıktan sonra Gül'ün çığlıkları yüzünden odaya geri dönen Ayten yatağın sallandığına gözleriyle şahit olur. Daha önce kızını kendi yatağında bulduğu zaman Gül ona yatağın sallandığını söylemiştir ancak ona inanmamıştır. Kaynak filmdeki yatağın sallandığı sahne ve annenin sallantıyı durdurmak için yatağın üstüne çıktığı an birebir aynıdır. Ayten kızında değişen şeyleri fark ederken aynı gece kamera yine Tuğrul'a çevrilir. Dayısıyla konuşurken görülen Tuğrul annesi yüzünden kendini suçlu hissetmeye devam etmektedir. Öyle ki rüyasında annesine doğru koşmakta ama ulaşamamaktadır. Ertesi gün olduğunda Ayten kızı Gül'ü hastaneye götürmüştür. Doktorlar Ayten'e sorunun beyinde olduğunu ve gördüklerinin hayal olduğunu söyler. Yatağın sallanmasının hayal olmadığını söyleyen Ayten'e doktorlar inanmaz ve beyindeki yaranın temizlenmesi gerektiğini söylerler. Kaynak filmle birebir aynı ilerleyen bu sahnede boynun temizlenmesi, iğnenin batırılışı gibi sahnelerin kadrajlar farklı kullanılsa da çekim sıralarının aynı olduğu görülmektedir.



Görsel 77: Gül'ün ilk ameliyat sahnesi
(Şeytan, 1974).



Görsel 78: Regan'ın ilk ameliyat sahnesi

(The Exorcist, 1973).

Yaranın alınması işleminden önce beyin tomografisi çekilebilmek için ameliyata alınan Gül'ün sonuçları temiz çıkar. Doktorlar bu durumu aralarında konuşur ancak anlamlandıramazlar. O sırada telefon çalar ve arayan Ayten Hanım'dır. Doktorlar eve geldiklerinde Gül'ü yatakta öne arkaya doğru fütursuzca sallanırken bulurlar. Annesine kendisini tutmasını ve durduramadığını söyler ancak bir anda durur ve yatarken boğazının şiştiği görülür. Boğazının şişliği indiğinde bir anda sesi değişir ve şeytanın kahkahaları duyulmaya başlanır. Doktorlar iğne yaparak onu uyutur ancak Ayten Hanım kızının nesi olduğunu anlayamamaktadır. Doktorlar ise psikolojik etkenler yüzünden böyle olabileceğini ve beyinde bir sorun olduğuna yönelik savunma yapmaya devam ederler. Son olarak omuriliğinde de araştırma yapmak istediklerini ve Gül'e son olarak şok tedavisi uygulamak istediklerini söylerler. Ancak yapılan testlerin ve tedavilerin sonucunda fiziksel olarak bir durum söz konusu olmadığı anlaşılır ve Gül'ü psikiyatriye sevk ederler. Ayten Hanım doktorun yanından eve döndüğünde Ekrem'in evinin yanında bulunan merdivenlerden düşerek öldüğünü öğrenir ve Ekrem'i kızıyla baş başa bıraktığı için öğretmene kızır. Devamında ise kaynak filmde yer alan kızın merdivenlerden ters bir şekilde inme sahnesi yerel yapımda kullanılmamıştır. Ertesi gün ise Gül psikoloğun yanında görülür. Hipnoz tedavisi uygulayan doktor trans halinde olan Gül' sorular sorar ve bu sorular kaynak filmdeki hipnoz sahnesinde sorulan sorularla birebir aynıdır.



Görsel 79: Gül'ün hipnoz sahnesi

(Şeytan, 1974).



Görsel 80: Regan'ın Hipnoz Sahnesi

(The Exorcist, 1973: 62).

Gül yerine içindeki şeytanı çağıran psikolog Gül'ün saldırısıyla karşı karşıya kalır ve ertesi gün kaynak filmle aynı şekilde Doktor Tuğrul koşarken yanına Ekrem Bey'in ölümünü araştıran Komiser Erdem yaklaşır. Ona yazdığı kitabı okuduğunu ve Ekrem Bey'in ölümünü soran Komiser cesedin şeklinden bahsederek ona kitabında yazdığı şeytanın ölüm şekli kısmını okur. Bunun bir efsane olduğunu söyleyen Doktor'a, Komiser ölürken kafasının ters döndüğünü anlatır ve ona Ayten Hanım'ı sorar ancak sahnenin devamında psikologlar Ayten Hanım ile konuşurken gösterilir. Gül'ün durumu ile ilgili sadece hastanın içerisinde bir yabancı olmasına inanması olarak açıklama yapan doktorlar onun hastaneye yatmasını ister

ancak Ayten Hanım buna ısrarla karşı çıkar. Sahne kaynak filmde yer alan sahne ile birebir aynı resmedilmiştir.



Görsel 81: Gül'ün Annesi ve Psikologlar
(Şeytan, 1974).



Görsel 82: Regan'ın Annesi ve Psikologlar
(The Exorcist, 1973).

Ayten Hanım'ı ikna edemeyen doktorlar son çare olarak kuvvetli telkin yoluyla hastanın ikna edilmesi olarak betimlenen tedavi yöntemini tavsiye ederler. Sahnenin devamında ise Komiser, Ekrem'in düştüğü yeri incelerken başında şeytan motifi olan kitap açacağına benzer bir obje bulur ve ardından Ayten Hanım da aynı kitap açacağını kızının başucunda görür. Ancak birebir uyarılama yaparken

Erksan'ın dini motifleri İslam dinine uygun hale getirmesinden kaynak sahnede yatağın başucunda haç işareti bulunurken yerel yapımda sadece şeytan başlıklı bir kitap açacağı bulunmaktadır. Ayten bulduğu objenin nereden geldiğini bulmak için evdeki herkesi sorguya çeker ancak kimse bilmemektedir. O sırada Komiser Erdem Ayten Hanım'ın evine gelir ve Ekrem'in ölümüyle ilgili olan şüphelerinden bahseder. Bunun üzerine kızından şüphelenmeye başlayan Ayten Hanım Gül'ün çılgınlıkları üzerine odasına gider ve kendini kitap açacağı ile yaraladığını görür. Elinden zorla almaya çalışırken yaralanan Ayten kızının kafasının ters döndüğünü görmesiyle içine gerçekten bir şeytanın girdiğine ikna olur.



Görsel 83: Gül'ün kafasının ters döndüğü sahne
(Şeytan, 1974).



Görsel 84: Regan'ın kafasının ters döndüğü sahne
(The Exorcist, 1973).

Ertesi sabah şeytan kovma kitabını yazan Doktor Tuğrul ile görüşen Ayten Hanım kızı için kendisinden yardım ister ancak Doktor şeytanın bir insanın içine girebileceğine inanmadığından söz eder. Ayten Hanım'ın ısrarı üzerine dayanamayan Doktor onunla birlikte eve gelir ve Gül'ü yatağa bağlı bir şekilde görür. Ona cevap veren şeytan bileklerini çözmediği için sinirlenir ve annesinin ölümünden söz ederek onu kızdırmaya çalışır. Gül'ün annesinin öldüğünü bilmemesinden dolayı içinde gerçekten şeytan olabileceğine dair şüphelenen Doktor bu konuda araştırma yapmaya başlar ve ilk olarak ses kaydını alır.



Görsel 85: Doktor Tuğrul ve Gül
(Şeytan, 1974).



