

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
SİNEMA-TV PROGRAMI

**TÜRK SİNEMASINDA EDEBİYAT UYARLAMALARI
VE BU UYARLAMALARIN TOPLUMSAL YAPIYLA
ETKİLEŞİMİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan:
20016097 Aylin Sayın

Danışman:
Doç. Cem Odman

İstanbul-2005

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ	I
ÖZET	III
SUMMARY	V
RESİM LİSTESİ.....	VII
GİRİŞ	VIII
1.EDEBİYAT VE SİNEMANIN DOĞUŞU 1	
1.1. Romanın Doğuşu	1
1.2. Sinemanın Doğuşu	3
2. SİNEMADA EDEBİYAT-EDEBİYATTA SİNEMA	7
2.1. Edebiyat ve Sinema Arasındaki Farklar.....	7
2.2. Edebiyatın ve Sinemanın Birbirine Etkisi	8
2.2.1 Yeni Roman	11
2.3. Sinemada Uyarlama Sorunları	17
3.TÜRK SİNEMASINDA İLK DÖNEM UYARLAMALARI	23
3.1.Cumhuriyet Dönemi'nde Edebiyat Uyarlamaları	25
3.1.1. Vurun Kahpeye: Üç Farklı Dönem Üç Farklı Uyarlama.....	25
4.1950'ler ve PİYASA ROMANI UYARLAMALARI	31
4.1. Hıçkırık: Popüler Edebiyatın Prototipi	34
4.2. Kadın Severse: Ağlatan Romanlardan, Aldatan Kadınlara	36
5. HALK EDEBİYATI UYARLAMALARI	39
5.1. Leyla ile Mecnun: Fuzuli'nin Yorumundan Sinemanın Yorumuna	41
6. 1960'LAR ve TOPLUMCU EDEBİYATIN SİNEMAYA ETKİSİ	45
6.1. Sinemada ve Edebiyatı Köy	49
6.1.1.Köy Romanlarından Bir Uyarlama: Yılanların Öcü	51
6.1.2. Susuz Yaz: Erksan'ın Köye Geri Dönüşü	54
6.1.3. Köye "Başka" Bakışlar	57
6.2. Köyün Dışına Çıkanlar	58
7. 1970'LERDE EDEBİYAT UYARLAMALARI	60
7.1. Orhan Kemal ve Sinema	60
7.1.1. Murtaza	60
7.1.2. Köylünün İşçileşmesi: Bereketli Topraklar Üzerine	62
7.2. Bekir Yıldız- Osman Şahin Öykülerinden Sinemaya	67

7.2.1. Bedrana ve Kara Çarşafı Gelin	68
7.3. Yaşar Kemal: Sinemaya Uyarlanamayan Edebiyat	69
7.4. 1970'ler Türkiye'si: Kriz Yılları	71
7.5. Anayurt Otel: Sinema İnsan Psikolojisini İşliyor	74
7.6. 1970'ler Biterken	78
8. TRT FİLMLERİ	79
8.1. Metin Erksan TRT Uyarlamaları	80
8.1.1. Sazlık	81
8.1.2. Hanende Melek	82
8.1.3. Bir İntihar	83
8.1.4. Müthiş Bir Tren	84
8.1.5. Geçmiş Zaman Elbiseleri	85
8.2. Halit Ziya Uşaklıgil'den Halit Refiğ'e Aşk-ı Memnu	86
8.3. Lütfi Akad'ın TRT Filmleri	91
9. 1980 SONRASI EDEBİYAT UYARLAMALARI	93
9.1. Sinemanın Postmodern Edebiyattan Etkilenişi	97
9.2. Edebiyatta ve Sinemada Ortaklaşma: Kadın	101
9.2.1. Kadının Adı Yok: Kadın Özgürlüğünün Yanılsaması	103
10. SON DÖNEM EDEBİYAT UYARLAMALARI	105
10.1. "Yabancı"dan "Yazgı"ya: Kişiselleşen Sinema	111
10.2. Abdülhamid Düşerken	114
10.3. Hababam Sınıfı: Her Döneme Damgasını Vuran Film	118
SONUÇ	120
KAYNAKLAR.....	123
ÖZGEÇMİŞ.....	131

*Ve değer miydi acaba, her şeyden sonra,
Bir şeye değer miydi acaba,
Günbatımlarından sonra, kapılardan, serpintili sokaklardan,
Onca romandan sonra, fincanlardan,
döşemede sürünen eteklerden
Bütün bunlar ve daha bir bu kadarından?
Söylemek imkansız galiba söylemek istediğimi!
Ama sanki büyüdü bir fener bir perdeye yansıtmuş gibi sinirleri:
Bir şeye değer miydi acaba
Bir tanesi, bir yastık yerleştirir ya da bir şal atarken,
Pencereye döner ve derse:
“Hiç de bu değildi”
Söylemek istediğim bu değildi.”*

T.S. Eliot

Çev: Murat Belge

ÖNSÖZ

Sinema sanatı, kendinden önceki sanat dallarını içine alır, onlardan yararlanır. Bu tezde, birbirine, okur okudukça ama beyninde canlandırmadıkça, hayal gücünü aşmadıkça benzemeyen iki sanat karşılaştırılacak. Sinemanın, edebiyattan nasıl etkilendiği (özelde Türk sinemasının), hangi dönemde hangi romanı, öyküyü uyarladığını, bunu niye yaptığını anlamaya, anlatılmaya çalışılacak.

Romanı, öyküyü sanat yapan içindeki olaylar-karakterin davranışlarından çok karakterin içsel yolculuğu, derinliği, kelimelerin güzelliğidir. Sinemanın sanat olması da romanın tersine kelimelerden sıyrılıp kendi dilini kullanması, soyutlamalarla olur.

Sinemayı en çok etkileyen sanat edebiyattır. Bu etkilenim toplumumuzun yaşadığı dönüşümlerle değişik yerlere varmış, çeşitlilik göstermiştir. Bunu fark etmem ve tezin fikri ilk olarak Doç. Alev İdrisoğlu'nun dersinde üç farklı yönetmenin *Vurun Kahpeye* uyarlamasının bir sahnesini karşılaştırırken ortaya çıktı. Yapıldığı her dönemde film değişiyor, kitaptan farklı bir hal alıyor, yönetmenin nesnelğine ve dönemin koşullarına göre değişiklik gösteriyordu. Başka uyarlamalarda mı böyleydi? Ya da ne zaman hangi edebiyat yapıtları-türü tercih edilmişti sinemaya uyarlanmak üzere? İşte bu meraktan doğan ve üç yıllık bir okuma ve araştırmanın -Türk edebiyatını yeniden keşfetmenin, derinliklerine inmenin, sinema üzerine kafa yormanın, yeni bir şey keşfetmenin, öğrenmenin, yazmanın verdiği hazdan doğan bir çalışma, tezim; emeğim...

Öncelikle bu ürün ortaya çıkmaya çalışırken, kısıtlı zamanına rağmen bana vakit ayıran, sinema üzerine yaptığı saptamalarla beni ikinci kez düşünmeye sevk eden Doç. Cem Odman'a, başım sıkıştığında koşa koşa yanına gittiğim, benim için bir hocadan çok daha fazla şey ifade eden Doç. Asiye Korkmaz'a, yüksek lisans yaptığım sürece derslerinden çok şey kazandığım Prof. Sami Şekeroğlu'na, Doç. Alev İdrisoğlu'na, Lütfi Akad, İlhan Arakon, Metin Erksan'a ve şiir gibi sohbetleri için Duygu Sağıroğlu'na, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema TV Bölümü'nün değerli

emekçilerine, okul kütüphanesinde benden hiçbir yardımı esirgemeyen Hüseyin Kaya ve Ayhan Sevinç'e, edebiyat eleştirisini öğrendiğim Ahmet Oktay'a, bana her konuda destek veren Giovanni Scognamillo ve Rekin Teksoy'a, bu teze değerli çalışmalarıyla kaynaklık eden Nijat Özön'e, daracık odamızda bana gerekli çalışma ortamını sağlayan Ferhan, Mahire, Serap'a, her zaman yanımda olan Bülent, Yusuf, Seray'a

Teşekkür ederim...

Son olarak da bana sonuna kadar inanan ablama...

Şubat 2005

Aylin Sayın

ÖZET

Sinema, sanat olarak kabul görmesinden itibaren edebiyatı kaynak olarak kullanmış ve edebiyattan etkilenmiştir. Sinema tarihinde klasikleşmiş filmlerden bazıları edebiyat uyarlamasıdır. Ülkemizde de durum dünya sinemasından farklı değildir. Türk sinema tarihi her anlamda; gerek düşünce alışverişi, gerek aydın olarak durdukları yer, gerek de sinemaya senaryo kaynaklığı yapan edebiyatçılarla, edebiyat ve sinemacı ortaklığına tanıktır.

Türk sineması ilk döneminden itibaren 1950'lere kadar olan süreçte Osmanlı'nın batılılaşma çabalarını yansıtan romanları ya da Cumhuriyet sonrası romanları uyarlayarak Osmanlı'dan-onun kimliğinden kültüründen kopmak isteyen iktidara yardımcı olmuştur.

1950'lerde ise piyasa romanları da denilen "beyaz dizi romanları" sıklıkla uyarlanmıştır. Bu hem Mısır filmlerinin yarattığı alışkanlıktan kurtulamayan hem de modern olan ve olmayan arasında sıkışan, üstüne üstlük değişen ekonomik koşullardan etkilenen halk için deşarj olma sineması haline gelen bu sinema popüler edebiyat ürünlerinin popüleritesini sinemada da kullanma mantığından öteye gidememiş ve sinemada yüzeysel diyaloglar, tek boyutlu resim kullanımı gibi kötü alışkanlıklar bırakmıştır.

1960'larda ise Türk aydınınının da sinemaya dair kafa yormaya başlamasıyla ve 1960 darbesinin sinemada sansürü hafifletmesiyle toplumcu gerçekçi romanlar sinemada yer almaya başlamıştır. Daha çok köy romanı olarak adlandırabilecek bu tür, 1970'lerde hızlanan iç göçle beraber işçi sınıfını-gecekondü yaşamını ele alan edebiyata dolayısıyla da işçi filmlerine dönüşmüştür.

1970'lerin sonlarında ise edebiyattaki yeniliklere rağmen, seks filmlerinin artmasıyla durma noktasına gelen sinema, geç de olsa hayatı-toplumu kavrayabilme açısından düzeyine ulaşabildiği edebiyatla, arasını açmıştır. Edebiyatın 1970'lerde

keşfettiği, kendini arayan insanı sinema ancak 1980'lerin sonları-1990'ların başlarından itibaren beyaz perdeye aktarabilmiştir.

Son dönem yani 1990'lardan günümüze kadar olan zaman dilimi içinde sinema daha az edebiyat belirleniminde olmakla beraber zaman zaman modern edebiyattan etkilenmiş ve uyarlamalar yapmıştır.

ANAHTAR KELİMELELER

Sinema

Edebiyat

Roman

Toplumsal Değişme

Toplumcu Edebiyat

SUMMARY

Cinema was born after all the other arts. So It benefits them but never remains as an imitation of them. From all the arts, cinema especially benefits from the literature. On the other hand, Turkish cinema isn't different from the world cinema. It has adapted a lot of novels especially from Turkish literature and we are witnessed to writers and directors corporation.

In this thesis I attempt to make a difference between literature and cinema. But, the analysis focuses upon the adaptation of the literature to cinema and how this adaptation is affected from social background of Turkey. At the same time, the thesis describes the history of Turkish cinema.

The first year of Turkish cinema had adapted less novels according to other years. Affect of the theatre is the reason for it. In the years of the beginning of Turkish Republic, an adaptation is standing out.

The period between 1950 and 1960, there are too many adaptation from popular novels which are sentimental. In the novels of 1950s, anatolian village life is represented but the representation came to the cinema lately.

In 1960's, leftist roman narratives are seen in the movies either with their novels or with their screenplayers. Because censorship is less than other years and political changing in the world. So that, the cinema reflects realities in this period. Moreover, in these years, a lot of novels about village are written and adapted to the cinema.

In 1970, the diminishing of the importance of the agriculture in Turkish economy and increasing immigration, the loss of interest in rural sphere, started to workers literature and workers movies.

The Turkish cinema of the 1980's and the early 1990's was depressive because of 1980 stroke and television. Hopeless, nostalgia in cinema is caused from them.

Moreover the last period, the years of 1990's, our cinema is the way on the modern literature because of the cultural changes in Turkey.

KEY WORDS

Cinema

Literature

Novel

Social Background

Social Changing

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1: "Love Story" film afişi	9
Resim 2.2: "Büyük İskender" kitap reklamı	10
Resim 2.3: "Geçen Yıl Marienbad'da" filminden bir sahne	14
Resim 3.1: "Mürebbiye" filminden bir sahne	24

Resim 3.2: “Vurun Kahpeye” (Yön: Lütfi Akad) filminden bir sahne	28
Resim 3.3: “Vurun Kahpeye” (Yön: Orhan Aksoy) filminden bir sahne	29
Resim 3.4: “Vurun Kahpeye” (Yön: Halit Refiğ) filminden bir sahne	29
Resim 4.1: “Hıçkırık” (Yön: Atıf Yılmaz) filminden bir sahne	35
Resim 5.1: Mecnun’nun Leyla’nın kervanına yaklaşmasını anlatan minyatür.....	42
Resim 6.1: “Yılanların Öcü” (Yön: Metin Erksan) filmin tanıtımı için aynı yıl basılan görsel	52
Resim 6.2: “Susuz Yaz” (Yön: Metin Erksan) filminin son sahnesi	55
Resim 6.3: “Kırık Hayatlar” filminden bir sahne.....	58
Resim 6.4: “Suçlu” filminden bir sahne.....	59
Resim 7.1: “Bereketli Topraklar Üzerinde” filminden bir sahne	63
Resim 7.2: “Bedrana” filminden bir sahne	68
Resim 7.3: “Ağrı Dağı Efsanesi” film afişi	70
Resim 8.1: “Geçmiş Zaman Elbiseleri” filminden bir sahne	85
Resim 9.1: Robert Combar’ın seksenler üzerine bir yorumu	93
Resim 9.2: “Kadının Adı Yok” filminden bir sahne	103
Resim 10.1: “Yazgı” filminden bir sahne	111
Resim 10.2: “Abdülhamid Düşerken” filminden bir sahne	114

GİRİŞ

“Sanatçı yeniden yaratmaz, o yalnızca yaratır. Sinema sanatçısı için de bu böyledir. Bir sanat yapıtı iki kez yaratılamayacağına göre, sinema sanatçısı, ele aldığı romanın konusundan yola çıkarak yaratır kendi filmini. Beyaz perdede gördüğünüz “Dava”, Kafka’nın “Dava”sı değildir, Welles’in “Dava”sıdır. Welles, Kafka’nın “Dava”sını beyaz perdeye aktarmamıştır (isteseydi de başaramazdı bunu), Kafka’nın “Dava”sından yola çıkarak kendi yapıtını yaratmıştır.*

Roman ve sinema yaklaşık üç yüz yıllık bir arayla doğmuş ve sinemanın sanat olmasıyla, önce romanın sinemayı daha sonra da sinemanın romanı; dolayısıyla da yazarları etkilemesiyle bu etkileşim devam etmiştir. Yani sinema rüştünü ispat ettikten sonra edebiyatçıları dolayısıyla da edebiyatı etkilemeye başlamıştır. Yazarlar kitlelere daha kolay ulaşabilmek için sinemayla ilgilenmişler; senaryo yazarı ya da yönetmen olarak sinemaya girmişlerdir.

Romanın sinemaya en önemli etkisi sinema dilinin gelişmesine olan katkısıdır. İlerideki sayfalarda da bahsedileceği gibi sinemanın en önemli anlatım olanağı olan kurgu (koşut kurgu) romandan-roman kurgusundan etkilenecek sinemada kullanılmaya başlanmıştır. Diğer önemli katkısı da herkesin bildiği gibi sinemaya senaryo kaynaklığı yapmış olmasıdır. Bizim sinemamızda ve dünya sinemasında özgün yapımlar kadar uyarlamalar, özellikle de roman uyarlamaları vardır. Hatta bazı edebiyat eserleri-romanlar sinemaya birkaç kez uyarlanmıştır.

Bu açıdan bu tez sinema ve edebiyatı karşılaştırmaktan çok uyarlamaları ve edebiyatın Türk sinemasını nasıl etkilediğini araştırmaya soyunmuştur. Çünkü edebiyat eseri, sinemaya uyarlandıktan sonra “o” olmaktan çıkmış yeni bir yaratıcılık la yeni bir anlam kazanmıştır. “Sinema başka, roman başkadır” ve sayfalarda yazılabilecek farklılıkları-benzerlikleri vardır. Edebiyat ve sinema

* Ferit EDGÜ, *Milliyet Sanat*-239, 21.

karşılaştırmasından çok bir eserin sinemaya uyarlanırken o dönemin nesnel koşullarından nasıl etkilendiği bu tezin yazılma amacıdır.

Bu çalışmada sinemamızdaki edebiyat ilişkisi araştırılırken daha çok romana değinilen bir yöntem uygulandı. Türk sineması dönemsal olarak ayrıldı. Konunun çok geniş olmasından dolayı o dönem yapılan uyarlamalardan sadece birkaçı açılarak işlendi ve her bölümde dönemin yerli roman-öykü uyarlamaları listelendi. Bu listeler hazırlanırken Nijat Özön'ün edebiyat uyarlamaları üzerine yaptığı çalışmadan yararlandı. Örnek filmler ele alınırken hem filmin uyarlandığı kitap hem de filmin kendisi çalışmaya kaynaklık etti. Özellikle 1980 sonrası sinema tarihimiz üzerine ciddi bir kaynak kitap olmaması, var olanların da eksikli hatta yanlış bilgilerden oluşmasından dolayı bu tezin oluşması için gerekli öykü-roman tarihleri (80 sonrası yapılan uyarlamalar) bizzat kaynak kitaplara veya yazarlara ulaşılarak hazırlanmıştır.