Görsel 86: Peder Karras ve Regan
(The Exorcist, 1973).

Doktor ses kaydı alabilmek için onunla sohbet etmeye çalışır ve bir anda farklı bir dilde konuşmaya başlamasıyla ses kaydına başlar. Ayten Hanım'a ise bunları dinlemesi için dil bilimci arkadaşını çağıracağından söz eder. Arkadaşı konuştuğu dilin çoğunun tersten okunan Türkçeden başka bir şey olmadığını söylemesine rağmen Latince konuşmaların gerçek olduğunu kabul eder. Sahnenin devamında ise evde kaydettiği ses kayıtlarını dinleyen Doktor'un bir anda ev telefonu çalar ve arayan Gül'ün öğretmenidir. Gül'ün karnında bir anda ortaya çıkan yardım istediğini belirten yazı yüzünden arayan öğretmen bunu Ayten Hanım'dan gizli Doktor'a gösterir.



Görsel 87: 'Bana Yardım Edin' yazısı

(Şeytan, 1974).



Görsel 88: 'Help Me' yazısı

(The Exorcist, 1973).

Gördüğü yazı karşısında şüphelerini giderebilmek adına bir hocaya danışan Doktor Gül'ün durumunu anlatır ve hoca ona şeytan kovma işlemi için tanıdığı birini önerir. Ardından merdivenlerden bir adamın eve doğru çıktığı görülür ve bu adam filmin başında şeytan objesini bulan adamın ta kendisidir. Kaynak filmde de şeytan kovma sahnesinde yardım eden Peder Merrin filmin başında şeytan objesini bulan kişi olması Erksan'ın olay örgüsünü birebir kopyaladığını ispatlar niteliktedir. Sahnenin devamında Ayten Hanım gelen kişiye kapıyı açar ve içeri davet eder. İçeri girdiğinde şeytanın sesini duyar ve Tuğrul'a şeytanın söylediklerine inanmamasını tembihler. Ardından Tuğrul ile birlikte odaya giren adam çantasından çıkardığı Kuran-ı Kerim kitabını öperek şeytan kovma işlemine başlar. Kaynak filmde kullanılan İncil, Okunmuş Su ve Haç öğelerini Erksan yerelleştirerek Kuran-ı Kerim ve Zemzem suyu kullanmayı tercih etmiştir. İncil yerine Kuran-ı Kerimden dualar okumaya başladıkları sırada Gül'ün yatağı kaynak filmde olduğu gibi yerinden havaya kalkar. İki filmde de şeytan çıkarma sahnelerine dikkat edildiğinde çekim açıların farklı olmasına rağmen yatağın uçması ya da kusması gibi olayların aynı şekilde ilerlediği görülmektedir. Devamında ise adam kızın içinden çıkıp gitmesini ısrar ederken Gül bir anda bileklerindeki ipleri koparır ve yatağından yukarı doğru uçmaya başlar. Kaynak film ile birebir aynı olan bu sahnede şeytan çıkarma işlemi henüz bitmemiştir.



Görsel 89: Gül'ün yatağının uçma sahnesi
(Şeytan, 1974).



Görsel 90: Regan'ın yatağının uçma sahnesi
(The Exorcist, 1973).



Görsel 91: Gül'ün havaya uçuğu sahne
(Şeytan, 1974).



Görsel 92: Regan'ın havaya uçuğu sahne
(The Exorcist, 1973).

Dualar ile Gül'ü yatağa geri yatırmayı başardıklarında ise tekrar ellerini ve ayaklarını bağlarlar ancak Gül ikisinin de başına sertçe vurduktan sonra tekrar başını ters çevirerek yerde olan adama ve Tuğrul'a doğru bakar. Sahnenin devamında şeytan silueti bir anda ortaya çıkar ve Gül'ü ona tapar gibi hareket yaparken görürler. Kaynak sahnedeki şeytan silüetinin ortaya çıkma sahnesiyle benzetmeye çalışan Erksan devamını kaynak filmin kurgusuna göre ilerler ve yorulan ikili odadan çıkarak aralarında konuşmaya başlarlar.



Görsel 93: Gül ve Şeytan'ın silueti
(Şeytan, 1974).



Görsel 94: Regan ve Şeytan'ın silueti
(The Exorcist, 1973).

Devamında ise adam ilacını içmeye banyoya gittiğinde Tuğrul, Gül'ün odasına tek başına girer ve Şeytan ona annesiymiş gibi konuşmaya başlar. Tuğrul'un durumundan istifade etmek isteyen şeytan ona annesini gösterir ve o sırada odaya gelen Adam Tuğrul'u odanın dışına çıkarır. Erksan bu sahneyi çekerken Gül yerine annesini göstermeyi tercih etmiştir. Kaynak filmindeki şeytan çıkarma sahnesinde annenin ses taklidi dışında görüntüsünü göstermek gibi bir durum söz konusu değildir. Sonrasında şeytan ile baş başa kalan adam şeytan çıkarma işlemine devam etmek ister ancak adamın kalp krizi geçirmesine neden olan şeytan yüzünden adam yere yığılarak ölür. Tuğrul odaya girdiğinde onu yerde ölmüş olarak bulur ve bu yüzden Şeytan'ın boynuna sarılır. Tuğrul vurmaya devam ederken Şeytan onun içine girer ve Tuğrul bunu hissettiğinde camdan dışarı atlayarak onunla birlikte şeytanında ölmesini sağlar. Odadaki gürültü yüzünden dışarıda bekleyen anne ve Komiser içeri girer ve Ayten kızının normale döndüğünü farkeder. Komiser ise kaynak filmde de olduğu gibi pencereden merdivenlerden aşağı düşmüş olan Tuğrul'a bakarken görülür. Tek fark kaynak filmde yer alan Karras'ın merdivenlerden düşerek ölme sahnesinde yanına giden rahip olan başka bir arkadaşdır ve ona günah çıkartmak isteyip istemediğini sorarken yerel yapımda Tuğrul'un yanına Komiser gitmekte ve ona intihar edip etmediğini sorar.



Görsel 95: Komiser ve Doktor Tuğrul
(Şeytan, 1974).



Görsel 96: Rahip arkadaşı ve Peder Karras

(The Exorcist, 1973).

Doktor Tuğrul'un ölmesiyle Gül normale dönmüştür ve Ayten Hanım ile kızı taşınmak için evden çıkarken Komiser ile karşılaşırlar. Komiser Gül'ün durumunu sorduğunda Ayten Hanım hiçbir şey hatırlamadığını söyler ve bu durumu Komiser memnuniyet ile karşılar. Son sahne ise dini öğelerin değiştirilmesi sonucu değişikliğe uğramıştır. Kaynak filmde annenin yanına gelen ölen rahibin arkadaşıdır. Regan ise onu gördüğünde boynundaki peder olduğunu simgeleyen beyaz yakaya bakarak duraksar ve ona sarılır. Erksan bu sahneyi Komiser ile değiştirerek dine gönderme yapabilmek için ek bir sahne daha eklemiştir. Bu sahnede Ayten ve kızı Gül cami içerisinde yürümektedirler ve Gül köşede duran bir hoca görür. Hocaya doğru bakan Gül bir anda ona doğru koşmaya başlar ve adamın elini öper. Hocanın Gül'ü sevmesi ve annesinin yanına geri dönmesiyle film sonlanır.



Görsel 97: Gül ve Cami Hocası

(Şeytan, 1974).