Tezin ilk bölümünde edebiyat ve sinemanın nasıl doğduğundan bahsedilmektedir. Ayrıca sinemanın ortaya çıkışından sonra edebiyatın; kendini sanat olarak ispat etmesinden sonra da sinemanın edebiyatı ne şekilde etkilediği tartışılmaktadır. Daha sonraki bölümlerde ülkemiz sinemasına ve asıl konuya geçilerek ilk dönem sinemada edebiyatın etkisi ve eserlerin ne şekilde uyarlandığına dair örnekler verilmiştir. İkinci dönem sinemanın bir sektör haline geldiği 1950'li yıllardan itibaren ele alınmış ve daha sonraki bölümler her on yıllık gelişme içinde -neredeyse her on yılda bir yapılan askeri darbelerden ülkenin sosyo-ekonomik yapısının ve doğal olarak da sinemanın etkilenmiş olmasından dolayı- değerlendirilmiştir.

1-EDEBİYAT VE SİNEMANIN DOĞUŞU

1.1.Romanın Doğuşu

“Ulusların ve bölgelerin birbirlerinden kopuklukları ve bunun yerine evrensel ilişkiler ve toplumların karşılıklı bağımlılıkları olgusu geliyor. Ve maddi üretimde olan şey, aynen kültürel üretimde de cereyan ediyor. Bir ulusun entelektüel ürünleri tüm ulusların ortak mülkiyeti oluyor. Ulusal dar görüşlülükler ve dışlamalar gitgide olanaksızlaşıyor. Ulusal ve yerel edebiyatların çeşitliliğinden evrensel bir edebiyat doğuyor.”¹

Komünist Manifesto romanın doğuşunu bu sözlerle muştulamıştır. Roman, masal, şövalye edebiyatı ve destandan doğmuş; bu yapıtlardan etkilenerek ve asıl olarak burjuvazinin oluşumuyla beraber var olmuştur. Çünkü Fransız devrimiyle beraber burjuvazinin tarih sahnesine çıkması bireyi öne çıkarmıştır. Artık anlatılanlar, kahramanın maceralarından çok onun iç dünyası-yaşamının ayrıntılarıdır. Roman yazarı, bireyin iç dünyasını anlatmaya, çevreyi en ince ayrıntılarına kadar betimlemeye ve soyutlamaya başlamıştır. Böylece roman bugün ona verdiğimiz anlamı kazanmıştır. Hegel'in formüleştirdiği gibi; roman kahramanının kendinden önce gelen türlerde kullanılan anlamda bir kahraman olmaması, kendisinde olumlu ve olumsuz özellikleri birlikte barındırabilmesi, kahramanın çoktan tamamlanmış ve değişmeyen bir kişi olarak değil, evrimde-gelişmekte olan biri olması ve son olarak epik eski dünya için neyse romanın da çağdaş dünya için olması romanın özellikleridir.

Romanın bizim topraklarımıza girişi batılılaşma çabalarının bir ürünüdür. Batıda romanesk ve şövalye edebiyatından etkilenen roman, bizde meddah hikayeleri ve halk edebiyatından etkilenerek varolmuştur. Bizim için “eski hikaye türünden romana geçiş, hayalcilikten akılcığa, çocukluktan olgunluğa, kısacası, ilkelikten uygarlığa geçişi”². Roman, Osmanlı'ya Tanzimat'ın ilanından sonra, yukarıda da belirtildiği gibi, Osmanlı'nın modernleşme çabaları içinde girmiş bir türdür. Batıda burjuvazinin

¹ K. MARX, F. ENGELS, *Manifeste du Parti Communiste*, syf 32, Osmanlı Türk Toplumunda Tarih ve Toplum., Aktaran Taner Timur, 20.

² Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-I*, 11

ortaya çıkışıyla gelişen roman, Osmanlı'ya çok daha geç gelmiştir. Bunun nedeni de burjuva sınıfının oluşması ve modernleşme için beklemek zorunluluğudur. Yazılı geleneğimizin temelleri olan meddah hikayeleri ve halk edebiyatından sıyrılmamanın zorluğu da diğer bir nedendir.

Roman geleneğimizi daha iyi anlamak için Jale Parla'nın Tanzimat romanı hakkında yaptığı özete bakarsak:

“1- Bilgi kuramı açısından bakarsak, Tanzimat romanındaki gerçekçilik İslam felsefesince içerilmiş mutlakçı ve apriorist bir epistemolojinin gerçekçilik anlayışıdır. Yani gerçek verilmiştir; ona ulaşma yolları ise İslam epistemolojisiyle belirlenmiştir.

2- Kişileştirme açısından bakarsak roman kişileri, toplumsal törelere sıkı sıkıya bağlı, camiacı bir kültürün üyeleridir. Romanlar, aksine davrananların ibret verici öyküleriyle doludur. Kişileştirmeler davranışçı ilkeler ışığında değil, ideal kültürel tiplere ve alegorik modellere göre yapılır.

3- Romanlarda egemen olan izlek açısından bakarsak duygusallık iyiyle kötünün çatıştığı bir dünya görüşünde hep kötüyü temsil eder ve teknik amaçlarla değil (anlatım, imgelem, kişilik betimlemesi gibi) ahlaksal amaçlarla kullanılır.

4- Anlatı açısından bakarsak Türk romanındaki müdahil yazar, Batı romanındaki müdahil yazara göre, metne çok daha egemendir. Müdahale etmek uğruna kendi roman kurgusu ve kişileştirmeleriyle çelişkiye düşebilir. Çünkü anlatıyı yönlendiren nedensel değil alegorik mantıktır.”³

Bu alıntıdan da anlaşıldığı üzere geleneğimizi oluşturan Tanzimat romanı, batının o dönem ulaştığı romanda gerçekçilik ve soyutlama yapma yetisinden yoksundur. 1872 yılında Şemsettin Sami'nin yazdığı “Taaşuk-i Talat ve Fitnat” ilk romanımızdır. Ama gerçek anlamda romanın ortaya çıkması Halid Ziya Uşaklıgil'in 1900 yılında basılan “Aşk-ı Memnu” adlı romanıyla olacaktır. Çünkü “Aşk-ı Memnu” ile birey psikolojisi ve bireyin varoluş sorunları olayların önüne geçmiş hatta olay örgüsü yazarın mekana getirdiği kısıtlamayla mümkün olan en az seviyeye çekilmiştir. “Aşk-ı Memnu” dönemine göre ileri bir yazıdır. Bizim roman geleneğimiz sürekli bir ilerleme içinde olamamış ve uzun süre “Aşk-ı Memnu”nun ulaştığı seviyeye ulaşamamıştır. Bu yüzden romancılığımız çoğu zaman Tanzimat romanı geleneğini takip etmiştir.

1.2. Sinemanın Doğuşu

³ Jale PARLA, **Babalar ve Oğullar**, 21

1895 yılında Fransa’da Lumière kardeşler tarafından icat edilen sinema kendi dilini oluşturduktan sonra 20. yy sanatı olarak dünyanın her yerinde etkin olmuş, büyük bir sanayi haline gelmiştir. Kendinden önceki altı ana sanat dalını; müzik, resim, edebiyat, heykel, mimarlık, tiyatro etkilediği gibi bu sanatları bünyesinde toplayarak, bir avantaja sahip olmuş ve her geçen gün rüştünü ispat ederek günümüze kadar gelmiştir.

Sinema kendi dilini Griffith’le bulmuştur. Yaratıcı kurguyu ilk kullanan ve sinemanın tiyatro etkisinden sıyrılmasına katkıda bulunan Griffith’tir. Onun kurguyu, sinemada bir anlatım tekniği olarak keşfetmesinde edebiyat etkili olmuştur. İngiliz yazar Dickens’ın romanlarında zengin-yoksul karşıtlığını veriş şeklinden etkilenmiş ve koşut kurguyu ortaya çıkarmıştır.*

Ayzenştayn, Griffith’in zincirleme, bindirme, çevrinme, koşut gelişme, baş çekimi... gibi birçok sinema ögesini Dickens’ın romanlarından etkilenecek ortaya çıkardığını, sinema üzerine yazdığı denemelerde anlatmıştır. “Bu durum, bir yandan da romanın daha sinema ortaya çıkmadan, en iyi kullanılmasını sinemada bulacak anlatım denemelerine giriştiğini gösterir.”⁴ Bu durumda da, sinemanın bir sanat yapıtı olarak kabul görmesini sağlayan ve sinemanın dilini, kendi olanaklarını ilk defa kullanan David Wark Griffith bunun için edebiyattan yararlanmıştı denilebilir.

Sinema sanatının temeli, sinema sanatının büyüü kelimelerden-diyaloglardan çok görüntüdür. “Ey yazar, burada çizimin iletlediği tüm düşünceyi hangi harflerle aynı yetkinlikte anlatabilirsin?” sorusunu Leonarda Da Vinci resim sanatının gücüne işaret etmek için sormuştur. Da Vinci görüntünün-resmin gücüne vurgu yapar ve bunun kelimelerle anlatılamazlığına işaret eder. Sinema için de çoğu zaman bu

* Çekimleri koşut gelişim sağlayacak biçimde birleştirme: İki ya da daha çok olgu ve bunların parçaları birbiri ardından sıralanır; bir olgu bitirildikten sonra bununla ilgili ikinci, üçüncü olguya geçilir. Buna göre, koşut kurguda A, B, C, olguları ile bunların parçaları (a,b,c) şöyle sıralanır: A(a¹, a², a³)+B(b¹,b²,b³)+C(c¹,c²,c³)= çekim, eşzamanlı gelişim, koşut gelişim, nöbetleşe kurgu, olgu (ÖZÖN, Nijat, Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, 435.)

⁴ Nijat ÖZÖN, **Türk Dili Roman Özel Sayısı**, 798.

geçerlidir. Hareketi doğadaki haliyle aktarma, yansıtma; doğadaki hali dışında kullanma, yaratmada sinemanın gücü ve eşsizliği aşikârdır. Bazen edebiyatın sayfalarca anlatarak ulaştığı soyutlamaya sinema, görüntü diliyle kolayca ulaşabilir. Bu yüzden genelde romanı uyarlarken filmin ona tamamen sadık kalması sonucun kötü olmasına neden olmuştur. Ayrıca, yine bu nedenden dolayı sesli sinemaya geçiş döneminde diyalogların sinema diline zarar vereceği tartışmaları yaşanmıştır.

Sinemanın sanat olarak ortaya çıkmasında edebiyattan başka diğer sanat dalları da etkili olmuştur. Hatta diğer sanat dallarından da öte; hayattan, insanlık tarihinden, kültüründen etkilenmiştir. Zaten bu etkilenim söz konusu olmasa yeni bir şey var olamaz. Her şeyin geçmişten devraldığı bir yanı vardır. Hiçbir şey birden bire ortaya çıkmaz. İnsan biriktirir. İnsan yeniden yaratır.

Sinema bizim topraklarımıza II. Abdülhamit dönemine rastlayan 1896 yılında, icadından bir yıl sonra gelmiştir. İlk film 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından kameraya alınmıştır; ilk konulu filmler de Sedat Simavi'nin 1917 yılında çektiği *Pençe ve Casus*'tur.

Ülkemize icadıyla beraber girmiş olmasına rağmen sinema uzun soluklu bir emekleme dönemi geçirmek zorunda kalmıştır. Bunun altında devletin sinemayı uzunca yıllar bir sanat dalı olarak görmemesi ve desteklememesi yatar; Kemalist Türkiye için opera, tiyatro gibi sanat dalları, muasır medeniyetleri aşmak, ulus bilinci kazanmış, modern-laik bireyler yaratmak için daha önemli olmuştur.

Tiyatro, Osmanlının son zamanlarından itibaren özellikle zenginler arasında popüler olmuş ve Cumhuriyetle beraber halkı bilinçlendirmenin en etkin yolu olarak görülmüştür. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde Kemalist ideoloji yeni insanı yaratma konusunda tavizsizdir. Bu yüzden halkı eğitmeye büyük önem verilmiştir. Hatta dönemin tiyatro yönetmenlerinden Muhsin Ertuğrul, tiyatrodaki halkı eğitmek amacıyla bazı adap kuralları koymuş ve bu kuralları seyirciye broşür halinde gösteri öncesi dağıtarak, eğitimi "tiyatro nasıl seyredilir"e kadar indirmiştir.

İktidarın tiyatroya olan ilgisi opera, bale, klasik müzik, edebiyat için de söz konusu iken yukarıda da belirtildiği gibi, sinema için söz konusu olmamıştır. Her şeyi yeniden kuran Kemalizm için hiç bilmedikleri bir alan olan sinemada yapılabilecekler henüz sırdır. Bu yüzden tek parti iktidarına uygun olarak Muhsin Ertuğrul ellili yıllara kadar sinemada tek adam olmuştur. Uzunca bir süre devlet tarafından desteklenmeyen sinema, ekonomik temelden yoksun, sansürle boğuşan ve ustalık eksikliği duyan bir sanat dalı olarak kendi kendini var etmeye; gücünü halktan almaya çalışmıştır. Bu yüzden de sinemamız çağdaş sinemalar düzeyine erişebilmek için uzun yıllar beklemek zorunda kalmıştır.

Sinemamız ilk yıllarda özgün senaryo üretmemiş, özellikle tiyatro uyarlamaları yapmış ve kendi dilini uzunca süre keşfedememiştir. Özgün senaryo yokluğu da, o dönemki tiyatro eserleri yaz aylarında sinema filmi haline getirilerek ya da edebiyattan uyarlamalar yapılarak çözülmeye çalışılmıştır. Aynı şekilde yabancı filmlerin uyarlanmasıyla konu sorunu halledilmiştir. 1950'lerden sonra yetişen sinemacı kuşağıyla beraber özgün senaryolar artmıştır. Bu artış tiyatro uyarlamalarının sayısını yok denecek kadar aza indirgese de sinema hiçbir zaman edebiyattan vazgeçmemiştir.

2. SİNEMADA EDEBİYAT-EDEBİYATTA SİNEMA

2.1. Edebiyat ve Sinema Arasındaki Farklar

Edebiyatın gerek şiir gerek öykü gerek roman formu, sinema ile üretimden tüketime büyük farklılıklar içerir. Öncelikle sinema, yaratılış ve seyirci tarafından seyredilmesi, tüketilmesi süreçlerinde edebiyattan farklı olarak kitlesel bir sanattır. Ayrıca, bu kitlesellik, onun popüler kültür belirlenimine daha kolay girmesine neden olurken, onu kapitalizmin en çok kâr getiren sanat dalı yapar. Popülerliğiyle dünyanın her ucuna kadar ulaşması, ürettiği yıldızlarla reklam piyasasında da etken olmasıyla edebiyattan ayrılır. Bu açıdan edebiyatın bir türü olan roman, sanayi toplumuyla birlikte doğmuş olmasına rağmen sinema sanayi toplumuyla var olagelmiştir.

İki sanat dalı da kurgulanarak oluşmaktadır. Ama edebiyatta bu, kelimelerin art arda dizilmesiyle olurken sinemada görüntülerle olur. Edebiyatın temel malzemesi dil iken sinemada görüntüdür. Sinema sesle, mekânla, kurguyla sürekli bir hareket yaratır. Edebiyatın ise hareket kavramı tamamen farklıdır; konuyla alakalıdır. Ayrıca sinema zamanı ve mekânı kullanarak yeni bir gerçeklik yaratır ve genelde şimdiki zamanı anlatır. Edebiyat her zamanı rahatlıkla kullanabilir ve yazarın betimlediği mekânın sınırları okuyucunun hayaline bağlıdır.

Sinema ve edebiyat aynı şeylerden bahsetseler bile izleyicinin anladığı şey tekken, okuyucu bunu istediği kadar şekillendirip-çeşitlendirebilir. Roman güzel bir kadından bahsediyorsa, okuyucu yüzlerce güzel kadın düşünebilir. İzleyici içinse bu tektir; perdede gördüğü kadındır.

Edebiyat, okuma-yazmaya dayalı bir etkinlik olduğu için insanın yaradılışında varolan görme duyusuna dayalı sinemaya göre daha zor bir eylem gerektirir. Bir de bu nedenden, sinema popüler olana edebiyata göre daha açıktır. Çünkü seyircinin eğitilmiş olması hatta okuma-yazma bilmesi bile gerekmez. Ayrıca, edebiyat daha

bilinçle yapılan bir etkinlikken ve roman bilinç aktarımı yaratırken, sinema çoğu zaman izleyicinin reel dünyadan kaçmak için sığındığı bir sanattır. Romanda insan kendini hatırlar ve sorgularken, sinemada kendini unuttur; perdedeki karakterlerle özdeşlik kurar. Elbette bunu Brecht'in tiyatrodaki yaptığı gibi kırmaya çalışan yönetmenler olmuştur. Ayrıca, edebiyat söz sanatıdır ama bazen sözler tonlama, vurgulama, mimikler olmadan fazla anlam ifade etmez. Sinema, ancak insanın verebileceği bu canlandırmayla, söze anlam verme konusunda daha başarılıdır. Sonuçta iki sanat dalının da kendine has özellikleri olduğu gibi birbirlerinden farklı sınırları da vardır.

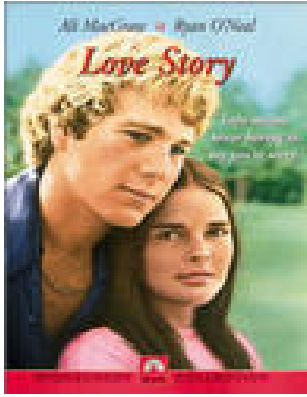
2.2. Edebiyatın ve Sinemanın Birbirine Etkisi

Klasik romanda her şey kendi karşılığıyla vardır; neden-sonuç ilişkisine dayanır. Bunun nedeni dramatik yapıyı kurmuş olmasıdır. Bu yüzden de klasik roman, hikâyenin nasıl taşınacağını sinemaya göstermiş ve sinemanın konulu filmler üretirken etkilendiği bir kaynak olmuştur.