Görsel 98: Ayten Hanım, Gül ve Peder

(The Exorcist, 1973).

Özetle Türk yapımı olan ‘Şeytan’ filmi metinlerarasılık bağlamında ‘The Exorcist’ filmiyle içerik ve sahne analizleriyle karşılaştırıldığında olay örgüsünün bire bir aynı olduğu görülmektedir. Erksan’ın filmde dini öğelerin değiştirilmesi dışında konuya herhangi bir farklılık getirmediği gözlemlenmiştir. Karakterlerin bireysel öyküleri korunarak yerli sinemaya uyarlanmış ve film Yeşilçam’da denenen ilk korku filmlerinden biri olarak tarihe geçmiştir. Gerçek yaşanan bir hikâyeden alıntılanan ve sonrasında yazılı edebiyatta kendini gösteren bu öykü ilk olarak Hollywood’da filme alınarak kendinden sonra birçok filme kaynaklık ettiği

görülmektedir. Tamamen ticari kaygılar sebebiyle üretilen ‘Şeytan’ filmi aslının başarılı bir taklidi olarak bu duruma örnek gösterilebilir.

3.4. Yarasa Adam Betmen (1973) – Batman: The Movie (1966)

Batman karakteri ilk önce televizyonlarda yer alan serial dizilerinden sinemaya uyarlanan ilk DC süper kahramanı olarak bilinmektedir. Amerikan’ın ilk süper kahraman filmi olarak bilinen bu film 1966 yılında ‘Batman: The Movie’ adıyla gösterime girmiş ve Leslie H. Martinson tarafından çekilmiştir. Başrollerini Adam West ve Burt Ward’ın canlandığı bu yapıt kendinden sonra çekilen tüm Batman filmlerinin ilki olarak parodi niteliği taşımaktadır. Televizyonda yayınlanan üç sezonluk dizinin filme dönüştürülmüş hali olan bu eser dönemin kara komedi unsurlarını da taşıdığı görülmektedir. Batman ve yanında yer alan Joker, Kedi Kadın ve Robin gibi bazı karakterlere sadık kalınarak çekilen bu filmde abartılı oyunculuğun yanı sıra tüm karakterlerin eğlendirici bir havada olduğu dikkat çekmektedir. Penguen, Joker, Riddler ve Kedi Kadın’ın iş birliği yaptığı filmde Robin ve Batman ikilisinin kötülere karşı mücadelesini anlatan film bir denizaltında toplanan suçluları yakalamasını ve kötülerin ‘Total Dehydrator’ adlı biyolojik bir silahla tün dünyayı ele geçirmeye çalışmasını konu almaktadır.

Batman ve Robin ikilisinin helikoptere binerek bir geminin peşine gitmesiyle başlayan film geminin bir anda yok olmasıyla devam eder. Ancak polis için çalışan ikili durumla ilgili basın açıklaması yaparken şüphelerini gizli tutarak bu işin içinde kimin olabileceğine dair araştırma yaparlar. Kanun temsilcisi olarak görülen Batman ve yardımcısı Robin hangi süper güçlü kahramanların serbest olduğunu öğrenmek ister ve Penguen, Joker, Riddler ve Kedi Kadın’ın hapisanede olmadığı ortaya çıkar. Dördününden birinin bu işin arkasında olduğunu düşünen Batman ile Robin basın toplantısı sırasında maskelerini çıkartmalarını isteyen gazeteci kadının aslında Kedi Kadın olduğunu anlamamıştır. Sonrasında Kedi Kadın ve diğerleri bir projeksiyon kullanarak gemiyi denizdeymiş gibi gösterip Batman’ı kandırması ve bir rehine almışlardır. Durumu anlayan Batman gerçek geminin nerde olduğunu bulmaya çalışırken rehin alınan Komodor Schmidlapp ile ilgili konuşurlar.

Devamında denizaltından Batman ile Robin’in bulunduğu dubalara torpilleri ateşleyen Penguen ve diğerleri onları öldürmeye çalışır ancak başarılı olamazlar.

Denizaltında saklandıklarını anlayan Batman, Robin ile merkeze gittiklerinde dördünde iş birliği yaptığına emin olur ve onları durdurmanın yollarını ararlar. Batman'in ölmemesi üzerine birbirleriyle tartışma içerisine giren dörtlü yeni bir plan yapar ve Kedi Kadın kendi yarattığı gazeteci Kitka'nın rolüne girerek Batman'i tehlikede olduğuna dair kandırır. Ancak Kedi Kadın Batman'in aslında kandırdığı Bruce Wayne olduğunu bilmemektedir.

Buhabirin tehlikede olduğunu düşünen Batman gerçek kimliğiyle Bruce Wayne olarak Kitka'ı akşam yemeğine çıkarır ve ona karşı ilgi duymaya başlar. Robin ise olması muhtemelen tehlikelere karşı onları takip etmektedir. Batman'in gelmesi için Emniyet sinyalinin yanması üzerine suçluların Kitka'yı öldürmek için geleceğini düşünür ancak Batman'in Kitka'nın evine gelmesiyle diğerleri onun Batman olduğunu bilmeden Bruce Wayne sanarak kaçırlar. İstmeden Batman'in kendisini kaçıran dörtlü Batman'in neden olay yerine gelmediğini anlamazlar. Batman ise hala Kitka'nın Kedi Kadın olduğunu bilmemektedir. Kitka ve Bruce Wayne'i Batman'in gelmesi için yem olarak kullanmak isteyen dörtlü Bruce ile kavgaya tutuşur ancak Bruce Kitka'yı orada bırakarak yanlarından kaçmayı başarır. Doğruca merkeze giden Bruce, yanına Robin'ini de alarak Batman kılığında suçluların yanına geri döner. Bu sırada aslında viski üretimi amacıyla Comodor'un icat ettiği cihazı insanlar üzerinde test eden suçlular çalıştığını görür ve bunu kullanmaya karar verirler. Bu cihaz insan vücudunda bulunan sıvıyı kendi içine çekerek kalanı toza dönüştürmektedir.

Birleşik Dünya binasına saldırmayı hedefleyen suçlular rehinelere denizaltına götürür ve Batman Robin ile onları bulmak için iskele kenarına geldiğinde evin içinde bir bomba ile karşılaşır. Kitka'nın evin içerisinde olduğunu düşünen Batman bomba olmasına rağmen eve girer ve bombayı dışarıya çıkartarak denize fırlatır. Batman ve yardımcısı Robin iskeledeyken rehin aldıkları Comodor kılığında Penguen onların yanına gider ve Batman onu teste tabi tutmak için üstüne götürür. Merkezdeyken toza dönüştürdüğü kobayları ortaya çıkaran Penguen'in planı olması gerektiği gibi gitmez çünkü kurutma işlemi yanlış yapılmıştır. En ufak darbeye ortadan kaybolan kobayların ardından Penguen'i gerçekten Comodor'muş gibi evine götürmeye kalkan Batman'i Penguen tuzağa düşürür ve arabalarını alarak oradan uzaklaşır. Ancak devamında bu Batman'in diğerlerinin yerini tespit edebilmek için yaptığı bir oyundan ibaret olduğu anlaşılmaktadır.