Ayrıca roman sinemaya, bireyi çevresiyle beraber nesnel koşullar altında değerlendirme olanağı vererek tiyatrodan farklı bir etki yaratmıştır. Sinema da roman gibi insanı nesneliliği içinde değerlendirir. Tiyatrodaki sözle yaratılmaya çalışılan ortam, zamanla sinemanın sanat olarak kendini var etmesiyle ve tiyatrodan kopmasıyla, sinemada insanın çevresiyle-doğayla olan mücadelesini önemli hale getirecek şekilde düzenlenmiştir.

Roman ve sinemanın oluşumunun arasında, ilk modern romanı çoğu edebiyat tarihçisinin kabul ettiği gibi Cervantes'in Don Kişot'u olarak kabul edersek, yaklaşık üç yüzyıllık bir zaman vardır. Aradaki zaman farkını, sinema lehine kullanmıştır. Özellikle ilk zamanlarında edebiyatın biriktirdiklerini kendi dilini geliştirmek için kullanmış, daha sonraları sinemanın da zenginleşmeye başlamasıyla birbirlerini etkilemişlerdir. Bu etkilenim hâlâ daha devam etmektedir. Uyarlanan bir sinema eserinin uyarlandığı kitabın satışını artırması bunlardan biridir. Ya da "best-seller"

bir kitaptan sinemaya uyarlama yapıldığında filmin satışı da garanti altına alınmış olur. Bunun paradoksal durumları da mevcuttur. Hollywood sinemasından bir örnek verirsek: Bir zamanlar oldukça yüksek gişe başarısı elde eden, yönetmenliğini Arthur Hiller'in yaptığı *Aşk Hikayesi (Love Story)* filmi bir roman uyarlamasıdır. Ama önce filmi tasarlanmış ve filmin nasıl daha çok gişe başarısı elde edileceği hesaplanırken, filmin konusundan Erich Segal'e kitabı yazdırılmış ve kitap best-seller olduktan sonra da beyaz perdeye uyarlanmıştı. Tabii best-seller olması için beğeni düzeyi oldukça düşük tutulmuş; aşk hikâyelerinin bütün klişeleri kullanılmıştır.



Resim 2.1

Yine Hollywood sinemasının son döneminden örnek verirsek aşağıdaki resim *Büyük İskender (Great Alexander)* filmi vizyona girdikten sonra filmin malzemesini oluşturan kitabın yayınevi tarafından bastırılmış bir reklam ilanıdır. Sinemanın edebiyatı popülerleştirmesi üzerine daha bir çok örnek verilebilir.



Resim 2.2

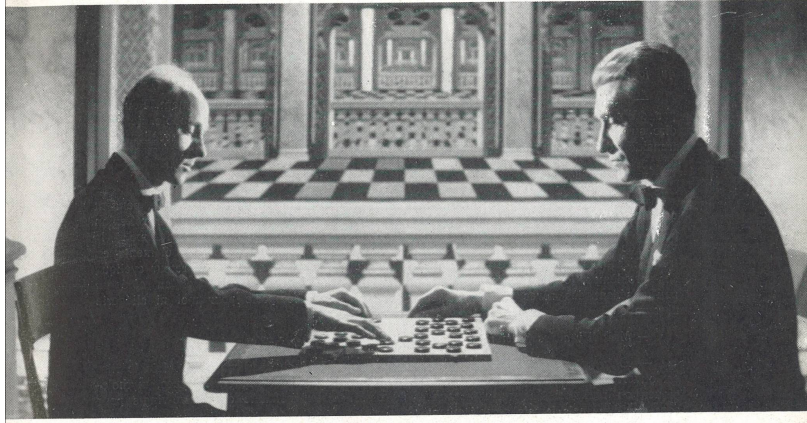
Bu etkilenimin bir sonucu da romanın kendini sorgulamasıdır. Roman olaylardan kendini sıyrıp bireyin psikolojisine, hareketlerinin derinliğine girdiği oranda “roman” karakterine daha çok bürünürken, olayların daha az önemli olduğunu anlamasına sinema yardım eder. Çünkü sinema, romana varoluş sorunlarını hissettirmiş ve “yeni roman”ın ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

Fransa’da ‘Minuit’ yayınevi çevresinde toplanan bir grup yazar Stendhal’dan, Dostoyevski’den sonra onlara anlatacak çok az şey kaldığını düşünmüş ve yeni bir anlayışa girerek gazetecilerin onlara verdikleri adla, “yeni roman” kavramında birleşmişlerdir. Edebiyatta girdikleri bu arayışın en önemli nedenlerinden biri sinemadır. Çünkü 20.yy romanında uzun tasvirlerle -sinema bunu bir iki dakikada yaptığı için- gerek kalmamıştır; artık herkes dünyanın en ücra köşesindeki şeyleri bile sinemanın öncülüğünde görebilmektedir. Sinemadan, fotoğraftan önce romancı bir yapıyı mesela Beyaz Saray’ı anlatarak (belki sayfalarca) esas konuya geçer; kahramanın bu yapıya girdiğini söylerdi. Halbuki artık buna gerek kalmamıştır zira

okurunun gözünde bu yapı hemen canlanmaktadır. Bu konuda yine akımın en önemli temsilcisi Robbe-Grillet şöyle der:

“XIX. yüzyıl romanında birbirine paralel iki türlü süre vardı: tarihsel süre ve romandaki süre. Otuz yılı kapsayan bir olayı üç saatte okurdunuz. Bugün artık bir tek süre var: romanda okuma, filmde görme süresi (...). Filmin süresi olayın süresine eşit. Filmin sürdüğü bir buçuk saat dışında bir süre yok. Olayların kronolojisine eşit.”

“Yeni roman” edebiyat ve sinema arasındaki farkı en aza indiren bir akımdır. Zira sinemada anlatılan çoğu zaman görülenden ibarettir ve “yeni romancılar” da nesnelere yükledikleri anlam ve zamanı hep şimdiki zaman içinde alma uğraşlarıyla bu ayrışmayı en aza indirgerler. Zira onlar Atilla İlhan’ın da belirttiği gibi 20. yy okuyucusunun sinema seyircisi olduğunu unutmazlar.



Resim 2.3: Geçen Yıl Marienbad’da (Yön: Alain Resnais, Sen: Alain Robbe-Grillet)

“Yeni roman” olgusunun günümüzde geçerliliğinin kalıp kalmadığı tartışmalıdır. Ama sinemanın özellikle ABD’de edebiyatı-popüler edebiyatı etkilediği bilinen bir gerçektir. Orada, hem romanlarını sinema seyircisinin yani sabırsız bir kitlenin okuyacağını bilen hem de kitabının sinemaya uyarlanması için sinemasal ve kısa cümleler kurarak yazan yazarlar ortaya çıkmıştır.

Romanın sinemayı etkileyip etkilemediğine dair bir muğlaklık olmamasına rağmen sinemanın edebiyatı ne şekilde etkilediği ya da etkileyip etkilemediği daha

tartışmalıdır. En azından ne boyutta etkilediği edebiyat çevrelerinde özellikle “yeni roman” olgusu ortaya atıldığından beri tartışılmaktadır. Romanın sinemadan etkilenmediğini sadece aynı çağın etkilerini taşıdığını düşünen Cemal Aykın bu düşüncesini şöyle ifade eder:

“XIX. yüzyıl romanında etkilerine yer yer bir yetersizlik belirtisi olarak tanık olduğumuz tiyatro sanatının tersine, sinemanın, XX. Yüzyıl romancısını, görsel estetiğinin ilginç örnekleriyle, kendi alanının gereksinimleri ve sınırları üzerinde düşündürmekte olması doğaldır. Bu ilgiye bağlı olarak, devinimin, yaşam sürekliliğinin ve yaşam akışındaki şiirselliğin, görüntüleyici estetik bilinci ile görüntülerde özgünlüğün, romanda yeni bir yoğunluk kazanmış olduğu söylenebilir. Ama çağdaş romanlarda, artık, tiyatronun sahneleme tekniklerinden gelen, yaşam akışını yavaşlatıcı çözümlenmelere, kimi yerlerde aşırı gerilimlere götürebilecek dramatik vurgulamalara, dile, günlük yaşam ilişkilerine bağlı bir anlatım aracı olmaktan ötede tanrısal bir söylev edası veren tiyatro şişkinliklerine ve dört duvar arasında aşırı tiyatro tipleştirmelerine rastlanmıyorsa, bunda, sinema estetiğinin payından önce, sinema ile çağdaş olmanın etkileri aranmalıdır. Romanın, sinemaninkine benzer görüntüleyici bir estetiğe eğilim gösterdiği yıllarda, sinemanın da aynı çağ ve toplum koşullarıyla, aynı gereksinimlere bağlı olarak, üç boyutlu film, renkli film gibi yeniliklerle romanın arayışlarına koşut bir somutlama ve görsel teknikleri geliştirme çabası içinde olduğu unutulmamalıdır.¹²

2.3. Sinemada Uyarılama Sorunları

Dünyanın en güzel kadınıni çekebilecek hiçbir sinemacı doğmadı.

Duygu Sağıroğlu

Sinema edebiyatı uyarlarken ne ölçüde başarılı oluyor? “Odadan içeriye girdi. Hepimize teker teker baktı. Dünyanın en güzel kadınıydı.” Bu cümlelerin bir

¹² Cemal AYKIN, *Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri*, 493.

edebiyat eserinde geçtiği düşünülürse, bu sözler sinemaya nasıl uyarlanır? Kamera nasıl bir açıyla ve nereye yerleştirilirse, bu kadın izleyicinin gözünde dünyanın en güzel kadını olur?

Ne yapılırsa yapılsın dünyanın en güzel kadını çekmeye imkan yoktur. Neye göre en güzel, bu bir muammadır.

İnsanların bir romanı okurken hayallerinde canlandırdıklarını, o romanı uyarlayarak somuta döken sinema, genelde seyircide bir şeyleri eksik bıraktığı hissi uyandırmıştır. Çok az film uyarlandığı yapıtımdan daha başarılı olmuştur ya da onun tadına ulaşmıştır. Genellikle, sinemada edebiyat uyarlamaları, edebiyatçıların memnuniyetsizliği ile biten olaylar doğurmuştur. Kendi yapıtı da sinemaya uyarlanan bir yazar olarak Adalet Ağaoğlu bu konuya şöyle bir yorum getirir:

“Sinema-edebiyat ilişkisinin yıllarca balayları havasında geçiyormuş gibi yansıması, bu iki ayrı yaratı dünyasındaki dil, anlatım farkının önden karşılıklı kabulü anlamına gelebilir. Ama senaryo için sayfaları arasına dalınan bir roman konusunun peliküle aktarılması genelde “işte romanın filmi çekildi, bitti!” anlamına geldiği, edebiyattan yararlanmalarda sadece olayların kronolojik akışının sağlanmasına özen gösterildiği için, “sinema dili”nden, “roman dili”nden anladığımız şeyin, dünün sorunu olmadığı da söylenebilir.”¹³

Yönetmen eğer yazarla aynı görüşleri paylaşıyorsa, onun gibi hissediyorsa, yazarın eserlerini çok seviyorsa, yazarın kitabını uyarlamasının daha anlamlı olacağını söyleyen Ağaoğlu şöyle devam etmektedir:

“Gerçekten de, yetmiş beş-seksen yıllık sinema tarihimizde yazarla yönetmen arasında bir duyarlı, bir dünya birlikteliği arandığına tanık olmuyoruz. Her yapımcı, “konu” hoşuna giderse, bunda ticari gelecek görürse, her romanı, hikayeyi çekmeye kalkışabiliyor. Her yönetmen, çok farklı dünyaların yazarlarının yönetmeni olabiliyor. Her manken her modelle, her modaevinin giysisiyle podyuma çıkamadığı,

¹³ Adalet AĞAOĞLU, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, 314.

çıkarılmadığı halde, bir yönetmen hem Kerime Nadir, hem Yılmaz Güney'den, hem de Atilla İlhan romanından film yapabiliyor. Sinema ustalığı için, konuyu tertemiz aktarabilmek yeterli mi? Herhalde yeterliymiş... Çünkü yapımcı-yönetmen-yazar ilişkisinin sert bir duruma gelip mahkeme kapılarına dayandığı zamanlarda bile, tartışma konusu her iki "dil" de bu sanatların anlamına, içeriğine, yaratıcının kendine özgü dünyasına ilişkin değil. Yazarın yazarlık dünyasının manevi haklarının korunması pek akla gelmiyor."¹⁴

Adalet Ağaoğlu gibi düşünmeyen yazarlar da mevcuttur. Mesela "Öksüz Brooklyn" adlı kitabı Edward Norton tarafından sinemaya uyarlanacak olan yazar Jonathan Lethem bu konuda şöyle demektedir:

"Ben hiçbir zaman filmlerden korkmadım. Kitaplar değişmezdir, hiçbir film onları etkileyemez. Başarılı adaptasyonların çoğunda hikâyede radikal değişiklikler yapılmıştır. *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*), *Sahip Olmak Ya da Olmamak* (*To Have and Have Not*) gibi. Dolayısıyla kitapla ilgili korumacı davranmak için bir sebep yok. Deneyimlerime dayanarak söylüyorum, kitaba bağlı kalan adaptasyonlarda, film sıkıcı oluyor."¹⁵

Lethem'le aynı şeyleri bir yönetmen olarak düşünen Hitchcock şöyle der:

"Hollywood yönetmenlerinin edebiyat yapıtlarını nasıl mahvettiklerini dair çok şey söylenmiştir. Benim buna asla bir katkı olmayacak. Benim yaptığım, bir öyküyü sadece bir kez okumak ve ana fikrini beğenirsem, kitabı unutarak, sinema yaratmaya başlamak. (...) Bugün size Daphne du Maurier'in Kuşlar kitabının öyküsünü anlatamam. Bu kitabı sadece bir kez ve süratle okudum. Bir yazar, iyi bir roman yazabilmek için ömrünün üç dört yılını verir, bu onun tüm yaşamıdır. Sonra başka insanlar, tümünü üstüne alır. Sanatçılar ve teknisyenler, çeşitli yanlarını kurcalar ve sonunda yazar tümüyle unutulurken, birisi çıkıp Oscar'a aday gösterilir. Ben böyle bir şeye gelemem."¹⁶

¹⁴ A.g.k., 314.

¹⁵ Jonathan LETHEM, **Filmlerden Korkum Yok**, Röportaj: Müjde Yazıcı, Radikal 1 Aralık 04.

¹⁶ Alfred HITCHCOCK, **Truffaut'la Alfred Hitchcock'un Söyleşileri**, 58.

Ağaoğlu'na dönersek: Onun, yazarın yazarlık dünyasının manevi haklarının korunması gerekliliği üzerine yaptığı vurgu anlamlıdır. Zira roman, sinema diline uygun olmalı ve uyarlanırken radikal değişiklikler yapılsa da bu yazarın dünya görüşüne zarar verir nitelikte olmamalıdır.

Bu tartışmaların-sorunların en büyük nedeni sinema ve edebiyatın biçimsel farklılıklarının dışında sanatsal anlamda toplumsal olarak ne ifade ettiklerinin büyük farklılıklar göstermesidir. Sorun, sinemanın seyredilir, kitlelere ulaşabilir olmasına edebiyattan çok daha fazla gerek duyulmasında, ortaya çıkması için büyük paralar gerektiren bir sanat dalı olmasındadır.

Sanatın temel işlevinin eğlendirme olarak algılanmasının kökeninde özdeşleşme ve katharsis olgusu yatar. Ve bu olgu, eğlendirme işlevini en iyi gerçekleştiren sanat dalı olan sinemada, doruk noktasına ulaşır. Bu yüzden sinemanın edebiyata göre insanların üzerinde daha fazla etkisi vardır. Bu etki de onu popülerleştirerek bir meta haline sokar. Sinema edebiyatın ulaştığı soyutlamanın düzeyine ulaşamamış olması ya da Tarkovski, Kieslowski gibi yönetmenlerle çok zor ulaşılmış olmasına rağmen, bu dezavantajını kitleler üzerindeki etkisiyle avantaja çevirir. Bu yüzden de filme çekildikten sonra popülerleşen edebi eserlere ve tanınan yazarlara dünya sinemasında her zaman rastlanır.

Her ne kadar sinema tarihinde bir çok uyarlama olsa da, özellikle klasik roman uyarlamaları onların üstün edebi yönlerinden dolayı fazla başarıya ulaşamamıştır. Bu başarısızlığın bir nedeni de romanın herkes tarafından biliniyor olması ve romanla film arasında yapılan karşılaştırmadır. Bir Dostoyevski romanının özelliklerini taşımayan “Kumarbaz”, “Suç ve Ceza”, Flaubert’in “Madam Bovary”sini sadece eşini aldatan hırslı kadına çeviren, romanın daha başında sayfalarca anlatılan insan ve doğa savaşını vermeden konuya geçen “Moby Dick”, polisiye bir hikâyeye dönüşen Umberto Eco’nun “Gülün Adı”, ilk akla gelen sinemaya aktarılamayan edebiyat örneklerindedir. Ayrıca sinema tarihinin en iyi yönetmenlerinden biri olan Orson Welles’in “Don Kişot”u yıllarca sinemaya uyarlamaya çalışmış ve

başaramamış olması kelimenin gerçek anlamıyla sinemaya aktarılamayan edebiyat örneğidir. Aşağıda “Moby Dick” romanından filme alınamayan bir paragraf örnek olarak verilmiştir:

“Harikalar dünyasının bent kapakları açılıverdi; ve çılgın hayallerimin sularıyla, sıra sıra balinalar, sonsuz bir alay halinde içimin ta derinlerine aktı. Bunların tam ortasında, karlı bir tepe gibi yükselen, kocaman bembeyaz bir hayalet vardı.”¹⁷

İyi edebiyat eserlerinin sinemaya uyarlanmasından sonra, yaşanan hayal kırıklıkları oldukça yaygındır. Ama bunun yanında orijinallerine göre daha iyi olduğu düşünülen uyarlamalar da mevcuttur. Bunuel’in *Bir Hizmetçinin Günlüğü* (*Le Journal d’une Femme de Chambre-1964*) ya da Tarkovski’nin Ştrugatski kardeşlerin romanı “Uzayda Piknik” ten uyarladığı *Stalker* (*İz Sürücü-1979*) bu uyarlamalara örnek olarak verilebilir.