Denizaltından torpilleri ateşleyen suçlular Batman'ın bulunduğu helikopteri vurur ve düşmesine neden olur. Füzeler ile yazdıkları bulmacada Birleşik Devletlerin düzenlediği güvenlik konseyini hedef aldıklarını farkedene Batman ve Robin onları durdurmak için tekrar yola çıkarlar. Penguen önden girerek binaya girerek tüm askerlerin bayılmasını sağlar ve diğeriyle birlikte toplantı odasına girerek tüm üyeleri Comodor'un cihazıyla toza dönüştürürler. Kaçmak üzereyken Batman ile Robin gelir ve tüm üyelerin toza dönüştürüldüğünü görürler. Boğaza açılarak kaçma planlarını anlayan Batman onların peşinden gider ancak ölmelerini isteyen suçlular üstlerine güdümlü füze gönderir. Füzeyi parazit yaparak patlamasını sağlayan Batman diğere torpillerden de kurtularak kuruttukları konsey üyelerini kurtarmak için denizaltını yüzeye çıkarmaya çalışır. Yüzeye çıktıklarında suçlularla dövüşmeye başlayan Batman, Kedi Kadın'ın Kitka olduğunu anlar ve ardından konsey üyelerini kurtarır. Konsey üyelerini geri getirebilmek için cihazı geliştiren Batman ve Robin başarılı olur ve üyeleri konsey toplantısının yapıldığı odada geri getirir. Konsey üyelerini geri getirerek dünyayı kurtaran Batman filme alınan ilk süper kahramanı olarak bir Hollywood klasiğini tekrarlamış ve kötüler ile iyilerin mücadelesini iyiler kazanmıştır.

Kendinden sonraki tüm Batman filmlerine ve süper kahraman filmlerine kaynaklık eden bu film diğere ülke sinemalarında da yankı bularak farklı uyarlamaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Aynı dönemde fantastik türünde yoğun çalışmaları olan Türk sineması çizgi romanları beyaz perdeye aktarırken Batman, Süpermen ve Kaptan Amerika gibi süper kahramanları konu edinmiştir. 1973 yılında Günay Kosova'nın yönettiği 'Yarasa Adam Betmen' adlı film bu uyarlamalara örnek teşkil etmektedir. Bilinen Batman karakterinin farklı bir uyarlaması olan Yarasa Adam Betmen filmi metinlerarasılık bağlamında incelendiğinde ana metinden ve kaynak filminden farklı olay örgüsüne sahip olduğu görülmektedir.



Görsel 99: Yarasa Adam Betmen - Film Afişi (1973)

<http://thebatcavepodcast.libsyn.com/some-days-you-just-cant-get-rid-of-a-bomb-1-turkish-batman-betmen>



Görsel 100: Batman: The Movie - Film Afişi (1966)

<https://tr.pinterest.com/pin/18295942214850071/?lp=true>

Genel olarak özetine bakıldığında önceden bir dergi için seçilmiş ‘En Şık Giyinen 10 Kişi’ arasında hayat sigortası yaptıran kişiler tek tek öldürülmektedir. Her ölen kişi için sigortadan yüklü miktarda para kazanan firmanın sahibi şüphelilerden bir tanesidir. Bu yüzden cinayetlerden sorumlu olan kişiyi bulma görevi polis tarafından Betmen’e verilir ve yardımcısı Robin ile birlikte cinayetleri araştırmaya başlarlar. Çoğunlukla suçlularla mücadele ederken görülen Betmen’in çıplaklığının yanı sıra striptizci kızların filmde sıklıkla yer alması izleyicinin erotik sahnelere tanık olmasına sebep olur.

Tarkan ve Kızıl Maske gibi Yeşilçam filmlerinde de rol alan Levent Çakır, Betmen karakterini canlandırdıktan sonra ‘Üç Süpermen Olimpiyatlarda’ gibi farklı süper kahraman filmlerinde de yer almıştır. Yardımcısı Robin karakterini canlandıran Hüseyin Sayan’ın ise sık sık Betmen ile birlikte akrobatik hareketler sergileyerek kötü adamlarla dövüştüğü sahneler görülmektedir. Yanı sıra kaynak karakter olan Batman’in çizgi romanları ve filmi dışında farklı filmlerden esinlenilerek yapılan bu çalışmada yer yer James Bond filmlerinde yer alan müzikler duyulmakta ve kötü adamın sadece elinin görüldüğü sahne izleyiciye Louis de Funes’in oynadığı Fantoma filmlerini anımsatmaktadır. Metinlerarasılık bağlamında ‘Batman’ filmi ile yerli yapım olan ‘Yarasa Adam Betmen’ filmi içerik ve sahne analizi yapılarak karşılaştırıldığında iki filmin olay örgüsünün farklı düzenlendiği ancak karakter bazında bir benzerliğin söz konusu olduğu görülmektedir.

Özetle Batman ve Robin karakterinin değiştirilmeden farklı bir öyküye dâhil oldukları gözlemlenmiştir. 54 dakika boyunca devam eden yerli Betmen bir kızın iki adamdan koşarak kaçmasıyla başlar ve uzun bir kovalamacanın ardından kızını vurarak öldürürler. Ardından gelen sahnede ise arabanın içinde bulunan adamlardan kaçan bir adam görülür ve telefonla polisi arayarak peşinde birilerinin olduğundan söz eder. Ancak devamında kaçmayı başaramayan adam onu takip eden arabaların altında kalarak öldürülür. İki farklı cinayetin gösterilmesinin ardından kamera polisi sigorta yapan firmanın sahibi ile cinayetler hakkında konuşurken gösterir ancak şüpheli durumunda olan Altan Soner cinayetlerin sorumlusu olmadığını iddia ederek ortamdan ayrılır. Devamında kamera insan gözüymüş gibi kişiyi göstermeden hareket ederken görülür ve adamın bir odaya girip kaset kaydı dinlemesiyle kişinin Betmen olduğu anlaşılır. Polis ona cinayetleri araştırması için

dosya ve durumu anlatan bir ses kaydı göndermiştir. Kaynak filmde de Batman polis için çalışmakta ve kanunları yerine getirmektedir. Ses kaydının dinledikten sonra Robin ile yan yana gelen Batman onunla antrenman yaparken görülür ve yeni görevi ona anlatır. Robin karakteri görsel olarak kaynak film ile birebir taklit edildiği görülmektedir. Göz bandının şekli ve göğsündeki 'R' harfi birebir aynıdır.



Görsel 101: Yerli Robin Karakteri
(Yarasa Adam Batman, 1973).



Görsel 102: Robin Karakteri
(Batman: The Movie Filmi, 1966).

İkisi birlikte cinayetleri araştırmak için ilk önce striptizci olan arkadaşlarının yanına giderler ve orada bulunan kötü adamları döverek konuştırmaya çalışırlar. Sonrasında şüpheli olan Altan Bey ile görüşmeye giden Betmen yarışmada bulunan jüri listesini ister ancak Altan Bey hatırlamadığını söyleyerek onu geçiştirir. Kendisinin de içinde bulunduğu listede öldürölme ihtimali olduğunu hatırlatan Altan Bey, Betmen'e ölümler ile alakası olmadığını sert bir biçimde ifade eder. Bir cevap alamayan Betmen için Altan Bey hala şüphelidir ve ilgisinin olduğu düşünölen Emel ile görüşmek için yola çıkarlar. Emel de seçilen 10 kişi arasındadır ancak Betmen ile Robin yanına gittiğinde onu yakalamaya çalışın adamlarla karşılaşırlar. Kötü adamları dövdükten sonra Emel'e maskesinin altında kim olduğunu gösteren Betmen, Emel'in sigortalı olmadığını öğrenir ve onu evine bırakır.

Sonrasında kamera polislere çevrilir ve sigorta şirketinden biri polise cinayetin sorumlusunun bulunması için baskı uyguladığı görülür. Polis ise adaletin yerini bulacağını söyleyerek adamı yanından gönderir. Devamında Betmen yine Emel ile birlikte görülür ve Emel'i uğurladıktan sonra arabayla gittikleri esnada kamera başka bir kadına çevrilir. Evin içerisinde müzikle birlikte dans ederken gösterilen bu kadın öldürölcek listesinden biridir ancak Batman ile Robin gelerek onu kurtarır. Görevinde başarısız olan adamlardan biri sonraki sahnede sadece elinin ve kedisinin göröndüğu cinayetlerin asıl sorumlusu ile konuşurken gösterilir. Katil ise onu engelleyenin Betmen olduğunu anlar ancak isminin Funda olduğu öğrenilen kadını öldürmek adamlarını tekrar geri yollar. Sonraki sahnede neden Betmen olduğunu Emel'e anlatırken görölen Betmen'in ona karşı ilgi duymaya başladığı anlaşılmaktadır. Betmen'in ilgi duyduğu kadın kaynak filmde Batman'in hoşlandığı kadın olan Kitka'yı anımsatmaktadır.



Görsel 103: Betmen ve Emel

(Yarasa Adam Betmen, 1973).



Görsel 104: Kitka ve Batman

(Batman: The Movie Filmi, 1966).

Emel ile birlikte el ele yürürken gösterildikten sonra arabayla Emel'i evine bırakan Betmen yolda gördüğü başka bir kadınla evine doğru giderken daha önce kurtardığı Funda katilin kız arkadaşı tarafından vurularak öldürülür. Kız arkadaşı Emel'in eve gelmesi üzerine yatağındaki kıza hemşireymiş gibi davranmasını söyleyip hasta gibi davranan Betmen, Robin'den Funda'nın öldüğünü öğrenir ve Emel ile Funda'nın evine giderler. Funda'yı yerde ölü olarak yatarken bulan

Betmen Altan'ın evine gider ancak onu da yerde ölmüş bir şekilde yatarken bulur. Neler olduğunu anlayamayan Betmen, Robin ile birlikte şirkete gider ve ardından katil, kız arkadaşı ile plan yaparken görülür. Sahnenin devamında ise katilin kız arkadaşı bu kez Emel'in evine gelir ve ona sigorta yaptırmaya çalışır. Sigorta yaptırmak istemeyen Emel'i ikna edemeyen kız arkadaş içeceğine gizlice ilaç katarak onu bayıltır ve arabayla onu kaçıtır.

Sonrasında tekrar kız arkadaşıyla birlikte görülen katil, sigortadan tüm parayı aldıktan sonra Beyrut'a gitme planlarından söz eder ancak katilin bulunduğu sahnelerde yüz hiçbir zaman görülmemektedir. Son plan olarak Betmen'i öldürme planları yapan katil kız arkadaşını onun evine gönderir ve Betmen kapıyı açtığında yatağında çıplak bir kız görür. Çapkın bir karakter olan Betmen durumu başta anlamaz ancak kız bıçağı kaldırdığında onu daha önce Altan Bey'in evinde gördüğünü hatırlar. Sonrasında ise arkadan çıkan adamlarla dövüşmeye başlayan Betmen onların ağzından laf almaya çalışırken görülür.

Devamında ki sahnede filmin başında gösterilen striptizci kadın tekrar gösterilir ancak Betmen onun iş çıkışında onu da vurarak öldürülmesine mani olamaz. Kadını vuran arabayı takip ederek peşlerinden giden Betmen adamlara kimden emir aldıklarını sorar ancak yanıt alamaz. O sırada Emel Altan Bey'in köşküne getirilir ve katilin Altan Bey olduğu anlaşılır. Kendini öldü gibi gösteren Altan Emel'e sahip olduktan sonra kaçmak istemektedir ancak Betmen ile Robin Emel'i kurtarmak için köşke gelirler. Kaynak filmdeki Batman karakteri ile yerli Betmen aynı resmedilmiştir. Tek farklılık yerli yapımda Betmen'in her zaman kostümlü ya da maskeli olmaması ve gerçek kimliğini çoğu zaman gizlememesidir.



Görsel 105: Betmen ve Robin
(Yarasa Adam Betmen, 1973).



Görsel 106: Batman ve Robin
(Batman: The Movie, 1966).

Sahnenin devamında Emel'i kurtarıp katili polise teslim etmesiyle sonlanan bu filmde dikkat çeken ilk nokta Batman ve Robin karakterlerinde kostümlerin birebir taklit edilmesine rağmen pelerinlerinin olmaması ve Betmen'in gerçek

kimliğini saklamamasıdır. Sık sık maskesini çıkartan ve maskesi olmadan da suçlularla dövüşürken görülen Betmen'in kaynak filmle ilgili olarak benzer noktaları sadece kanun adına polis için savaşması ve iyi-kötü mücadelesi içerisinde olmasıdır. Kaynak filmde bulunan Penguen ya da Kedi Kadın gibi diğer kötü karakterler yerli yapımda kullanılmamış ve özgün bir hikâye üzerinden uyarlama yapılmıştır. Özetle Türk yapımı olarak bilinen 'Yarasa Adam Betmen' filmi kaynak film ile filmlerarasılık bağlamında incelendiğinde özgün bir uyarlama olarak sadece Batman ve Robin karakterlerini alıntılanmış ve olay örgüsünü farklı kurgulamıştır.



DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Çalışmada öncelikle sinemanın anlatı kuramları incelenmiş olup sinemanın toplum ile ilişkisi ve toplum üzerindeki etkisi değerlendirilmiştir. Bundan dolayı sinema sanatının toplum ile yakından bir ilişki içerisinde olup kendi izleyicisine ulaşabilmek için yakınlık kurması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu durumdan dolayı ortaya çıkan anlatı kuramları toplumların dönemsel değişim süreçlerinden etkilenecek farklı üslupları da kendi içerisinde benimsemiştir. Bu tarihsel sürece genel olarak bakıldığında sinema sanatının oluşumu tiyatrunun geleneksel tragediyalarını taklit etmesi ve hareket eden nesnelere teknik bir sistem ile kaydederek beyaz perdeye aktarmasıyla başladığı görülür. Sonrasında ise anlatı dilinde farklı sanat akımlarından etkilenecek ortaya çıkan karşıt görüşleri benimseyen sinemacıların arayışları bugünkü ‘yedinci sanat’ın var olmasına sebep olmuştur. Lumiere kardeşlerin ilk film çalışmalarının ardından tragedyanın mirasçısı olan klasik anlatı yapısı günümüzde ticari sinemanın temel yapı taşlarından birini oluşturmaktadır.

Melies’in ‘Aya Seyahat’ filmi ile başlayan bu klasik dönem sinemanın sanayileşme sürecine girmesiyle hız kazanmış ve günümüze kadar kendini geliştirerek sinema endüstrisinin büyümesine katkı sağlamıştır. Böylece sinemada Lumiere kardeşlerin kurduğu gerçekçi filmlerin dışına çıkılarak filmlerin kurgulanabilir olduğunu ispatlanmış ve kurmaca sinemanın ilk adımları atılmıştır. Müzik, tiyatro, edebiyat ve resim gibi birçok farklı sanat disiplinlerinden etkilenecek gelişmeye devam eden özdeşleşmeye dayalı klasik anlatı sinemasına genel olarak bakıldığında kurgulanan olay örgülerinin ve neden-sonuç ilişkilerinin birbirine benzediği görülmektedir. Bu yüzden karakterlerin ve çatışma unsurlarının sıklıkla aynı düzlem içerisinde yer alması konuların birbirine bağlı ve izleyici için tamamlayıcı bir etki içerisinde olmasına neden olmaktadır.