Çoğunlukla yazarlar, eserlerinin uyarlanmasından şikâyet etseler de iyi romanlardan iyi filmler de yapılmıştır. Örnek verirsek ilk akla gelenler aynı zamanda klasikleşmiş filmlerdir: *Dava* (*The Trial-1962*), *Leopar* (*Il Gattopardo-1963*), *Kuşlar* (*The Birds-1963*), *Atları da Vururlar* (*They Shoot Horses, don’t They?-1969*), *Rüzgar Gibi Geçti* (*Gone With the Wind-1939*), *Tess* (1979), *Fareler ve İnsanlar* (*Of Mice and Men-1939*), *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* (*For Whom the Bell Tolls-1943*) gibi.

Sinemacılar, uyarlama yaparken yaşadıkları sorunları -mesela karakterin psikolojik durumunu görsel olarak anlatmak zorluğunu- aşmak için geri dönüşler (flash back), uzun diyaloglar, iç ses kullanarak sinema dilinden taviz vermek zorunda kalmışlardır. Bu sorunları iç sesle ya da diyalogla çözüme kolaylığına kaçmak istemeyen Yaşar Kemal “Yer Demir Gök Bakır” kitabını senaryolaştırırken yazıyı görselliğe dökme zorluğuna dair nasıl bir çözüm bulduğunu şöyle ifade eder:

¹⁷ Herman MELVILLE, *Moby Dick*. Çev: Sabahattin Eyüboğlu-Mina Urgan, 43.

“Filmle senaryonun nasıl birbirinden ayrı şeymiş gibi ortaya çıktığına somut bir örnek vereyim. Taşbaş’ın bir iç transferi var. Yani adam önce kendisiyle alay ediyor, sonra da yavaş yavaş inanmaya başlıyor. Şimdi bunu filmde nasıl vereceğiz? Bunu çok düşündüm ve şöyle çözdüm: Naiv bir resim, bir Hacı Bektaş resmi var. Sürekli bir duvarda asılı duruyor. Kucağında bir ceylanla bir kaplan, kafasında da bir külah-bu resim Taşbaş’ın evinde başından beri asılı. Fakat filmin bir yerinden sonra bu resimle Taşbaş arasında bir ilgi kurduruyoruz. Gittikçe resme daha çok bakmaya başlıyor, resmin önüne gelip dakikalarca duruyor. Ve en sonunda da o kafasındaki şeyi çıkarıp resimdeki gibi bir külah koyuyor. O zaman anlıyoruz ki o da resimle özdeşleşmiştir. Yani hiçbir söz söylemeden bunu anlatmaya çalıştım. Tamamen görsel...”¹⁸

¹⁸ Yaşar KEMAL, *Yaşar Kemal ile Söyleşi*, Gösteri-69, 12.

3. TÜRK SİNEMASINDA İLK DÖNEM UYARLAMALARI

YAPIM TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	YAZAR	YAPITIN TARİHİ
1919	Mürebbiye-1	Ahmet Fehim	H. Rahmi Gürpınar	1898
1922	Boğaziçi Esrarı	Muhsin Ertuğrul	Yakup Kadri Karaosmanoğlu	1922
1923	Ateşten Gömlek-1	Muhsin Ertuğrul	Halide E. Adıvar	1922
1924	Sözde Kızlar-1	Muhsin Ertuğrul	Peyami Safa	1925*
1940	Kıvırcık Paşa	Faruk Keç	Sermet Muhtar Alus	1933
1946	Toros Çocuğu	Şadan Kamil	M. Şevki Yazman	1943
1946-47	Seven ne Yapmaz-1	Şadan Kamil	Kerime Nadir	1940
1946-1947	Senede Bir Gün-1	Ferdi Tayfur	İhsan Koza İpekçi	1946
1946-1948	Unutulan Sır (Domaniç Yolcusu)	Şakir Sırmalı	Şükufe Nihal	1946
1948	Damga	Seyfi Havaeri	Fikret Arıt (Güzel Yuana)	1946
1948	Vurun Kahpeye-1	Lütfi Akad	H. Edip Adıvar	1926
1949	Efsuncu Baba	Aydın Arakon	H. Rahmi Gürpınar	1924

Türk sinemasının oluşmaya başladığı bu dönemde yukarıdaki listede de görüldüğü gibi edebiyat uyarlamalarının sayısı diğer dönemlerle karşılaştırıldığında oldukça azdır. Bunun nedeni özgün senaryoların üretiliyor olması değil tiyatronun etkisidir. Çünkü bu dönemi etkisi altına almış olan ve aslen tiyatro yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul, her sezon oynanan tiyatroları yaz aylarında sinema filmi haline getiriyordu; uyarlamalar çokça tiyatrodandı. Örneğin Muhsin Ertuğrul'un bütün filmleri arasında 11 tane tiyatro uyarlaması vardır: *Leblebici Horhor*, *Kız Kulesinde Bir Facia*, *Ankara Postası*, *Söz Bir Allah Bir*, *Aynaroz Kadısı*, *Bir Kavuk Devrildi*, *Tosun Paşa*, *Akasya Palas*, *Yayla Kartalı*, *Harman Sonu*. Orijinal senaryo ise sekizdir: *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*, *İstanbul sokaklarında*, *Bir Millet Uyanıyor*, *Allahın Cenneti*, *Kahveci Güzeli*, *Nasrettin Hoca*, *Kızılırmak Karakoyun*, *Halıcı Kız*.

* 1922'de gazetede tefrika edilmiş sonra roman haline gelmiştir

Bu dönemde yukarıda da belirtildiği gibi sinemayı tiyatrocular yapıyordu. Tiyatronun yanında yan dal ve eğlence olarak görünen sinema, kendisine verilen önemin azlığından dolayı uzun bir emekleme dönemi geçirmiştir. Bunun sona ermesi ve gerçek anlamıyla

sinemacıların ortaya çıkması için 1948 yılını yani yerli filmlere “belediye gelirleri kanunu”nda yapılan indirimi beklemek zorundaydı. Bu dönem yani 1917-1949 arası yapılan film sayısı 95’tir. Edebiyat uyarlamalarını bu dönem yapılan film sayısı ile karşılaştırdığımızda (halk edebiyatından yapılan uyarlamalar da hesaba katılırsa) ortaya % 19’a yakın bir değer çıkar. Bu oran diğer dönemlerin çok üstündedir. Bunun nedeni de bu dönem üretilen film sayısının düşüklüğü ve özgün senaryo üretecek sinemacıların, senaristlerin henüz yetişmemiş olmasıdır.

Bu uyarlamalardan bazıları belediye film deposunda çıkan yangında yok oldukları için seyredilememiş olsa da bu dönem yapılan edebiyat uyarlamaları için şöyle bir değerlendirme yapılabilir:

Bu dönem Muhsin Ertuğrul’un uyarladığı filmler, Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Halide E. Adıvar uyarlamaları haricindeki filmler piyasa romanı uyarlamaları içinde sayılabilir ve sinemanın her dönem uyarladığı bu eserlerin bu dönemde de uyarlanmasının en önemli nedeni seyirci çekme isteğidir. Diğer uyarlamaların nedenine gelirsek: Bunlardan Muhsin Ertuğrul filmlerine dikkat edilirse romanların tarihi çekim tarihine çok yakındır. Bu Ertuğrul’un yeni edebiyata duyduğu yakınlıktan ve Osmanlı’dan kopmaya çalışan iktidarın Osmanlı’nın edebiyatından da kopmak isteyişinden ileri gelir. Bu dönemde Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın iki romanından uyarlama yapılmıştır: 1919’da uyarlanan *Mürebbiye* ve 1949 yılında çekilen *Efsuncu Baba*. *Mürebbiye*’nin 1919 yılında filme alınması oldukça anlamlıdır. Nijat Özön bunu işgal altındaki bir sinemanın, düşmana karşı “sessiz karşı koyma” amacı taşımış olabileceğiyle açıklar. Çünkü kitapta anlatılan, aileyi birbirine düşüren ‘düşük ahlaklı’ kadın, bir Fransız’dır.



Resim 3.1.Mürebbiye (Ahmet Fehim, 1919)

“Gürpınar’ın yapmak istediğini kısaca belirtmek gerekirse, denebilir ki, halkın geleneksel inançlara, yerleşmiş düşüncelere, göreneklere ve dine dayalı zihniyeti yerine, Batı’nın akla, bilime dayalı pozitivist zihniyetini yerleştirmeye çalışmıştır. Onun içindir ki romanlarında hep, “eski kafa”, “yeni kafa” dediği iki zihniyetin çatıştığı görülür.”¹⁹

Bu yüzden de yeni bir toplum kurma idealinde olan Cumhuriyet ideolojisi için Hüseyin Rahmi Gürpınar romanları topluma ahlaklı, modern, ilerici olanı göstermesi açısından bu dönem edebiyat anlayışına uygundur. Bu uygunluk onun sinemaya uyarlanmasına da katkı sağlamıştır.

3.1.1. *Vurun Kahpeye*: Üç Farklı Dönem, Üç Farklı Uyarlama

Vurun Kahpeye Halide Edip Adıvar’ın 1926 yılında yazdığı ve Kurtuluş Savaşı’nı anlattığı romanıdır. Kitabın kahramanı idealist bir öğretmen olan Aliye’dir. Şehit bir babanın ve veremden ölmüş bir ananın tek çocuğudur. Roman onun Dar-ül Muallimat’tan (o zamanki kız öğretmen okulu) mezun olduktan sonra Kurtuluş Savaşı sırasında geldiği kasabada yaşadıklarını anlatır. Dar-ül Muallimat

¹⁹ Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-I*, 114.

(medreseden farklı olarak), Osmanlı'nın dağılma sürecinde bürokrasinin “yeni insan” yaratma kaygısıyla açılan okullarından birisi olarak idealist öğretmen yetiştirir (Dar-ül Muallimin de Erkek Öğretmen Okulu'dur.). Aliye, bekâr ve güzel bir kadın olmasından dolayı kasabada herkesin dikkatini çeker ve dedikodulara maruz kalır. Ama Kuvayı Milliye'ye yakın olan Ömer Efendi ile o yöredeki Kuvayı Milliye birliklerinin başı Tosun Bey tarafından korunur ve Tosun Bey'le nişanlanır. Düşmanın köye girmesiyle beraber köyde Kuvayı Milliye'nin varlığından hoşnut olmayan iki yobazın kışkırtmaları sonucu, düşmanla işbirliği yaptığı gerekçesiyle linç edilir. Kitap, Aliye üzerinden cumhuriyet ideolojisini ve cumhuriyet insanını anlatmaya çalışır.

Kurtuluş savaşı dönemi romanlarında kurtuluşun İstanbul dışında olacağına dair umutlarla köy idealize edilmeye başlanmış ve o dönem edebiyatçıları köye gönderdikleri subaylar ve öğretmenleri romanlarında konu edinmişlerdir. Bu karakterler halkı aydınlatmaya çalışmıştır. Bu durum 1930'lar ve sonrasında da devam etmiştir. Çünkü köylü Kemalizm'in sınıfsal bir dayanağıdır.

Bir idealleri olmaları ve savaş vermeleriyle Aliye ve Tosun Bey kitapta aydın tipi olarak çizilmeler de buna yaklaşmışlardır. Yine bu dönem romanlarından Reşat Nuri Güntekin'in eseri “Çalıkuşu”na bakıldığında, orada anlatılan öğretmen Anadolu'nun çeşitli köyelerine gitmesine rağmen, roman “Vurun Kahpeye”ye oranla hayli romantiktir. “Çalıkuşu”ndaki öğretmen bir ideal ile yola çıkmamıştır; aşk acısı ve inadı onu köylere düşürmüştür. Oysa Aliye'nin en büyük dileği köy çocuklarına bir umut olmaktır. Bu yüzden de kitapta ve filmde okuldan mezun olurken ettiği yemin tekrarlanır. *“Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi!”* Aliye'nin kişiliği Adivar romanlarının kadın karakterlerinin ortak kişiliğidir ve Adivar'ın kadın karakterleri Berna Moran tarafından şöyle yorumlanmaktadır:

“Adivar'ın ilk yapıtlarında Türk okuruna sunduğu bir yenilik, yarattığı bu kadın imgesidir. Bu imge toplumda birbirine karşıt olarak algılanan bazı değerleri uzlaştırdığı için önemliydi. İslam-Osmanlı geleneklerine göre ev kadını olarak

yetiştirilmiş, kapalı, basit ve cahil kadın, aydın kesimin gözünde geri kalmış bir uygarlığın simgesi gibiydi. Beri yandan, Batılılaşmış “asri” kadın da köklerinden kopmuş, değerlerini şaşırması, serbest davranışları kuşku uyandıran bir kadındı. Adivar’ın kahramanları işte bu çelişkiyi kendilerinde uzlaştırmakla bir özleme cevap veriyorlardı. Çünkü bunlar hem Batılılaşmış hem de ulusal değerlerine bağlı kalmış, hem okumuş ve serbest hem de namus konusunda çok titiz, ahlakı sağlam kadınlardı. Gerektiğinde bir erkek gibi spor yapan, ata binen bu kadınlar dışiliklerini de korumayı başarmışlardı üstelik”²⁰

Roman 1948 yılında Lütfi Akad, 1964’te Orhan Aksoy, 1973’te Halit Refiğ tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Üç filmin de yapımevi aynıdır. Film ulusal bayramlarda televizyonun vazgeçmediği bir klasiktir.

Filmin uyarlamasının yapıldığı üç farklı döneme ve bu dönemin toplumsal özelliklerine bakalım: Öncelikle birinci uyarlama ve 1948 yılına göz atarsak: Bu dönemde Türkiye Burjuvazisi dini tam olarak ayrı tutacak bir boyuta getirememiş ve tam bir laikliğe cesaret edememiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında hem dine hem de Osmanlı geleneğine olan ‘redd-i miras’, düzenin oturmaya başlamasıyla beraber azalmıştır. Bununla beraber de CHP iktidarı sırasında (1947 yılında) İmam Hatip okulları açılmış ve din dersi seçmeli ders olarak okullara girmiştir. Bu açıdan birinci uyarlama yapıldığı dönemin dine olan yaklaşma çabalarına karşı çıkıyor gözükse de, içerdiği mevlit sahnesiyle ve iyi Müslüman kimliğini tarif etmesiyle, CHP iktidarının dinle olan yaklaşmasını temsil etmektedir.

Kitapta, filmlerin uyarlama yaparken ayrıştıkları noktaları anlamak açısından çok önemli iki bölüm vardır: Biri Aliye’nin, annesinden kalan yadigârı olan yüzüğünü satarak bayrak kumaşı alması ve bu bayrağın öldükten sonra üzerine örtülmesi. Diğeri de kasabanın yobazı olan Hacı Fettah’ın galeyanı ile kasaba halkının Aliye’yi linç etmesi. Her uyarlama bu iki kısım başta olmak üzere yapıldığı dönemle alakalı olarak farklılıklar içermektedir. Bu farklılıklar diyalogların da ötesinde yönetmenin sinema diliyle, bu dili hangi kaygılarla kullandığıyla alakalıdır.

²⁰ Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*, 156.

Linç sahnesini Lütfi Akad kasaba dışına çıkarmıştır. Orhan Aksoy'un yaptığı uyarlamada yer daha belirsiz kalırken, Halit Refiğ herkesin gözleri önünde, yani kasabanın meydanında Aliye'yi öldürtür. Akad genel planda aldığı linç olayını kişisel bir hınçtan çok toplumsal bir olgu olarak görmüştür. Kişilerin kahramana tek tek vurmasını göstermez. Meselenin vahşet tarafıyla değil toplumsal tarafıyla ilgilenmiştir.



Resim 3.2. Yön: Lütfi Akad

Aliye haricinde kimsenin yüzü gözükmmez. Kitle vurgulanır.

Yine Akad'ın uyarlamasında Aliye'nin ölüsü bayrakla hemen örtülürken Refiğ'in yaptığı uyarlamada Aliye'nin kanlı cesedi ön plandadır.



Kitle görüntülerinden çok Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin daha belirgindir.

Resim 3.3.Yön: Orhan Aksoy



Resim 3.4. Yön: Halit Refiğ

Aksoy'un uyarlamasında, Aliye öldükten sonra elinden nişanlısının hediye ettiği madalyon çıkarken, Refiğ uyarlamasında küçük bir Kuran çıkar. Ayrıca Refiğ uyarlaması cami görüntüleriyle başlamaktadır. Bunun yanında kitapta bulunmayan "İslam ülkesini kâfir basınca müslümana silaha sarılmak gerek", "İslam'ın birinci farzı cihat değil mi?" türünden diyaloglar eklenmiştir. Yönetmen bu gibi diyalogları *Gurbet Kuşları* (1964) filminde Filiz Akın'ın babasına söylettirmişti. Burada da Aliye'nin manevi babasına söylettirerek, Refiğ bir kez daha Türklerin tarihi misyonu hakkında yorum yapar. Ayrıca Akad'ın filmi dinci çevrelerin tepkilerini çekmişken, son uyarlama sonrası bu gerilim yok olmuştur.

Filmlerin karşılaştırılmasını linç sahnesine verilen önem üzerinden sürdürürsek; birinci uyarlamada linç sahnesi 1 dakika 55 saniye sürerken bütün uyarlamaların içinde en kısa film olan Refiğ uyarlaması (filmin bütününe baktığımızda) 2 dakika 35 saniye ile en uzun linç sahnesine sahiptir. Uyarlamaların en uzununu olan ikinci uyarlamamanın linç sahneleri ise 2 dakika 40 saniye sürmektedir.

1964 tarihli ikinci uyarlamamanın irtica tehdidinden sonra yapıldığı düşünülürse Refiğ'le ikinci uyarlamamanın yapılma nedeninin iyice değiştiği ve 1971 Kıbrıs

harekâtıyla filmin ana temasının dış düşmanlara, hatta Yunanlılara çevrildiği görülebilir. Son uyarlamada, ikinci uyarlamadan farklı olarak din ön plana çıkarılarak milliyetçilik, geri planda bırakılmıştır. 27 Mayıs darbesi ve ordunun iktidarıyla da, Aksoy uyarlamasında milliyetçilik ön plana çıkmıştır. Ayrıca ilk iki uyarlamada düşmanın Yunan askeri olduğu belirtilmez. Çünkü sinemada düşmanın somut tarifini veren, düşmana ad koyan filmlere uygulan bir sansür vardır. Bu sansür de devletin özellikle komşu ülkelerle sıcak ilişkiler kurmak istemesinden kaynaklanır.