60’lı yıllarda savaş sonrasında klasik görüşün alışılmış kalıplarını reddeden modern sinema yapısı oluşmaya başlar ve klasik anlatı yapısının tam tersi bir algı ile izleyiciyi düşünmeye zorlayan filmler üretilmeye başlanır. Godard ve Truffaut gibi yönetmenlerin içerisinde bulunduğu modern sinema Yeni Dalga akımından etkilenecek kendine özgü farklı bir biçimi benimseyen auteur yönetmen kavramını ortaya koymuş ve klasik biçimin tüm kurallarını reddederek izleyicinin bir filmi izlerken onun sadece bir görüntüden ibaret olmadığını düşünmelerini istemişlerdir.

Bu iki anlatı yapısı arasında doğan çatışma Peter Wollen'ın yazmış olduğu yedi günah ve yedi erdem maddeleriyle örtüşmektedir. Kamera açıları, uzun sekanslar ve farklı kurgu teknikleriyle kendini belli eden modern anlatı yapısının ardından

80'li yılların ardından postmodern sinemada biçimsel olarak klasik anlatı yapısını benimsemiş ancak öznenin yok oluşu ve üretilen eserlerin daha kişisel olması sebebiyle modern anlatı yapısını andıran çalışmalar ortaya çıkmıştır. Filmlerin anlatı dilinde doğal bir üslubun tercih edilmesinin yanı sıra mekân ve zaman kavramlarının karışık bir şekilde kurgulanması zamanlar arasında sıçramaların oluşmasına ve değişken karakter özelliklerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu yeni anlayış sinema dilinin yeniden şekillenmesine ve pastiş parodi gibi yöntemlerin oluşumuna sebep olmuştur. Dolayısıyla izleyici üzerinde sınırsız sayıda düşüncenin ve anlamın oluşması postmodern anlatı dilinde oluşturulmuş filmlerin okunmasını zorlaştırmıştır. Bu nedenle 80'lerden sonra ortaya çıkan tüm sanat yapıtlarının bir öncekinin taklidi ya da tekrarı olarak kabul görülen postmodern dönemin tek okuma yöntemi metinlerarasılık olarak kabul edilmiştir.

Metinlerarasılık kavramı üretilen tüm metinlerin ana metin ile diğer metinlerin alışverişini inceleyen tek okuma yöntemi olarak bilinmektedir. Sinema sektörü içerisinde ise diğer ülke sinemaları göz önüne alındığında en fazla metinlerarası okuma gerçekleştirilen sinema Hollywood sineması olarak bilinmekte ve sıklıkla pastiş ve parodi gibi yöntemlere başvurarak yeni eserler ürettiği görülmektedir. Filmlerin elde ettiği gişe başarıları ve ortaya çıkan eserlerin beğenisi benzer filmlerin tekrar üretilmesine neden olmuş ve bu kopyalanma süreci sektörün hız kazanarak ticari bir başarı elde etmesine sebebiyet vermiştir. Bu yüzden Dünya genelinde beğenilen ve ilgi gören filmlerin konuları popüler karakterleriyle birlikte diğer ülke sinemalarında taklit edilerek, kopyalanarak ya da tekrar edilerek aynı kazancı elde etmek isteyen yerli sinemalara da yansıtılarak uyarılma çalışmalarının artmasına yol açmıştır. Bunlardan biri olan Türk sineması metinlerarası bağlamda incelendiğinde sıklıkla farklı sanat disiplinlerine başvurarak taklit, kopya ve yenileme yöntemleriyle yeni eserler ürettiği görülmektedir.

Özellikle Hollywood sinemasından yararlanan Türk sineması karşılaştırıldığında birçok filmin sadece kaynak olarak kullanılması dışında birebir kopya niteliğinde üretildiği gözlemlenmiştir. Sıklıkla masallar, çizgi romanlar ya da süper kahramanlar gibi fantastik anlatılardan oluşan bu uyarlamalar o dönemde

ülke sinemasında gelir elde edebilmek amacıyla üretilen ticari filmlerdir. Özellikle 70'li yıllarda Hollywood sinemasının bir parodisi olarak görülen fantastik Türk sineması çalışmada masal, bilimkurgu, korku ve çizgi romanlardan gelen süper kahramanlar olarak dört bölümde ayrıntılı olarak incelenmiş ve Türk sinemasının o dönemde Yeşilçam'ın klasik kalıplarından çıkmaya çalışarak farklı bir türü ortaya koymayı amaçladığı görülmektedir. Özellikle Türk sinemasının en fazla eser ortaya koyduğu 60 ile 70'li yıllarda maddi imkânsızlıkların ve film şirketlerinin teknolojik yetersizlikleri bilimkurgu filmlerinin başarısızlıklar ile sonuçlanmasına neden olurken korku, masal ve süper kahraman filmlerinde eksikliklerin yaşanmasına sebebiyet vermiştir.

Özetle pastiş ve parodi yöntemlerini kullanarak yerli sinemaya uyarlanan Hollywood filmleri yerelleştirilerek gösterime sunulmuş ancak ana metinler birebir tekrar edilmiştir. Bunu doğrulamak amacıyla çalışmada türlerine göre ayrılarak ele alınan fantastik Türk ve Amerikan sinemasına ait dört farklı film metinlerarasılık bağlamında sahne ve içerik analizi ile birlikte kaynak film ile karşılaştırıldığında yerli sinemanın dış kaynaklardan etkilenecek uyarlama çalışmalarına yöneldiği gözlemlenmiştir. Düşük bütçe sebebiyle çizgi roman ya da roman gibi çeşitli kaynaklardan aldığı hazır konuları ve karakterleri yerli sinemaya uyarlayan Türk sineması Yeşilçam'da özellikle 1970 ve 1990 yılları arasında gösterime girmiştir. Filmlerin yapısı ve biçimi itibari ile ticari sinemanın temel taşlarından biri olan klasik anlatı yapısı dramatik öyküye yerleştirilerek ticari bir amaç hedeflenmiştir. İyiler ile kötülerin savaştığı mücadeleler de iyilerin kazandığı bu hikâyelerde izleyicinin karakterlerle özdeşleşme sağlaması beklenmiş ve bu bağlamda kaynak filmler yerel topluma uygun hale getirilerek kolay anlaşılabilir filmler üretilmiştir.