4. 1950'LER VE PİYASA ROMANI UYARLAMALARI

“Bizler, çoğunluğumuz masal'ı seviyoruz; bizi üzen dünyayı değiştirmek için gereken anlama düzeyine varmak için çalışmayı, okumayı, tartışmayı, entelektüel düşünce düzeyine varmayı değil, inanmayı, realitenin kurbanı olup hüznü yaşamayı, edilgenliğimizin çözüm yollarını düşünüp aramaktansa, abartılmış “şıklığımız” içinde kendimizi dünyanın merkezi saymayı seviyoruz. .”²¹

1946 yılında kurulan Demokrat Parti, 1950 seçimlerinde Adnan Menderes'in önderliğinde iktidara gelmiştir. Bu dönemde, devlet eliyle özel kesim daha fazla desteklenerek, burjuvazinin gelişimi hızlandırılmıştır. Tarımda sanayileşmeyle göç başlamış ve bu göç dalgasının etkisiyle gecekondu nüfusu oluşmaya başlamıştır. Her yere popülizm dalgası hakim olmuştur.

Yine bu dönemde, II. Dünya Savaşı yaralarını saramayan Avrupa'nın, etkinlik kaybetmesiyle beraber varlık gösteren ABD, bizim ülkemizde de Marshall yardımıyla birlikte giderek söz sahibi olmaya başlamıştır. Bu yüzden de bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de Amerikan kültürü hakim olmaya başlamıştır. ABD'nin kendi kültürünü okyanus ötesi yerlere taşımada en etkili aracı olan sinema-Hollywood sineması bizim sinemamızı da etkilemiştir. Tabii bu etkilenme sadece Hollywood'la sınırlı değildir. II. Dünya Savaşı'nda aldığı yaralardan dolayı durma noktasına gelen Avrupa Sineması'nın yerini Mısır filmleri ve Hollywood almıştır. Hollywood sineması kültür hayatımızda, ABD'ye olan hayranlığın temellerini atarken, Mısır sineması da sinemamızda melodramın temellerini atmıştır. Amerikan sinemasından daha önce II Dünya savaşı arifesinde ülkemize giren Mısır sineması, içinde barındırdığı naif unsurlar, ağdalı yapı ile uzun zaman sinemamızda alışkanlık yapmış ve sinema tarihimizdeki melodramların temelini oluşturmuştur. Bu melodramların dayanak noktası, hayal dünyasında yaşamakta ısrar eden, hayatın gerçeklerinden sinemada olsun kaçmak isteyen ve bu filmlere olan talebiyle

²¹ Ünsal OSKAY, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Der. S.Murat Dinçer, 109.

sinemacıları daha fazla popüler sinema örnekleri sunmaya ‘zorlayan’ sinema seyircisidir.

“Vasat, toplumun her katmanına nüfuz eden totaliter bir örgütlenmedir. İktidarının kendi dışında kalanlara uyguladığı zulmün ağırlığı, toplumdan topluma değişir elbet. Ama farklı olmanın, muhalif olmanın bütün imkânları, büyük sermayenin dağıtım mekanizmalarına bağlanmış üretimle içiç edilmiş durumda. Vasat, toplumları bir arada tutan zamktır. Bu nedenle vasatın denetimi, kaçınılmazdır. Vasat, her bireyi teslim olup kendi ılık kucağında teselli bulmaya çağırır. Dünyanın, insan ilişkilerinin her çeşidinin fena halde anlaşılır olduğu; gülünecek, ağlanacak, merak uyandırıp peşine takacak bütün öğelerin titizce saptanıp sunulduğu bir anlamlar yastığı. Klişeler cumhuriyeti. Dışında kalanın, topyekûn iktidarsızlaştırılmış bir sırtlanlığı göze alması gerekir. Dolaşıma sokulan her söz, vasatın denetimiyle gölgeli olacaktır.”²²

Sinemamız vasat ürünler çıkarmakta, kendini aşmaya dair en ufak bir adım dahi atmamakta ve popüler olanı seçen seyirciyi, bu ürünlere daha da mahkûm ederek ve onları vasatın ılık kucağına atarak kendi durumunu kronikleştirmektedir. Burada bahsedilen popüler sinema örneklerini, popüler edebiyattan ayırmak imkânsızdır. Birbirlerini her konuda besledikleri aşikârdır. Sinema bu edebiyatı kitleselleştirirken, edebiyat da sinemaya hızlı üretim zamanlarında kıt olan senaryo kaynağı sağlamıştır. Piyasa romanı, klişelere yaslanan, aşk eksenli hikayeler anlatan, karakterler yaratmak yerine tiplere yaslanan bir türdür; popüler bir edebiyat türüdür.

Bu dönemde sinemamız Muhsin Ertuğrul etkisinden sıyrılabildiği için, yapılan uyarlamalar da yön değiştirmiş; tiyatro uyarlamalarının yerini edebiyat uyarlamaları almıştır. Film sayısı 1948 vergi indirim yasasından dolayı artarken, bu artıştan edebiyat uyarlamaları da nasibini almıştır. 1950-1959 arası 566 tane film çekilmiştir. Bunların halk hikayelerinden yapılan uyarlamalar da hesaba katılırsa 52 tanesi edebiyat uyarlamasıdır. Oran olarak bu sayı % 9 civarındadır.

²² Yıldırım TÜRKER, *Vasata Çağrı*, 3.

Önceki döneme göre, film sayısındaki artış niteliğe bu derece yansımamıştır. Ama yine de bu dönem sinema sanatının olanakları üzerine kafa yoran, kendi dilini geliştirmeye çalışan ve seyirciye alıştıkları tarzdan farklı şeyler sunmaya çalışan yönetmenler ortaya çıkmaya başlamıştır. Lütfi Akad ilk filmi *Vurun Kahpeye*'den sonra kamerayı tekrar dışarı çıkarmış; *Kanun Namına* filmiyle sinemayı tiyatro etkisinden kurtarmaya dair başarılı bir örnek daha vermiştir. Yine bu dönemde sinema yapmaya başlayan ve sinema tarihimizde, özgünlüğüyle çok önemli bir yerde duran Metin Erksan *Aşık Veysel'in Hayatı* adlı belgeselle sinemada ilk kez sansürle uğraşan yönetmen olarak sinemaya başlamıştır. Yine sinema tarihimizin önemli yönetmenlerinden Atıf Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün'ün sinema yapmaya başlaması bu döneme; bu dönemin sonuna rastlar.

Bu dönemde yapılan edebiyat uyarlamaları şunlardır:

YAPIM TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	YAZAR	YAPITIN TARİHİ
1950	Ateşten Gömlek-2	Vedat Örfi Bengü	H. Edip Adıvar	1922
1950	Çete	Çetin Karamanbey	R. Halit Karay	1939
1951	Dudaktan Kalbe-1	Şadan Kamil	R. Nuri Güntekin	1923
1951	Allahısızmarladık-1	Sami Ayanoğlu	E. Mahmut Karakurt	1936
1951	Sürgün	Orhon M. Arıburnu	R. Halit Karay	1941
1952	Ankara Ekspresi-1	Aydın Arakon	Esat M. Karakurt	1946
1952	İki Süngü Arasında-1	Şadan Kamil	Aka Gündüz	1929
1952	Kızıltuğ	Aydın Arakon	A. Ziya Kozanoğlu	1923
1952	Son Gece-1	Sami Ayanoğlu	E. Mahmut Karakurt	1938
1953	Yavuz Sultan Selim Ağlıyor	Sami Ayanoğlu	F. Fazıl Tülbentçi	1947
1953	Kara Davut-1	Mahir Canova	N. N. Tepedelenlioğlu	1928
1953	Aşk İstiraptır	Atıf Yılmaz	Oğuz Özdeş	1939
1953	Hıçkırık-1	Atıf Yılmaz	Kerime Nadir	1938
1954	Vahşi Bir Kız Sevdim-1	Lütfi Akad	Esat M. Karakurt	1926
1954	Nilgün-1	Münir Hayri Egele	R. Halit Karay	1950
1954	Leylaklar Altında	Suavi Tedü	Mebrure Alevok	1936
1954	Cingöz Recai-1	Metin Erksan	Peyami Safa	1924
1955	Kadın Severse-1	Atıf Yılmaz	Esat M. Karakurt	1939
1955	Dağları Bekleyen Kız-I	Atıf Yılmaz	Esat M. Karakurt	1934
1955	İlk ve Son-1	Atıf Yılmaz	Esat M. Karakurt	1940

1956	Bir Aşk Hikayesi	Şadan Kamil	Haldun Taner (Öykü)	1951
1956	Yolpalas Cinayeti	Metin Erksan	H. Edip Adivar	1937
1956	Beş Hasta Var	Atıf Yılmaz	Etem İzzet Benice	1932
1957	Namus Düşmanı	Ziya Metin	Yaşar Kemal ('Dükkancı'- öykü)	1949
1957	Çölde Bir İstanbul Kızı	Faruk Kenç	Esat M. Karakurt	1927
1957	Lejyon Dönüşü	Orhon M. Arıburnu	Hasan Kazankaya	1956
1957	Gelinin Muradı	Atıf Yılmaz	Kemal Bilbaşar *	1953
1957	Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi	Semih Evin Metin Erksan	Güzide Sabri	1905
1958	Bir Şoförün Gizli Defteri-1	Atıf Yılmaz	Aka Gündüz	1943
1958	Yaprak Dökümü-1	Suavi Tedü	R. Nuri Güntekin	1943
1958	Uçurum	Sırrı Gültekin	Oğuz Özdeş	1943
1958	Funda-1	Nişan Hançer	Kerime Nadir	1941
1959	Zümrüt	Lütfi Akad	İhsan Koza	1948
1959	Kalpklılar	Nejat Saydam	Samim Kocagöz	1962
1959	Ömrümün Tek Gecesi-1	Arşavir Alyanak	Esat M. Karakurt	1949
1959	Sonbahar	Nişan Hançer	Kerime Nadir	1941
1959	Samanyolu-1	Nevzat Pesen	Kerime Nadir	1941
1959	Tütün Zamanı	Orhon M. Arıburnu	Necati Cumalı ('Zeliş'- öykü)	1959
1959	Üç Kızın Hikayesi	Orhan Elmas	Aka Gündüz	1933

Sinemamızda özellikle bu dönemde olmak üzere, en çok uyarlanan yazar Kerime Nadir'dir. Sinema için özel olarak kaleme aldığı öykülerini saymazsak 17 tane romanı filme alınmıştır. 1917-1984 tarihleri arasında yaşayan yazar yaşadığı dönemi hiç bir kitabına yansıtmamıştır. 37 tane kitap yazmış ve döneminin en çok okunan aşk romanı yazarlarından biri olmuştur. Selim İleri'nin söylediği gibi sinema için Kerime Nadir adı bir teminatır. Çünkü kitaplarında olduğu gibi Kerime Nadir uyarlamaları da büyük ilgi görüyor; sinema salonlarını dolduruyordu.

Melodram geleneğinde önemli bir yeri olan Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt'tan farklı olarak kitaplarında cinselliğe yer vermez; onun hikayelerinde bastırılmış bir cinsellik vardır. Elbette bunun en önemli nedeni, cinselliği özellikle bir kadının ağzından duymaya hazır olmayan toplumdur. 1950'ler, 1960'lar

* Bilbaşar'ın "Üç Bulutlu Hikayeler" (1956) adlı öykü kitabındaki "Üç Bulutlu Hikaye" ile "Pembe Kurt" (1953) adlı öykülerin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Bilbaşar daha sonra "Gelinin Muradı" filminin konusunu "Başka olur Ağaların Düğünü" (1972) adıyla romanlaştırmıştır.

düşünüldüğünde toplumu oluşturan bütün geleneksel kodlamalar onun kitaplarında yer bulur.

Yazarın 1936 yılında yazdığı “Hıçkırık” adlı romanı (dolayısıyla da uyarlamalarını) popüler edebiyatın en bilinen örneklerinden biri olması nedeniyle ele alırsak:

4.1. *Hıçkırık*: Popüler Edebiyatın Prototipi

Roman 1953 yılında Atıf Yılmaz tarafından, 1966 yılında, renkli versiyonuyla, Orhan Aksoy tarafından sinemaya uyarlanmıştır. İki defa uyarlanmasının nedeni filmin kitap kadar çok tutulması ve sinemamızın melodram filmleri denilince özellikle diyaloglarıyla “kült” filme dönüşecek kadar seyirci çekmesidir.



Resim 4.1.Hıçkırık (Yön: Atıf Yılmaz)

Roman, kahramanın ağzından, daha sonra bir arkadaşına hayat hikâyesini okutmak üzere kaleme alınmış ve bir anı mahiyetinde kurgulanmıştır. Bu yüzden de sadece kahramanın bilebileceği, düşündüğü, yaşadığı şeyler romanda anlatılmıştır. Bunun filmlerde uyarlanması ise her sahnede Kenan’ın (erkek kahramanın) bulunmasıyla halledilmiştir. Hatta ikinci uyarlamada ev halkı iyice geri plana atılmış, Nalan (Kenan’ın aşık olduğu üvey kardeşi) ve Kenan’ın karşılıklı konuşmalarıyla Kenan’ın kara sevdası daha yoğun işlenmiştir. Bu açıdan ikinci uyarlama (renkli

olmasının da etkisiyle) sinemamızın melodram denilince akla gelen ilk örneklerindendir.

HIÇKIRIK DİYALOGLARI Yaz

Atıf Yılmaz'ın uyarladığı *Hıçkırık*'ın seyircinin ilgisini çekmesi, yapımcıların gözünü piyasa romanlarına çevirmelerini sağlamıştır. Ayrıca bu uyarlama Atıf Yılmaz'ın daha sonra epeyce devam edecek piyasa romanı uyarlamalarının ilkidir. Bu romanlar sinemada bir tembellik yaratmış; diyalogların yoğunluğu ve genelde iki kişi arasında geçmesi sinemada tiyatro etkisinin zeminini canlı tutmuştur. Bütün bunlar sinemaya iki boyutluluk vermektedir. Kamera, oyuncuları profillerinden çeker ve hareketsizdir. Oyunun geçtiği yer de genelde dar mekanlardır; çoğunlukla evin salonudur. Bu yüzden bu tür melodramların diğer bir adı da “salon filmi”dir. Nijat Özön bu tarz filmleri “İtalyan beyaz telefonlu” filmlerine benzetmektedir;

“Duruk görüntüler, hareketsiz kamera, her diyalog parçasını ayrı bir görüntüde göstermek “tik”i, piyasa romanının hiçbir vakit gerçekle alışverişi olmayan, inandırıcılığı bulunmayan kişilerden dolayı oyunda büsbütün göze batan aksaklık gibi özellikler Batıbeki'nin bu dönemdeki filmlerinde dikkati çekiyordu. Bütün bunlar, “bir şeyler yapmak” isteyen Batıbeki'ni biçimciliğe sürüklüyor, daha önceki ressamlık tecrübesi de bu biçim özentisini aşırı bir duruma sokuyordu; böylelikle, konu ve kişiler bir kenara itiliyor, dekorlar, kostümler, aksesuar, kısacası “cilalı” görüntüler büyük bir önem kazanıyordu. Bu filmlerde “beyaz telefon” yoktu ama Batıbeki'nin bu dönemi, İtalyanların “beyaz telefonlu filmler” dönemini farkında olmaksızın izliyordu.”²⁴

4.2. Kadın Severse: Ağlatan Romanlardan, Aldatan Kadınlara

Yine bu edebiyattan Esat Mahmut Karakurt'un 1955 yılında yazdığı “Kadın Severse”, 1955 yılında Atıf Yılmaz tarafından, 1968 yılında Ülkü Erakalın tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Esat M. Karakurt romanları, daha önce de belirtildiği gib, Kerime Nadir romanlarından farklı olarak pornografik özellik taşır. Bu özellik cinselliğin dilediğince yaşanmasını ve kadınların daha özgür, daha mutlu yansıtılmasını sağlarken, bu yönüyle bu tarz romancılığın temsilcilerinden Kerime Nadir'den ayrılmaktadır. Kerime Nadir romanlarının kavuşamayan aşkları, veremli

²⁴ Nijat ÖZÖN, *Türk Sinema Tarihi*, 164

kızları, fakir delikanlıları yani melodramatik bir çizgisi vardır. Onun romanlarının dayanak noktası “sanatın mayası ıstıraptır”. Oysa, Esat Mahmut Karakurt romanları ve tabii konusu geçen “Kadın Severse” romanı ve uyarlamaları, o döneme göre devrimsel sayılabilecek feminist öğeler barındırır. Aldatan kadını kötü kadın olarak göstermez ve evlilik kurumunu sorgular. Kadının cinselliğinin üstünü örtmez ve bunu erkek kadar kadın için de bir hak olarak görür. Örneğin birinci uyarlamada mahkeme sahnesinde tek tek kadın yüzleri gösterilir. Bunun nedeni tek bir kadının sorununun anlatılmadığı sorunun genelleştirildiğinin belirtilmek istenmesidir.

Kitabın mahkeme sahnesine kısaca değinirsek sözü edilen konu daha net anlaşılır.