Tez çalışmamız doğrultusunda ortaya çıkan fantastik Türk sineması adı altında üretilen filmler hakkında yeterli kaynak çalışmasının olmadığı sonucu ortaya çıkmıştır. Araştırmanın bundan sonraki yapılacak çalışmalarla birlikte daha geniş çaplı ele alınması adına var olan imgelerin göstergebilimsel olarak çözümlenmesi filmleri daha anlaşılır kılacaktır.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K.(2004). *Parçalılık Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınevi
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme*. Z. Özen (Çev.)
Barkot. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Büyükdüvenci, S., Öztürk, S. R. (2014). *Postmodernizm ve Sinema*. Ankara: Dipnot
Yayınevi.
- Chion, M. (1992). *Bir senaryo yazmak*. N. Tanyolaç (Çev.). İstanbul: Alfa
Yayınları.
- Demirhan, M., Scognamillo, G. (2005). *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı
Yayınevi.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. S. İrvan (çev.). Ankara: Bilim ve
Sanat Yayınları.
- Field, S. (1984). *The Foundations Of Screenwriting*. New York: Dell Publishing
- Gürkan, H. (2015). *Karşı Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Nutku, H. (1999). *Oyun Yazarlığı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi,
- Odabaş, B. (2015). *Sinema Kuramları I: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*. Z.
Özarslan (der.). İstanbul: Su Yayınevi.
- Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap,
- Onur, N. (2012). *Kitle Kültürü Sineması ve B Film*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Parkan, M. (2015). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Roloff, B., Seeblen, G. (1995). *Ütopik Sinema: Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve
Mitolojisi*. V. Atayman (çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Sim, S. (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. M. Erkan, A. Utku
(çev.). Ankara: Ebabil Yayınları.

- Şener, S. (1997). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tecimer, Ö. (2005). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B Yayıncılık.
- Tolkien, J. R. R. (1999). *Peri Masalları Üzerine*. S. Erincin (çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Basın Yayın Kitapları.
- Truffaut, F. (1987). *Hitchcock*. İ. Hızlı (çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Uyanık, G. (1999). *Fantastik Öğeler ve İki Öyküde Yansıması Edebiyat ve Eleştiri-46*. Ankara: Türkçe Sözlük-Dil Derneği.
- Ünal, Y. (2008). *Dram Sanatı ve Sinema: Anlatım Olanakları ve Sınırlılıkları*. İstanbul: Hayalet Kitap.

Dergiler

- Ayaz, B. (2016). Geç Kapitalizm: Medya ve Sanatta İçeriğin Metalaşması ve Anlamsızlaşması. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1 (1), 119-128.
- Baydar, V. (2013). Popüler Kültürde Mizojini. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8, 151-165.
- Demir, F. (2013). Aristoteles'in, Novalis'in ve Todorov'un Metinleri Bağlamında Poetika'nın Tarihsel Gelişimi. *International Journal of Social Science*. Doi: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS1642>, 6 (6), 433-453.
- Erdemir, F. (2009). Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 35, 21-40.
- Ertekin, A. (2007). Fantastik Yazın Nedir?. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9 (1), 35-46.
- Gök, C. (2007). Sinema ve Gerçeklik. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 112-123.
- Güngör, A.C. (2014). Auteur Kuramı Ve Metin Erksan Sineması. *International Journal of Social Science*. Doi: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2595>, 30, 79-100.

- Karabulut, T. (2015). Dramatik Yapının Analizinde Freytag Tekniğini Kullanımı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 39, 1. ISSN: 1300-1523.
- Özpay, O. (2018). Modern Toplumun Çöküşü: Michael Haneke Sinemasını Oluşturan Öğeler Üzerine Bir Deneme. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(1), 83-95.
- Şahin, H. (2015). Günümüz Sanatında Üslup Karmaşası ve Pastiş. *Art-E Dergisi*, 15, 110-126.
- Şentürk, R. (2011). Jean-Luc Godard'ın Filmleri ve Estetik Manifestosu. *Yeditepe Üniversitesi Global Media Journal*, 1, 2.
- Toksoy Ç. D. (2010). Dramatik Yapıda Çatışma. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 24, 147-163.
- Türkel, E., Kasap, F. (2014). Türk Sineması'nda Korku: 2000 Sonrası Türk Korku Sineması'nda Dinsel Motifler Üzerine Bir İnceleme Ve Yaratım Sorunları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 7 (32), 711-721, ISSN: 1307-9581.

Tezler

- Algül, M. (2016). *Peri Masallarının Yakın Dönem Fantastik Hollywood Sinemasındaki Metinlerarası Anlatı Yapısı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=cbOXH84ZayrLjc0tI-QXKkaxFW77tWcel2aTI8jZtubDbli7ELEsYZ9Gi5r3z87u>
- Derdiyok, R. (2019). *Çizgi Romanlarda Kadın Karakterlerin Nesneleştirilmesi Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme ve Bir Çizgi Roman Uygulaması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=T1mWGp9MngY YkCSgiJvtVvsL5hcONBPNV7jIaS2bJZJJQMbzcsAs1pY7wugENPtS>
- Kumbasar, G. (2018). *Amerikan Çizgi Romanlarında 'Superhero' Kavramı Üzerinden Türk Çizgi Romanlarında Türk Kadın Süper Kahraman*

İncelemesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yaşar Üniversitesi, İzmir.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=MzP7PYssFqdb3WJlroAkX4rdzCmBFWvM6bE57MsunR-eFpvQHdYaG-C837cCCqt>

Loutzenhiser, S. (2016). *The Decay Of Monsters: Horror Movies Throughout History*. Unpublished Master's Thesis. Bachelor of Fine Arts in the Department of Digital Arts. University Of Oregon, Amerika.
<http://shorturl.at/bdDG>

Perut, D. (2018). *2000'ler sonrası Hollywood'da Çizgi Roman Uyarlamaları: Batman: Kara Şövalye Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kültür Üniversitesi, İstanbul.

https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=hcgrYffRbz0Z44UJEuLtwZaafj_pj-EHjuxNE3ySyO71jt2DzoK1s_jlIMQQ5mgG

Seçmen, E. A. (2014). *Sinemada Süper-Kahramanlık İmgesi ve Indiana Jones Filmleri Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kültür Üniversitesi, İstanbul.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=1zw6GvYMe-q3Hf6HR-3US7d5Q74SyZ8lQN rsF TFz2Zq5p5fk fqfKA1MBnpSrk>

Uğur, U. (2012). *Sinemada Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık Uygulamaları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Süleyman Demirel Üniversitesi.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

İnternet

Aslan, T. E. (2009). Bertolt Brecht'in Estetik Anlayışı ve Sinema. Yüksek Lisans Uzmanlık Projesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yakın Doğu Üniversitesi, Kıbrıs. <http://shorturl.at/gyKL2>

Görgün, E. (2011). Şeytan bunun neresinde? (Şeytan / The Exorcist). Erişim Tarihi: 04.05.2019 <http://www.tersninja.com/seytan-bunun-neresinde-seytan-the-exorcist/>