Hakim: Bakın, bembeyaz olmuş saçlarınız. Gelinlik kızınız var. Bu yaştan sonra, içtimai bir mevkie sahip ve size her türlü maddi saadetleri temin eden yirmi senelik kocanızdan ‘sevmiyorum’ diye ayrılmak teşebbüsünde bulunmak, sizin gibi ilim ve irfan sahibi bir kadına yakışmayacak kadar hafif bir harekettir

Kadın: Niçin yalnız aile müessesesi dediğiniz bu kuruluşun sadece devamını düşünüyorsunuz da içinde yaşayanların hayat şartlarını tetkik etmek istemiyorsunuz? (...) Kadınlarını anlamayan, onların ruhi ihtiyaçlarını kavramaktan aciz ve kadını sadece bir zevk, eğlence vasıtası telakki eden her kocanın karısı, daima karşınıza benim gibi böyle feryat ederek gelecektir. Siz istediğiniz kadar: ‘Ayıptır, utanmıyor musunuz?’ diye bağırınız. Hayat bildiğini okuyor. Tabiat kanunları, sizin kanunlarınızdan daha büyük (...). Günah bizim değil, kocalarımızdır. Onların omuzlarına yüklemelisiniz bütün bu günahların mesuliyetini. Fakat yüklemeyeceksiniz. Çünkü, aziz hakimler, nihayet siz de erkeksiniz. Siz de onlardansınız

Boşanma kararı şöyledir:

Hakimler heyeti, eşin, ahlaken yoksun bir kadın olduğunu ve kocasını, yuvasını terk ederek, hayvani ihtiraslarını tatmin için âşğının evine kaçtığını tespit ettiğinden, namuslu bir adamın şerefini vakit kaybetmeden kurtarmak maksadıyla, bu ne yaptığını bilmeyen kadını kocasından ayırmaya karar verir.

Uyarlamalarda son paragrafta geçen hakimler kararı yoktur. Her iki uyarlama da adalet sistemi ve kadın hakları arasında bir çatışmaya girmemiştir.

Gelenek-görenekler çerçevesinde öğretilen davranışlar melodramların temelini oluşturur. Bu yüzden, bu tarzın yani “beyaz dizi” romanlarının fikriyle uyuşmayan ilerici düşünce, yazar tarafından yeri geldiğinde (belki öbür romanlarında) terk edilmek üzere kitabında kullanılır. Çünkü melodramların varoluş dayanağına ters gelen bir düşünce sistemidir, kastedilen. Ayrıca kitabın sonunda, kitaba hakim feminist söyleme ters düşerek aldatan kadını, intihar ettirerek cezalandırır. Hem *Hıçkırık*'ta hem de *Kadın Severse* filminde görüldüğü gibi, kadının sevdiği için cezalandırılması, acı çekmesi, aslında doğrudan doğruya Osmanlı'dan miras alınan bir olgudur. Tanımlanmış davranışlar çerçevesinde hareket eden topluma ters düşen kadın, çözümü intihar etmekte bulur.

“Tüm modernleşme girişimlerine rağmen toplum o genel çileci kimliğini sürdürmektedir. 1930-1940'lar Türkiye'si Ebedi ve Milli Şef'ler döneminin Takrir-i Sükûn Kanunu, Varlık Vergisi, sağ-sol tutuklamaları gibi toplumsal yaşamda derin izler bırakan uygulamalarla sarsılmış bulunmaktadır. Ayrıca modernizmin kadına açar gibi olduğu kapıların ardında da yığınla yasaklama ve suçlama nöbeti tutmaktadır.

...

Ulus “Şeflerine” bağımlıysa kadın da erkeğe ve erkekte temsil edilen düzene bağımlıdır. Parti uygun gördüğünde seçilmekte ve Meclis'e girmektedir ama, fiilen hâlâ çalışma hayatının dışındadır ve çalıştırıldığı kurumlarda proleter ya da paryadır. Popüler santimental yazın, işte bu çifte kimliği perdeleme, romantik, aşk için yaratılmış ve sonul amacı sadık eş ve iyi anne olmaktan ibaret bir kadın imgesini yerleştirme işlevini üstlenir.”²⁵

Hayli uzun olan bu alıntıda da söylendiği gibi piyasa romanları çoğunlukla erkek iktidarını destekleyici ve kadını fedakâr anne-eş rollerine itici görevini, bilerek ya da bilmeyerek üstlenmiş durumdadır. Yazılanların romantikliği, sürükleyici olması ve kolay okunabilirliği burada gizlidir. “Piyasa romanı” dediğimiz tür, topluma yabancı,

²⁵ Ahmet OKTAY, *Türkiye'de Popüler Kültür*, 166.

kadın-erkek ilişkilerinin, aşkın, nefretin çokça işlendiği pembe dizilerdir. Daha çok belli bir tabakanın üstü insanların anlatıldığı, zengin erkek, yoksul kız (ya da tersi) aşklarının mümkün olduğu-sınıf atlamanın çok kolay başarıldığı- yeri geldiğinde duygu sömürsünden kaçınmayan, göz yaşartabilen romanlardır. Edebiyattaki bu moda, televizyon kanallarının artmasıyla uzun diziler haline gelerek popülerliğini her zaman korumuştur. Çünkü bu türde seyircinin kendini iyi hissedeceği bol ışıklı ortam, kafa yormayan diyaloglar, romantik aşklar, seyircinin-okuyucunun yaşayamayacağı tutkulu aşklar, zenginlik, kısacası hayatın gerçek olmayan tarafları vardır.

5. HALK EDEBİYATI UYARLAMALARI

Halk hikayesi şöyle tanımlanır:

“Göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk mahsullerinden olup; aşk, kahramanlık, vb. gibi konuları işleyen; kaynağı Türk, Arap-İslam ve Hint-İran olan, büyük ölçüde aşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan nazım nesir karışımı anlatımlardır.”²⁶

Bu tanımdan da anlaşıldığı üzere halk edebiyatı-hikayesi romandan özellikle Batılı romandan oldukça farklı konulara-özelliklere sahiptir. Sözlü edebiyattan gelen bu hikâyeler tecimsel sinemanın sevdiği, defalarca uyarladığı edebi formlardır. Kahramanlıkları anlatan ve bu kahramanlıkları özellikle aşkla tamamlayan hikayelerdir.

“Bizim halk edebiyatı aşk için yüksek örnekler vermiş, birtakım misallerle âşık tipini ideal şekline sokarak çok iyi yaşatmıştır. Çocukluğumda bir kadına kolayca âşık demezlerdi. Zira aşkın mayası o devirde Ferhat ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Tehir ile Zühre idiler. Şimdi şıpın işi ‘aşk’ adı verilen vak’alardan birçoğu babalarımız ve ninelerimiz nazarında edepsizlik, kudurmuşluk, külhanbeylik, ırz düşmanlığı veya uçkuru gevşeklik gibi çeşitli derece üzerinden isimler taşırdı. Yüksek zümrede ise “behimi” ihtiraslar, ‘nefs-i emmare’ye uymak gibi tabirler kullanırdı. (...) ‘Âşık Maşuka’ sözlerine layık görülmeleri için kahramanlarda öyle şartlar aranırdı ki, yıllar geçer, koca İstanbul’da bir çiftine zor rastlanırdı.”²⁷

Refik Halid Karay’ın da belirttiği gibi; biz aşkı zor olunca, erişilmez olunca severiz; masal geleneğimizde de bu vardır. Âşık illa ki bir zoru gerçekleştirmek zorundadır. Âşık acı çeker, çile çeker, kavuşamaz. Doğu toplumlarının batıdan farkı, batılıların yaşamı, doğuluların ise ölümü sevmesidir. Bu gelenek sinemada melodramın kaynağıdır.

Batıdaki sanayileşmeyle beraber özellikle 17.yy’dan itibaren başlayan kendini batıdan ayrı görme durumu, doğu toplumlarının daha da içe dönmesine, maddi olana

²⁶ Ali Berat ALPTEKİN, **Halk Hikayelerinin Motif Yapısı**, 46.

²⁷ Refik Halid KARAY, **Nilgün**, s. 398, Aktaran-Ahmet Oktay (Türkiye’de Popüler Kültür)

sırt çevirmesine neden olmuştur. Batının doğayla savaşımı, gerçekleştirdiği yenilikler edebiyatlarına da şekil vererek daha gerçekçi hale getirirken doğu toplumları “Kerem ile Aslı”, “Leyla ile Mecnun” gibi tutkulu, tasavvufi aşkları anlatmaya devam etmiştir.

Sinemamızda yapılan halk edebiyatı örnekleri şunlardır:

YAPIM TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	SENARİST
1941	Kahveci Güzeli	Muhsin Ertuğrul	Nazım Hikmet Ran
1942	Kerem ile Aslı	Adolf Körner	Ragıp Ş. Yeşim
1943	Nasrettin Hoca Düğünde	Muhsin Ertuğrul-Ferdi Tayfur	Burhan Felek
1946-47	Kızılırmak-Karakoyun-1	Muhsin Ertuğrul	Nazım Hikmet
1948	Keloğlan	Vedat Örfi B.	Vedat Örfi B.
1945-49	Köroğlu	Refik K. Arduman	Muharrem Gürses
1951	İncili Çavuş	Semih Evin	Melih Başar
1952	Boş Beşik-1	Baha Gelenbevi	Necati Cumalı
1952	Tahir ile Zühre	Lütfi Akad	Lütfi Akad
1952	Arzu ile Kamber	Lütfi Akad	Lütfi Akad
1952	Aşık Veysel'in Hayatı /Karanlık Dünya	Metin Erksan	Metin Erksan
1953	Köroğlu-Türkân Sultan	Faruk Kenç	Faruk Kenç
1954	Nasrettin Hoca ve Timurlenk	Faruk Kenç	Zeki Alpan
1954	Mihriban Sultan	Muharrem Gürses	Muharrem Gürses
1955	Ezo Gelin-1	Orhan Elmas	Behçet Kemal
1955	Kanlı Nigâr-Karagözle Hacivat	Settar Körmükçü	Settar Körmükçü
1955	Karacaoğlan	Avni Dilligil	Melih Başar
1955	Battal Gazi Geliyor	Sami Ayanoğlu	Sami Ayanoğlu
1958	Alageyik	Atf Yılmaz	Yaşar Kemal
1959	Karacaoğlan'ın Kara Sevdası	Atf Yılmaz	Yaşar Kemal
1964	Dağlar Kralı Köroğlu	Mehmet Dinler	Bülent Oran
1965	Nasrettin Hoca	Yavuz Yalınkılıç	Yavuz Yalınkılıç
1965	Keloğlan	Yavuz Yalınkılıç	Yavuz Yalınkılıç
1966	Karacaoğlan	Nuri Akıncı	Nuri Akıncı
1967	Ferhat ile Şirin	Nuri Akıncı	Nuri Akıncı
1967	Battal Gazi	Muharrem Gürses	Muharrem Gürses
1967	Kızılırmak Karakoyun-2	Lütfi Akad	Nazım Hikmet
1967	Kozanoğlu	Atf Yılmaz	Ayşe Şasa
1968	Ezo Gelin-2	Orhan Elmas	Behçet Kemal Çağlar
1968	Kahveci Güzeli	Muzaffer Aslan	Fikret Arıt

1968	Köroğlu	Atrf Yılmaz	Ayşe Şasa
1969	Boş Beşik-2	Orhan Elmas	Necati Cumalı
1971	Battal Gazi Destanı	Atrf Yılmaz	Ayşe Şasa
1971	Keloğlan	Süreyya Duru	Turgut Özakman
1971	Keloğlan Aramızda	Sırrı Gültekin	Turgut Özakman
1971	Keloğlan ve Yedi Cüceler	Semih Evin	Semih Evin
1971	Kerem ile Aslı	Orhan Elmas	Orhan Elmas
1971	Nasrettin Hoca	Melih Gülgen	Melih Gülgen
1972	Keloğlan ile Can Kız	Metin Erksan	Turgut Özakman
1972	Leyla ile Mecnun	Duygu Sağıroğlu	Duygu Sağıroğlu
1972	Tahir ile Zühre	Mehmet Bozkuş	Mehmet Bozkuş
1972	Arzu ile Kamber	Mehmet Bozkuş	Mehmet Bozkuş
1973	Ezo Gelin-3	Fevzi Tuna	Behçet Kemal Çağlar
1973	Pir Sultan Abdal	Remzi Cöntürk	Mehmet Aydın
1974	Yunus Emre	Özdemir Birsnel	Özdemir Birsnel
1975	Keloğlan İş Başında	O. Nuri Ergün	Turgut Özakman
1982	Leyla ile Mecnun	Halit Refiğ	Halit Refiğ
1992	Kızılırmak Karakoyun-3	Şahin Gök	Nazım Hikmet

Bu başlıkta, en popüler halk hikayesi “Leyla ile Mecnun”u örnek olarak inceleyelim.

5.1. *Leyla ile Mecnun*: Fuzuli’nin Yorumundan Sinemanın Yorumuna

Arap kökenli olan bu hikayenin bizde en bilinen yorumu Fuzuli’ye aittir. Bir sinema eseri olarak *Leyla ile Mecnun* üç kez uyarlanmıştır. Biri Duygu Sağıroğlu tarafından 1972 yılında, diğeri *Dertli Pınar* adıyla Orhan Elmas (1978) tarafından, son uyarlama da Halit Refiğ’e (1982) aittir. Duygu Sağıroğlu ve Orhan Elmas filmlerinde daha çok Mecnun’un Leyla’ya olan aşkını anlatırken, Halit Refiğ, hikayenin Fuzuli yorumunu temel alarak tasavvufi yanını güçlendirmiş, o dönemde oldukça popüler olan Orhan Gencebay’ı ve şarkılarını da filme katarak, dönemin bütün özelliklerini içinde toplayan bir film yapmıştır. Film gişe başarısı olarak da yapımcının yüzünü hayli güldürmüştür.



Resim 5.1. Mecnun'un Leyla'nın kervanına yaklaşması, 1556, Washington Sanat Galerisi

Duygu Sağıroğlu, filmi yaparken Fuzuli'den faydalanmadığını söylemektedir:

“Biz aksiyonu alıyoruz. Çağdaş insanın paylaşabileceği durumları ortaya çıkarmaya çalışıyoruz. Sevilen elinden alınır. Ama Fuzuli'nin güzel sözleri bizim hiçbir işimize yaramıyor. Fuzuli'nin yaslandığı şey de Leyla'nın Mecnun'a verilmemesi, bizim de. Ama o şiir yazıyor, biz görselleştiriyoruz.”²⁸

Sağıroğlu'nun da belirttiği gibi “Leyla ile Mecnun” evrensel bir hikaye olmasından dolayı her yoruma açıktır. Fuzuli'nin şiir dili görselleştirilebilir, aşk eksene alınabilir, tasavufi düşünce geri planda kalabilir ya da Halit Refiğ'in yaptığı gibi arabesk sinema için malzeme haline getirilebilir.

²⁸ Duygu SAĞIROĞLU, Kişisel Görüşme, 29 Kasım 2004.

Halk edebiyatı-halk hikâyeleri aslında aşkın çeşitli biçimlerinin anlatıldığı eserlerdir. Genelde aşkı anlatmalarının nedeni hem ‘aşk’ın hikâye taşıma yönünün güçlü hem de evrensel bir değer olmasıdır. Zira bu hikâyeler başka toplumlarda yine benzer şekilde anlatılmaktadır. Sadece zaman ve mekân değişikliği söz konusudur. Ama aşkın formu değişmeye başladıkça bu hikâyeler anlatılmaz, sinemaya uyarlanmaz olmuştur. 1950’lerden itibaren 1980’lere kadar her dönem yapılan bu uyarlamalar, 1980 sonrasında değişen değerlerden dolayı bir daha yapılmamıştır. Elbette bunu Halit Refiğ’in 1982’de yaptığı *Leyla ile Mecnun* filmini bir tarafa koyarak söylüyoruz zira bu uyarlama 1980 sonrasında arabesk filmleriyle beraber değerlendirilmelidir. Bu film o dönem halk edebiyatına bir yaklaşımdan çok arabesk bir filmin Arap kaynaklı olması amaç güdülerek yapılmıştır.²⁹

Halk öykülerimiz genelde masallarla benzeşlik gösterir. Yer-mekân siliktir. Tesadüfler, dramatik aşklar yaşanır. Bu yüzden sözlü edebiyattan gelen hikâyelere Türk sinemasında çokça rağbet edilmiş, aynı eserler birkaç defa sinemaya uyarlanmıştır. Özellikle bu dönem çokça uyarlanmasının nedeni halkın hâlâ sözlü kültürden besleniyor; okuma-yazma oranının çok düşük, televizyonun ya da günlük hayatı etkileyecek teknolojinin henüz hayata girmemiş ve köy geleneğinin devam ediyor olmasıdır.

Halk edebiyatı dolayısıyla da ondan uyarlanan bu filmler halk kültürü ürünleridir. halk kültürünü şöyle özetleyebiliriz:

“-Biçimi basittir,

-Her türlü duyu ya da gelenek aracılığıyla doğrudan aktarılabilen ya da iletilebilen bir yapıdadır.

-Anonimdir,

-İçinden çıktığı grubun değer yargılarını içerir ve iletir,

-Ürün tüketiciye dönüktür,

-Genellikle herkes için parasızdır.”³⁰

²⁹ Giovanni SCOGNAMİLLO, Kişisel Görüşme, 27 Aralık 2004

³⁰ Ahmet OKTAY, *Türkiye’de Popüler Kültür*, 16.

Dolayısıyla henüz halk kültürü tarafından belirlenen sinema, bütünüyle popüler kültür belirlenimine girmemiştir. Bunun için sinemanın oturması ve endüstri olarak kendini kabul ettirmesi ve bir çok insan için iş kapısı haline gelmesi gerekir. Dolayısıyla ellili yıllar sineması popüler kültürden ziyade halk kültüründen etkilenmesiyle sonraki dönemlerden farklı bir yerde durmaktadır.

6. 1960'LAR ve TOPLUMCU EDEBİYATIN

SİNEMAYA ETKİSİ

Sinemaya umut 1960'larla-umudun yıllarında; daha iyi, daha güzel bir ülke olabileceğine dair inançların, hayallerin olduğu yıllarda gelmiştir. Sinemamız bu umudu ticari sinemaya aykırı filmler yaptığı sürece yaşatmıştır. Bunu yaparken de en başta edebiyattan yararlanmıştır. 1950'lerden itibaren çekilen film sayısındaki artışla beraber, kaynak olarak bolca edebiyattan yararlanan sinema, popüler romanlara yönelmiştir. Bu tür romanların sinemaya aktarımı, 60'lı yıllarla beraber azalmasa da yüzünü topluma dönen, sinemayı hayata yaklaştıran sinemacıların varlığıyla Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt, Muazzez Tahsin Berkant gibi yazarların piyasa romanlarından ayrı bir edebiyatın olduğu da görülmüş ve sinema tarihimizin iyi filmleri çekilmiştir.

1950 sonrası çok partili hayatla beraber kitlelerin seçimle bile olsa iktidarı değiştirebileceklerini görmeleri insanları politikayla ilgilenmeye sevk etmiştir. Mayıs 1960'ta yapılan darbeyle yürürlüğe giren 27 Mayıs Anayasası görece özgürlükçü bir ortam oluşturmuştur. Vietnam savaşına karşı oluşan protestolar, Cezayir'in bağımsızlığını kazanması, Küba'da sosyalizm mücadelesi vb. kitleleri özellikle de üniversite gençliğini harekete geçirmiştir. Politik hareketlenmeler alanlara taşınmıştır.

İnsanların politikleşmesiyle beraber sinema da politik olanla ilgilenmeye başlamıştır. Bu politikleşme özellikle sol düşüncenin sinemaya girmesiyle fark edilir. Şimdiye kadar sinemayı pek ciddiye almayan sol (dünya sinemasının tersine) bu dönem yapılan toplumcu filmlerden sonra yüzünü sinemaya çevirmiştir. Dünyayı ve ülkemizi etkileyen sol düşünceden sinemamızın da etkilenmemesi düşünülemezdi. Böylece özellikle sol eğilimli yazarlar sinemada senaryo yazmaya ya da yönetmenlerle ortak işler yapmaya başlamışlardır.

Altmışlara gelinceye kadar yapılan uyarlamalar genelde piyasa romanlarından, halk edebiyatından olmuştur. 1960'lara girerken durum kendi sorunlarından kaçmayan, "salon filmlerinin" haricinde bir dünyanın da olduğunu kabul eden bir izleyici kitlesinin ortaya çıkmasıyla birlikte değişmiştir. Yukarıda da belirtildiği gibi toplumcu filmler yapılmaya başlanmıştır. Bu durum elbette ki uyarlanan kitapları da değiştirmiş ve "edebiyatımızın masalcılığı bırakıp roman geleneğinin kurucu öğelerinden olan realiteyi ve realiteyi olumlayan geçerli etik anlayışı sorgulamaya yönelen bir edebiyat olmaya başlaması, bu yeni sinemacıların yeni arayışlarına uygun altyapıyı (toplumsal ve kültürel yenileşmeyi) sağlamıştır."³¹

Bu dönemde 1710 tane film yapılmıştır. Bunların 3 tanesi halk edebiyatından olmak üzere 54 tanesi edebiyat uyarlamasıdır. Bu sayı diğer dönemler gibi yüzdeye vurulursa % 3 den biraz fazla bir oran çıkar karşımıza. Bu orana bakılarak bu dönem sinema edebiyattan daha az yararlanmış demek doğru olmaz. Türk sinemasında sayısı inanılmaz rakamlara ulaşan filmler için senaryo kıtlığı, benzer hikayelerin farklı mekan ve farklı oyuncularla çekilmesiyle gideriliyordu. Bu yüzden yapılan edebiyat uyarlamalarını farklı adlarda, farklı mekan ve oyuncularla yeniden görmek mümkündür.

Bu dönem uyarlanan filmler şunlardır:

YAPIM TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	YAZAR	YAPITIN TARİHİ
1960	Ayşecik	Memduh Ün	Kemalettin Tuğcu	1960
1960	Ateşten Damla	Memduh Ün	Mükerrem Su	1942
1960	Ölüm Perdesi	Atif Yılmaz	Ümit Deniz	1959
1960	Suçlu	Atif Yılmaz	Orhan Kemal	1957
1960	Kezban-1	Arşavir Alyanak	Muazzez T. Berkand	1941
1960	Cumbadan Rumbaya	Turgut Demirağ	Peyami Safa	1936
1960	Satın Alınan Adam-1	Arşavir Alyanak	Özdemir Hazar	1957
1960	Kadın Asla Unutmaz	Asaf Tengiz	Oğuz Özdeş	1941
1960	Şahane Kadın	Nevzat Pesen	Kerime Nadir (Aşk Rüyası)	1949
1961	Avare Mustafa	Memduh Ün	Orhan Kemal (Devlet Kuşu)	1958
1961	Bülbül Yuvası-1	Nejat Saydam	Muazzez T. Berkant	1943

³¹ Ünsal OSKAY, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Der. S.Murat Dinçer

1961	Boş Yuva	Memduh Ün	Kerime Nadir	1960
1961	Kızıl Vazo-1	Atif Yılmaz	Peride Celal	1941
1961	Küçük Hanımefendi-1	Nejat Saydam	Muazzez T. Berkant	1944
1961	Sokaktan Gelen Kadın	Arşavir Alyanak	Esat M. Karakurt	1945
1961	İstanbul'da Aşk Başkadır	Süreyya Duru	İlhan Engin	1959
1961	Sessiz Harp	Lütfi Akad	Ümit Deniz	1959
1961	Yaban Gülü-1	Ümit Utku	Kerime Nadir	1957
1962	Cengiz Han'ın Hazinesi	Atif Yılmaz	Suat Yalaz	1962
1962	Dikmen Yıldızı	Asaf Tengiz	Aka Gündüz	1928
1962	Mağrur Kadın-1	Burhan Bolan	Muazzez T. Berkant	1958
1962	Yılanların Öcü -1	Metin Erksan	Fakir Baykurt	1959
1962	Allah Sevinez Dedi	Nejat Saydam	İlhan Engin	1961
1963	Esir Kuş	Ümit Utku	Kerime Nadir	1960
1963	Aşka Tövbe-2	Orhan Elmas	Kerime Nadir	1945
1963	Çiçeksiz Bahçe	Ümit Utku	Kerime Nadir	1947
1963	Susuz Yaz-1	Metin Erksan	Necati Cumalı	1962
1963	Azrail'in Habercisi	Atif Yılmaz	Ümit Deniz	1962
1963	Yakılacak Kitap	Süreyya Duru	Etem İ. Benice	1927
1964	Döner Ayna	Süreyya Duru	Halide E. Adivar	1954
1964	Günah Bende mi?-1	Kemal Kan	Kerime Nadir	1939
1964	Mualla-1	Ülkü Erakalın	Muazzez T. Berkant	1941
1964	Köye Giden Gelin	Ülkü Erakalın	Rakım Çalapala	1950
1964	Son Tren	Nejat Saydam	Esat M. Karakurt	1954
1964	Vurun Kahpeye-2	Orhan Aksoy	Halide E. Adivar	1926
1965	Çanakkale Arslanları	Turgut Demirağ Alb. Nusret Eraslan	F. Celal Göktulga (Çanakkale'deki Keloğlan)	1939
1965	Dağ Başını Duman Almış	Memduh Ün	Oğuz Özdeş	1960
1965	Aşk ve İntikam	Süreyya Duru	Muazzez T. Berkant	1958
1965	Dudaktan Kalbe-2	Ülkü Erakalın	Reşat Nuri Güntekin	1923
1965	Garip Bir İzdivaç	Nejat Saydam	Muazzez T. Berkant	1944
1965	Kadın İsterse	Nejat Saydam	Esat M. Karakurt	1960
1965	Üç Tekerlekli Bisiklet	Memduh Ün-Lütfi Akad	Orhan Kemal (Kaçak)	1970*
1965	Karaoğlan. Altay'dan Gelen Yiğit	Suat Yalaz	Suat Yalaz (Çizgi Roman)	1964
1965	Kırık Hayatlar	Halit Refiğ	H. Ziya Uşaklıgil	1924
1965	Murtaza	Tunç Başaran	Orhan Kemal	1952
1965	Posta Güvercini	Nevzat Pesen	Kerime Nadir	1950
1965	Sevgim ve Gururum	Süreyya Duru	Muazzez T. Berkant	1957

* Orhan Kemal, film öyküsü olarak yazdığı "Üç Tekerlekli Bisiklet", daha sonra genişletmiş ve "Kaçak" adıyla roman olarak yayınlanmıştır.

1965	Yıldız Tepe	Memduh Ün	Peride Celal	1945
1966	Hıçkırık-2	Orhan Aksoy	Kerime Nadir	1938
1966	Senede Bir Gün-2	Ertem Eğilmez	İhsan Koza	1946
1966	Allahısmaıradık	Nejat Saydam	Esat M. Karakurt	1936
1966	Çalıkuşu	Osman Seden	Reşat Nuri Güntekin	1922
1966	Kolsuz Kahraman	Nejat Saydam	A. Ziya Kozanoğlu	1930
1966	Malkoçoğlu	Süreyya Duru	Ayhan Başoğlu	1965
1966	Yakut Gözlu Kedi	Nejat Saydam	Ümit Deniz	1963
1966	El Kızı	Nejat Saydam	Orhan Kemal	1960
1967	Akşam Güneşi	Osman Seden	Reşat Nuri Güntekin	1926
1967	Sevda	Selahattin Burçkin	Turan A. Beler	1942
1967	Bir Şoförün Gizli Defteri-2	Remzi Cöntürk	Aka Gündüz	1943
1967	Dokuzuncu Hariciye Koşu	Nejat Saydam	Peyami Safa	1930
1967	Kara Davut-2	Tunç Başaran	N. Nazif Tepedelenlioğlu	1928
1967	Samanyolu-2	Orhan Aksoy	Kerime Nadir	1941
1967	Sinekli Bakkal	Mehmet Dinler	Halide E. Adıvar	1936
1967	Son Gece-2	Memduh Ün	Esat M. Karakurt	1938
1967	Sözde Kızlar-2	Nejat Saydam	Peyami Safa	1925
1967	Üvey Ana-1	Ülkü Erakalın	Aka Gündüz	1933
1967	Yaprak Dökümü-2	Memduh Ün	R. Nuri Güntekin	1943
1968	Aşka Tövbe-2	Türker İnanoğlu	Kerime Nadir	1949
1968	Dağları Bekleyen Kız-2	Süreyya Duru	Esat M. Karakurt	1934
1968	Aşka Tövbe-2	Türker İnanoğlu	Kerime Nadir	1949
1968	Dağları Bekleyen Kız-2	Süreyya Duru	Esat M. Karakurt	1934
1968	Erikler Çiçek Açtı	O. Nuri Ergün	Esat M. Karakurt	1952
1968	Funda-2	Mehmet Dinler	Kerime Nadir	1941
1968	Gültekin	Muzaffer Arslan	A. Ziya Kozanoğlu	1928
1968	Hicran Gecesi	Osman Seden	Güzide Sabri	1930
1968	İlk ve Son-2	Memduh Ün	Esat M. Karakurt	1940
1968	Kadın Severse-2	Ülkü Erakalın	Esat M. Karakurt	1939
1968	Kara Pençe	Muzaffer Arslan	Oğuz Özdeş	1966
1968	Kezban-2	Orhan Aksoy	Muazzez T. Berkant	1941
1968	Vesikalı Yarım	Lütfi Akad	Sait Faik ('Menekşeli Vadi' - öykü)	1947
1968	Nilgün-2	Ertem Eğilmez	Refik H. Karay	1950
1968	Ömrümün Tek Gecesi-2	O. Nuri Ergün	Esat M. Karakurt	1949
1968	Sabah Yıldızı	Türker İnanoğlu	Muazzez T. Berkant	1958
1968	Sabahsız Geceler	Ertem Göreç	Peyami Safa	1934
1968	Sarmaşık Gülleri	Nejat Saydam	Muazzez T. Berkant	1950
1968	Yakılacak Kitap-2	Süreyya Duru	Etem İ. Benice	1927
1969	Anadolu Evliyalari	Şevket Aktunç	Nezihe Araz	1959
1969	Cingöz Recai-2	Safa Önal	Peyami Safa	1924

1969	Buruk Acı	Nejat Saydam	Türkan Şoray	1969
1969	Tarkan	Tunç Başaran	Sezgin Burak	1968
1969	Günah Bende mi?-2	Nevzat Pesen	Kerime Nadir	1939
1969	İffet	Ümit Utku	Hüseyin R. Gürpınar	1896
1969	Karlı Dağdaki Ateş	Safa Önal	Refik H. Karay	1956
1969	Kızıl Vazo-2	Atıf Yılmaz	Peride Celal	1941
1969	Ölmüş Bir Kadının Mektupları-2	Ülkü Erakalın	Güzide Sabri	1905

6.1 Sinemada ve Edebiyatta Köy

1930'larda roman ve öyküde köye yönelik gerçekçilik eğilimleri egemen olmaya başlamıştır. Geç ortaya çıkmasından ve popüler olana diğer sanatlara göre daha fazla açık olmasından dolayı geç olgunlaşan sinema, bu konuyu otuz yıl kadar sonra ele almıştır. Ancak bu dönemde yaşanan toplumsal hareketlenmeler sinemayı ister istemez edebiyatla eşzamanlı davranmaya itmiştir. Tekrar belirtirsek, yıllarca aydınlar tarafından bir sanat dalı olarak yok sayılan sinema artık önemsenmeye başlanmıştır.

1930'lar Kemalizm'in kendini var ettiği, ideolojisini oturtmaya başladığı, kökenlerini sağlamlaştırdığı yıllardır. Edebiyatta "Yaban" romanıyla başlayan köye iniş, köylülüğün sınıfsal bir dayanak olarak icat edildiği bu yıllarda gerçekleşmiştir.

Köylerin ve köylünün varlığının keşfedilmesinin bir nedeni de Serbest Fırkanın özellikle kentlerde gördüğü büyük destektir. 1928-29 dünya ekonomik krizinin Türkiye'yi de etkilemesi, tarımdaki verimliliğin iklim koşullarına da bağlı olarak azalması sonucu Türkiye'de baş gösteren ekonomik sıkıntılar bir muhalefet partisi kurulmasına neden olmuştur. Bu nedenlerin sonucunda ortaya çıkan Serbest Fırka artan hoşnutsuzluğu, yükselen tepkileri düzen içinde tutmak amacıyla bizzat devlet tarafından kurulmuş bir yapıdır. 1930'lar Kemalist ideolojinin ve tabii ki egemen ideolojinin kendini sağlamlaştırdığı yıllardır.

Kemalizmin sınıfsız bir toplum yaratma idealiyle köylülüğü temel alması ve onu iktidarını taşıyacak güç olarak görmesi, efendiliği köylüye vermesi teoride kalan bir tasarıydı. Çünkü Halk Partisi, Kurtuluş Savaşı zamanlarına dayanan toprak ağalarıyla işbirliği geleneğini kapitalizmin doğal yasası gereği devam ettirdi. 1950 yılında DP'nin iktidara gelmesiyle de değişen bir şey olmadı hatta tarımda makineleşmenin başlaması; bunun emeğin verimli kullanılması yerine toprak ağalarını daha da zenginleştirecek şekilde düzenlenmesi topraksızlığın yanında işsizliği de artırdı. Toprakta özel mülkiyetin güvence altına alınmasıyla topraksız köylünün sorunu artmaya devam etti.

O yıllarda henüz işçi sınıfının gelişmemiş olması aydınların köye bakmalarını sağladı. Köy Enstitülü yazarların da etkisiyle 1950'lerden 70'lere kadar sürecek olan "köy romanı" dönemi yaşandı. 1950 öncesinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu "Yaban" romanıyla Türk aydınını köye göndermiş ve köylünün cahilliğini, yoksulluğunu İstanbullu bir aydının gözünden anlatmış, köylünün bu halde olma nedenini Türk aydınına yüklemiştir. Yine bu dönemde Sabahattin Ali "Kuyucaklı Yusuf'da, Yakup Kadri'den farklı olarak köyün değerlerini yüceltmış, şehirlinin bu değerleri nasıl yıktığını, köylüye nasıl ayak bağı olduğunu anlatmıştır. Ama gerçek anlamıyla, ülkemizin kırsal kesimleri-köyleri, Köy Enstitüleri'nde okurken yöresini gözleme fırsatı bulan yazarlar tarafından romana konu olmuştur. Romanın Batı'ya nazaran çok geç geliştiği ülkemizde Köy Enstitülü yazarların Türk edebiyatına yaptığı katkılar Türk romancılığının önünü açmış ve onu Anadolu topraklarına götürmüş; oraların zenginliğini malzeme olarak kullanmalarıyla romanımıza bir özgünlük getirmiştir. Bu yazarların köy gerçekliğini işlediği romanlar edebiyatımıza "köy romanı" denilen bir tür-olgu kazandırmıştır.