- Günay, Ö. L. (2018). Geleneksel Anlatı ve Modern Sinema Anlatısı: "The Mummy" (Mumya) Ve "Amour" (Aşk) Filmlerinin Dramaturjik Çözümlemeleri. Erişim Tarihi: 18.10.2018 <https://goo.gl/drzY1y>
- Kocagöz, Y. (2014). Yılmayan Şeytan. Erişim Tarihi: 04.02.2019 <https://bit.ly/2MNsDi0>
- Ozış, P. (2017). Yerli Casper: Cici Can. Erişim Tarihi: 27.03.2019 <https://bit.ly/2UgY3U1>
- Özkan, B. (2019). Ortadoğu'da Esen Meltem: Binbir Gece Masalları. Erişim Tarihi: 06.01.2019 <https://goo.gl/Jn7TpA>
- Özen, Z. (2008). Parçalanmış sanat: sanat etkinliklerinin küresel Kapitalizmin Postmodern kültür koşullarındaki genel durumu üzerine bir deneme. Hece Dergisi, Erişim Tarihi: 14.11.2018 <https://goo.gl/DLGiEY>
- Sonok, H. (2016). 45 yıl sonra değeri anlaşılan Türk filmi hangisi?. Erişim Tarihi: 20.04.2019 <https://www.dunya.com/kultur-sanat/45-yil-sonra-degeri-anlasilan-turk-filmi-hangisi-haberi-312564>
- Şen, M.T. (2007). Süpermen Dönüyor. Erişim Tarihi: 17.04.2019 <http://www.otekisinema.com/supermen-donuyor/>
- Şen, M.T. (2009). Sevimli Frankenştayn. Erişim Tarihi: 08.02.2019 <https://bit.ly/2RDgflw>
- Tatari, M. İ. (2018). Amerikalı Yönetmen 'Dünyayı Kurtaran Adam'ı Kurtardı. Erişim Tarihi: 08.02.2019 <https://bit.ly/2TDuJ6N>
- Uluer, U. (2014). Pazar Yazısı: Kaya Özkaracalar – Türk Örümcek Adamlar. Erişim Tarihi: 27.03.2019 <https://bit.ly/2HXrPa2>
- Uluer, U. (2015). Kunt Tulgar Sineması – Süpermen Dönüyor (Turkish Superman). Erişim Tarihi: 17.04.2019 <http://sinematikyesilcam.com/2015/10/fantastik-turk-sineması-supermen-donuyor-turkish-superman/>
- Uluer, U., Demirel, E. (2015). Göksel Arsoy ve Casusluk Filmleri. Erişim Tarihi: 04.02.2019 <https://bit.ly/2Sws55c>
- Uluer, U., Demirel E. ve Gelgeç G. (2012). Ve Kilink Efsanesi Yeniden Gündemde. Erişim Tarihi: 28.03.2019 <https://bit.ly/2JVQNsC>

Ünal, Y. (2009). Yapısal Bir Zorunluluk Olarak Serim. Erişim Tarihi: 22.10.2018
<https://goo.gl/NQymZd>

Yamanol, İ. (2017). Turist Ömer Uzay Yolunda. Erişim Tarihi: 04.02.2019
<https://bit.ly/2RDgflw>

Yürür, F. (2012). Fantastik Türk Sineması – Badi (Turkish E.T. 1983). Erişim Tarihi: 27.04.2019
<http://sinematikyesilcam.com/2012/05/fantastik-turk-sineması-badi-turkish-e-t-1983/>

Film

Başaran, T. (1971). Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalarda Ülkesinde. Türkiye: Hisar Film.

Erksan, M. (1974). Şeytan. Türkiye: Saner Film.

Fleming, V. (1939). The Wizard of Oz. USA: Warner Bros.

Friedkin, W. (1973). The Exorcist. USA: Warner Bros.

Kosova, G. (1973). Yarasa Adam Batman. Türkiye: Kunt Film.

Martinson H., L. (1966). Batman: The Movie. USA: William Dozier Production.

Par, Z. (1983). Badi. Türkiye: Anadolu Film.

Spielberg, S. (1982). E.T. The Extra-Terrestrial. USA: Universal Pictures.

Elektronik Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Erişim Tarihi: 20.04.2019

<https://tr.pinterest.com/pin/552465079277039134/?lp=true>

Görsel 2: Erişim Tarihi: 20.04.2019 <http://www.beyazperde.com/filmler/film-205629/fotolar/detay/?cmediafile=20067506>

Görsel 3: Erişim Tarihi: 20.04.2019 <http://www.sinematurk.com/film/1888-adsiz-cengaver/>

Görsel 4: Erişim Tarihi: 20.04.2019 <http://sinematek.tv/keloglan/>

Görsel 5: Erişim Tarihi: 20.04.2019

<https://tr.pinterest.com/pin/133700682667939120/?lp=true>

Görsel 6: Erişim Tarihi: 20.04.2019 <https://www.imdb.com/title/tt0336004/>

Görsel 7: Erişim Tarihi: 20.04.2019 <http://www.beyazperde.com/filmler/film-184570/fotolar/detay/?cmediafile=21026688>

Görsel 8: Erişim Tarihi: 20.04.2019

<https://www.turkcealtyazi.org/mov/0185027/yilmayan-seytan.html>

Görsel 9: Erişim Tarihi: 20.04.2019

<https://www.pinterest.com.au/pin/457396905887807436/>

Görsel 10: Erişim Tarihi: 20.04.2010 <https://www.eskihayatlar.com/drakula-istanbulda-annie-ball-atif-kaptan-turgut-demirag-0390/>

Görsel 11: Erişim Tarihi: 20.04.2019 <http://www.sinematurk.com/film/2262-binbasi-tayfun/>

Görsel 12: Erişim Tarihi: 20.04.2019 <http://sinematek.tv/kilink-soy-ve-oldur-1967/>

Görsel 13: Erişim Tarihi: 20.04.2019

<http://sinematikyesilcam.com/2015/07/kizilmaske-filmleri/kizil-maske-irfan-atasoy-afis/>

Görsel 14: Erişim Tarihi: 20.04.2019

<https://tr.pinterest.com/pin/482377810078371050/?lp=tr/>

Görsel 15: Erişim Tarihi: 20.04.2019

<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2401/aysecik-ve-sihirli-cuceler-ruyalar-ulkesinde>

Görsel 16: Erişim Tarihi: 20.04.2019

<https://www.imdb.com/title/tt0032138/mediaviewer/rm69454848>

Görsel 41: Erişim Tarihi: 27.04.2019

<https://tr.pinterest.com/pin/133700682672516975/?lp=true>

Görsel 42: Erişim Tarihi: 27.04.2019

<https://tr.pinterest.com/pin/371406300505388960/?lp=true>

Görsel 65: Erişim Tarihi: 04.05. 2019

<https://www.pinterest.ca/pin/390124386445763458/>

Görsel 66: Erişim Tarihi: 04.05.2019

<https://tr.pinterest.com/pin/414190496976165633/?lp=true>

Görsel 99: Erişim Tarihi: 11.05.2019 <http://thebatcavepodcast.libsyn.com/some-days-you-just-cant-get-rid-of-a-bomb-1-turkish-batman-betmen>

Görsel 100: Erişim Tarihi: 11.05.2019

<https://tr.pinterest.com/pin/18295942214850071/?lp=true>



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı-Soyadı	Sezen ALTAY
Doğum Yeri-Tarihi	Fransa- Neufchateau
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Beykent Üniversitesi – Sinema-Televizyon Bölümü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	Bildiri - Parasosyal Etkileşimde Şöhret Kültürü / International Conference On Social Sciences Cappadocia / 2018
	Makale - Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk Ve Amerikan Sineması: Drakula / Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi-40 / 2018
	Makale - Sinemada Masalsı Anlatı Ve Mitolojik Ögeler: Pan'ın Labirenti / The Journal of Academic Social Science / 2018
	Makale - Sinemanın Propaganda Aracı Olarak Kullanılması: Ben Küba Filmi / İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi / 2019
İş Deneyimi	
Stajlar	Vizyontürk TV, Reji Personeli, 11 ay (2009-2010)

Çalıştığı Kurumlar	IAM Medya Ajans , Kurgu Departman Sorumlusu, 11 ay (2013-2014) On4 Yapım , Kurgu Operatörü, 5 ay (2016-2017)
Sertifikalar	
2017	Davinci Resolve
2015	Adobe Indesign
2015	İnsan Kaynakları Uzmanlığı
İletişim	
E-Posta Adresi	altaysezen@gmail.com