Köy romanı dediğimiz türe ne kadar toplumcu gerçekçi edebiyat denilebilir bu tartışmalıdır. Tam olarak bu tanım yapılamasa da bu türle edebiyatımıza yeni yeni giren bir gerçekçilikten bahsedilebilir. Taner Timur 'Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik' adlı kitabında köy romanının toplumcu gerçekçi bir yaklaşımın ürünü değilse de ana tezleri itibariyle ona koşut bir akım olduğundan bahseder. Çünkü Türkiye işçi sınıfı sahneye çıkmamış ve kapitalizm tam bir

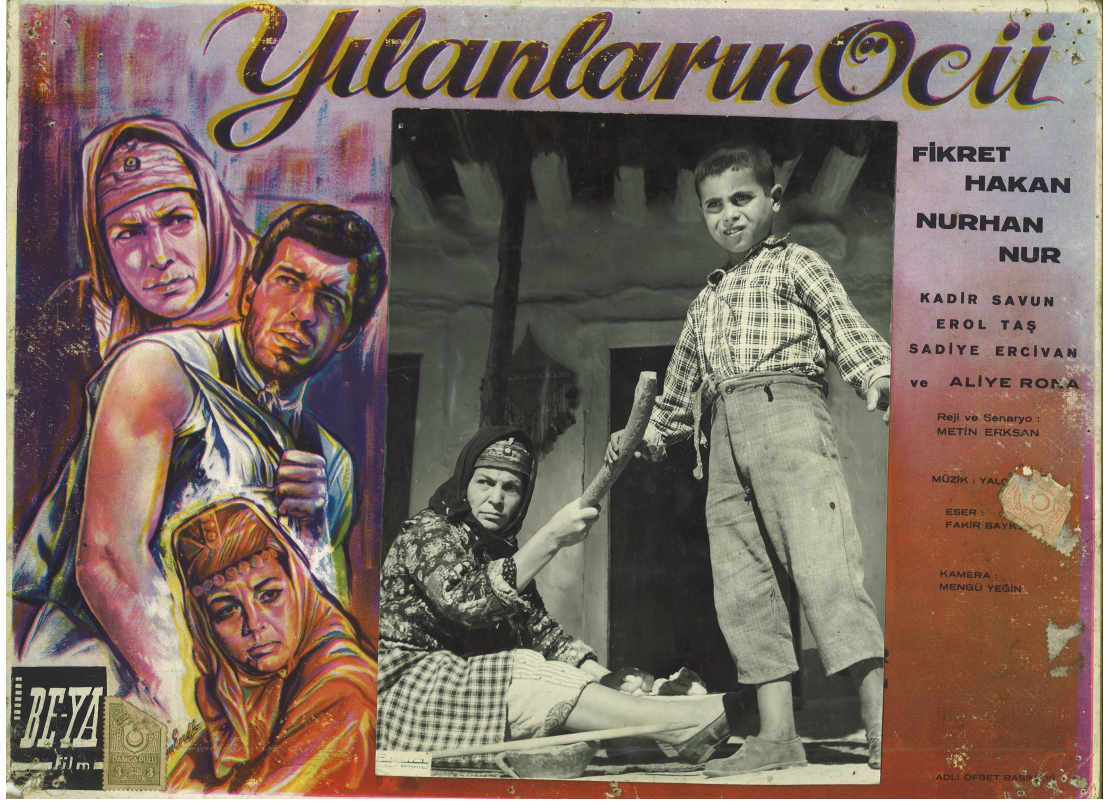
olgunluğa erişemediği için sosyalist bir yapının dünya görüşü olan toplumcu gerçekçilik henüz romanımıza girmemiştir. Toplumcu romancılarımız hem gelişen kapitalizmin feodal değerleri yok etmesini anlatmış hem de romanlara Anadolu motifleriyle edebi bir değer kazandırmışlardır.

1960'larla beraber sinemamızın yüzünü topluma dönmesiyle toplumcu edebiyat ve onun içinde yer alan köy romanları sinemaya uyarlanmaya başlanmıştır. Sinemanın edebiyata göre ağır sansür altında olması edebiyatın ellili yıllarda ulaştığı toplumculuğun sinemaya altmışlı yıllarda, hatta yetmişlerde yansımalarına neden olmuştur. Sansür tüzüğü bu yıllarda da devam etmekle beraber, 27 Mayıs askeri darbesinin liberal politikaları nedeniyle hissedilen görece özgürlükçü ortam, sansür kurallarının esnemesine neden olmuştur. Sinemada toplumsal eleştirinin başlamasını Metin Erksan'ın *Aşık Veysel'in Hayatı* adlı filmiyle başlatabiliriz. Yine Erksan, Fakir Baykurt'tan uyarladığı *Yılanların Öcü* (1962) filmiyle köy filmlerinin yapılış amacını değiştirmiş ve köylüyü sırtındaki yamayla beraber beyaz perdeye yansıtabilmiştir.

6.1.1. Köy Romanlarından Bir Uyarılama: Yılanların Öcü

“Yılanların Öcü” (1959) “Irazca” üçlemesinin (“Yılanların Öcü”, “Irazca'nın Dirliği”, “Kara Ahmet Destanı”) ve Fakir Baykurt'un ilk romanıdır. Roman Burdur'un bir köyünde geçer. Evlerinin önüne köy kurulu üyesi Hacı'nın muhtarla bir olup ev yapma girişimine karşı çıkan Irazca'yı ve ailesini anlatır. Muhtarın dövdürdüğü oğlunun, bebeğini düşüren gelininin, çalınan koyunlarının öcünü almak gerektiğini söyleyen Irazca insanın direnmesini, karşı çıkmasını yılanlarla özdeşleştirir. Yazar diğer bir kitabı “Kaplumbağalar”da kaplumbağa ile insan arasında benzerlik kurarken, bu romanda da öç alınmazsa bir yılan kadar bile olunamayacağını söyleyerek insanla yılanı karşılaştırır. Buradan hareketle Irazca romanın sonunda şöyle der:

“Yılanlar öç alıyor bakın. Yılanlar yılanken sizin gibi alçakların hakaretlerine dayanmadı da, siz insan olduğunuz halde bunca hakarete, bunca zulme, zillete nasıl dayanıyorsunuz... Düşün yollara! Yollara!”.



Resim 6.1. Yılanların Öcü (Yön: Metin Erksan)

“Yılanların Öcü” iki defa sinemaya uyarlanmıştır. Biri 1962 yılında Metin Erksan, diğeri de 1985 yılında (renkli olarak) Şerif Gören tarafından. Anlatılan hikâyede artık toprak ağaları topraktan kazanacağını kazanmış ve topraklarını banka aracılığı ile köylüye satarak İstanbul’da kendini göstermeye, orada yatırım yapmaya gitmiştir. Romanda ağalarla-ağaların ezdiği köylüyle değil, ağaların ezip bıraktığı toprağını satın alabilmek için yarı aç yarı tok gezen köylüyle karşılaşırız.

Fakir Baykurt romanlarında, genelde köylülerin önünde, varlığı bürokratik engellemelerle görülen devlet vardır. Bu romanda da kaymakam-muhtar, devleti temsil etmektedir. Kaymakam Irazca’yı dinleyerek, onların evinin önüne ev yapılmasını engeller. Buna rağmen kaymakam, öbür köylerde Irazca’nın değişiyile

“gebe kalmış”, zenginlerin sofrasına oturmuştur. Bütün köyün (ve yazarın), devletin adaletine karşı bir güvensizliği olsa da yazar karakterlerine adalet arar; Irazca ve ailesini kağnıyla mahkemeye gönderir ve insan onurunu kurtarır. İki film arasında yirmi üç yıl bulunmaktadır. Bu kadar uzun bir zaman dilimi toplumsal açıdan bir çok şeyin değişmesi için yeterlidir. Filmleri karşılaştırsak iki önemli fark görürüz: Biri cinselliğe yapılan vurgu, diğeri de adalet hissinin seyirciye aktarımı.

Karısı Hatçe ve Haceli'nin karısı Fatma arasında kalan Bayram'ın, onlarla yaşadığı aşk, kitapta ve Şerif Gören uyarlamasında daha belirgindir. Bu konunun altı filmde, romana göre biraz daha fazla çizilmiştir. Bunu 70'li yıllar ve sonrasında cinselliğin sinemada bolca yer alması ve 80'lerle beraber yayılan apolitikliğin etkisiyle cinselliğin sinemada keşfedilmesine, ağırlığın bu konuya kaymasına bağlayabiliriz. Birinci uyarlamada bu konuya sadece değinilmiş ve Bayram'ın Fatma'yla olan ilişkisi öç almak niyeti olarak gösterilmiştir. Bu yüzden de ikinci filmde bu konuya yapılan vurgu Haceli'yi mazlum haline getirir ve Irazca'ların davasının üstünü biraz örter.

İkinci fark da yine, birinci ve ikinci uyarlama arasındaki bir farktan çok, kitap ve Erksan filmi arasındaki fark olarak düşünülebilir. Bu fark, Erksan'ın, kitabın inandırıcılık üzerine olan bazı zayıf taraflarını kapatmak istemesinden dolayıdır. Kitapta yazarın ideal olanı tasarlaması üzerinden hareket eden karakterler inandırıcılığı zayıflatmaktadır. Fakir Baykurt için karakterlerden, onların iç dünyalarından çok romanın kurgulanışı, olaylar önemlidir. Romanın nasıl bitmesi gerektiği çok net ve açıktır. İnandırıcılığın zayıf olmasının nedeni de buradan kaynaklanır. Erksan, bu sorunları romanda olayların içinde yer almayan Haceli'nin kardeşlerini filme dahil ederek; romanda silik olan Haceli'yi güçlendirerek çözmüştür. Filmde Haceli'nin kardeşleriyle birlikte zora başvurması, Irazca'ların ezilmişliğini güçlendirmektedir. Ayrıca kitapta (biraz zorlama olarak) baskın olan Irazca karakteri ilk uyarlamada adaletsizlik yüzünden öcünü almaya çalışan ve tepkisini gösteren Irazca iken, ikinci uyarlamada Irazca'nın değişimi daha durağan bir seyir izlemektedir. Bu sebepten dolayı da yılanlar gibi hakkını aramak-öç almak duygusu Şerif Gören'in filminde daha soyut kalmaktadır.

Köy bu filmde önce sinemamızda sadece bir dekorken, ki bu ilk köy filmi denilen Muhsin Ertuğrul'un *Aysel Bataklı Damın Kızı*'ndan beri böyledir, Erksan'ın bu uyarlamasıyla sinemamıza ilk defa bu şekliyle girmiştir. Bu durum ticari sinemanın köylere gönderdiği şehirli delikanlıların ve köylü kızlarının aşklarıyla da devam etmiştir. Ama Erksan köyün doğal ortamını beyazperdeye taşımış, mecliste çokça tartışılan ve filmin bir süre yasaklanmasına neden olan köylünün fakirliğini gözler önüne sermiştir. Bu filmdeki köyde güzel köy kızları yerine çalışmaktan bitap düşmüş kadınlar, yolları tezekli, sırtları yamalı köylüler vardır.

6.1.2. Susuz Yaz: Erksan'ın Köye Geri Dönüşü

Metin Erksan'ın diğer bir uyarlaması olan Susuz Yaz yine köy gerçekliğini anlatmaktadır. Öykü 1962 yılında Necati Cumalı tarafından yazılmıştır. Erksan "Susuz Yaz"ı, yazıldıktan bir yıl sonra sinemaya uyarlamıştır. Öykü suyun çok az olduğu bir köyde geçer. Suyun hepsini, kaynağının kendi toprağından çıkmasından dolayı sahiplenmeye çalışan Osman'ın (filmde kardeşlerin ismi kitabın tam tersidir; Osman filmde Hasan adını almıştır, aynı şekilde Hasan da Osman), bunun üzerine ayaklanan köylülerden birini öldürmesi ve Osman'ın yerine kardeşi Hasan'ın hapse girmesi anlatılır. Özünde suya sahip olunamaz, suyun mülkiyeti olmaz diyen film, bu konuyu kitaba göre daha fazla vurgulamış. Erksan filmi bunun üzerine kurmuştur. Hasan'ın hapisanede karşılaştığı devrimciyle konuşması sırasında, devrimcinin Hasan'a söylediği "suları onlar gibilerinin elinden almalısınız" sözlerini senaryoya eklemiştir; Osman'ı akan suyun üzerinde öldürterek, su üzerine yaptığı vurguyu güçlendirmiştir. Osman sahip olmaya çalıştığı ama avucunda bile beş saniyeden fazla tutamayacağı suyla birlikte akar gider. Kitap konuyu su sorunuyla başlatır ama konu ilerledikçe bir daha su sorununa değinmez.



Resim 6.2. *Susuz Yaz* (Yön: Metin Erksan)

Necati Cumalı'nın edebiyatımızda konu aldığı meseleler itibariyle naif diyebileceğimiz bir yeri vardır. Toplumcu olma gibi bir iddiası yoktur. Ama Erksan özellikle 1960'larda sinemamızın topluma yüzünü döndüğü yıllarda sinemanın bu yönüne dair önemli bir yerde durur. Sinemamızda bir sorumluluğu vardır ve bu sorumluluğu su sorununu mümkün olduğunca işleyerek yerine getirmeye çalışmıştır. Bir uyarılma olmasından dolayı bu konuyu işlerken bazı zaaflar göstermiş; öyküde fazlasıyla yer tutan Osman'ın, Hasan'ın karısına dair cinsel istekleri filmin ikinci yarısında su sorununa göre daha fazla öne çıkmıştır ama Erksan filmin finalinde Osman'ın cesedini suyla akıtarak "suyun elde tutulamaz" olmasına simgesel bir anlam yüklemiştir. Suyun üzerine yapılan bu soyutlamaları filmin ana dayanağı olarak işleyebilmiştir.

Necati Cumalı gibi Metin Erksan'da köydeki çatışmayı sınıflı toplumlarda yaşanan çatışmalar olarak ele almamış ve konuyu küçük toprak sahiplerinin sorununa indirgemıştır. "Yedinci Sanat" dergisinde Susuz Yaz üzerine yapılan bir tartışmada Nezh Coş "Bir küçük köylünün suyu tekeline alması. Bu, Türk toplumunun 1963'lerdeki temel sorunlarının, çelişkiler yumağının kaçınıcı sırasında yer alır ve sınıfsal ilişkilerden soyutlanmış biçimiyle ne derece önem taşır?"³² diye sormaktadır. Bu açıdan Erksan'ın yaptığı "Susuz Yaz" uyarlaması Kemal Tahir'in öncülüğünde ulusal sinema üzerine yapılan tezlere uygunluk gösterir. Türkiye'de sınıfların olmadığı iddiasını, bu filmde de sorunu sınıf çatışmasından çok özel mülkiyet-küçük çıkar çatışmalarına kaydırarak, desteklemiştir.

³² Nezh Coş, *Hangi Toplumsal Gerçekçilik*, Yedinci Sanat, sayı 24

Öykü 1962’de yazılmıştır ama konu ellilerde geçmektedir. Bu dönem Türkiye’de köylüler çoğunlukla kendi topraklarını ekmiyor, ağalarının topraklarında çalışarak üründen pay alıyorlardı. Bu açıdan öyküdeki bu çelişkiyi Erksan filmin hangi tarihte geçtiğine dair bir ipucu vermeyerek aşmaya çalışmıştır.

Öyküde ve filmde karakterler iyi-kötü ayrımlarıyla vardır. Günlük hayatın, köyde yaşanan sorunların filmde ve kitapta neredeyse hiç olmaması, bu karakterlerin neden böyle olduğu sorusunu sordurtur ve toplumsal arka planı boşta bir karakter çözümlemesi yapılır.

Giovanni Scognamillo, Metin Erksan’ın köy gerçekçiliğine bakışını ve *Susuz Yaz* filmini kitaptan farklı uyarlaması üzerine şöyle düşünmektedir:

İlk çıkışlar Erksan’ın ilk filmi ile oluyor, çok iyi bilinen, haklarında çok şeyler yazılan iki film bunlar: *Yılanların Öcü* (1962) ve *Susuz Yaz* (1963). Erksan iki kez üst üste köye dönüyor, sansürle kaçınılmaz bir çatışmaya giriyor, uluslararası bir ödül kazanıyor, kişisel optiği içinde köyü, köydeki insanları, bu insanların dramını, sorunlarını anlatıyor. Aslında yönetmenimiz hiçbir zaman tümüyle ne gerçekçi, ne belgeci, ne de yeni gerçekçidir: *Yılanların Öcü* salt bir konut olayını anlatmıyor, *Susuz Yaz*’ın yalnızca kuraklığı anlatmadığı gibi. Oysa Erksan her daim köye yakındır, bazen seçtiği biçimle, değerlendirdiği mekânlarla. Buna rağmen sanatçının köy filmleri hiçbir zaman birer prototip olarak gösterilemez. Erksan’ın köylüsü, Fakir Baykurt’tan ya da Necati Cumalı’dan yola çıksa dahi, dertleri, davranışları, patlamaları, ruhbilimsel-toplumsal dürtüleriyle özel bir örnek teşkil ediyor. Bazen köy bile, uygun bir mekân işlevini görebilmek için, benzer bir değişime, bir ‘metamorfoz’a uğruyor (*Yılanların Öcü*’nde olduğu gibi) ya da doğal unsur, olay, ayrı bir ağırlık kazanıyor (*Susuz Yaz*’daki su gibi).³³

6.1.3. Köye “Başka” Bakışlar

Köye oryantalist bir bakış açısıyla bakan filmlerin yapımı devam ederken toplumcu bakış açısıyla yapılan köy filmlerinin yerini köylünün şehre göç etmesi ve kırsal alana alışkanlıklarını taşıdıkları şehirde, şehirliyle olan çatışmalarının anlatıldığı filmlere bırakmıştır. Biraz önce de söylendiği gibi köyün idealleştirildiği Muhsin Ertuğrul’un *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminden başlayan beyaz köy filmleri

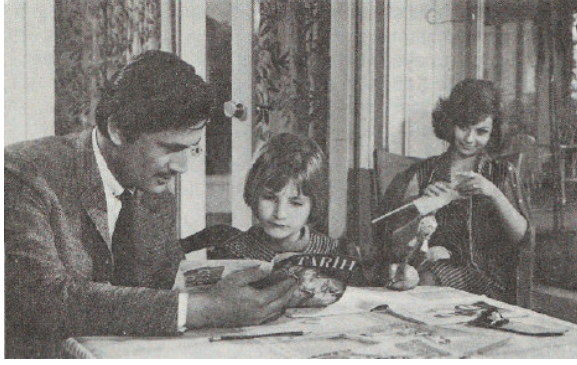
³³ Giovanni SCOGNAMILLO, *Türk Sinemasında Köy Filmleri*, Yedinci Sanat-4

80'lere kadar devam etmiştir. Zira komedi unsurunun bolca olduğu suya sabuna dokunmayan *Güllü Geliyor Güllü*, *Köye Giden Gelin*, *Leyla* gibi filmler yapımcıların seyirciyi garantiledikleri filmlerdir. Bu yüzden edebiyatta köye olumlama, güzelleme daha erken terk edilirken, sinemada 1970'lerin sonuna dek sürmüştür. Yani sinemada köy uzunca yıllar, farklı bir sinematografi içermesi ve salon filmi senaryolarının köye uygun olarak değiştirilip senaryo sorununa bir çıkış yolu bulunduğu için ele alınmıştır.

6.2. Köyün Dışına Çıkanlar

Yine bu dönemde sadece toplumcu edebiyat değil piyasa romanları da yukarıda belirtildiği gibi uyarlanmaya devam edilmiştir. Ayrıca Türk edebiyatında klasik olmuş yazarlar da bu dönemin uyarlamaları arasındadır. Örneğin, bunlardan Halid Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı eserinden uyarlanan *Kırık Hayatlar* daha çok birey odaklı bir roman olduğu için, yönetmen aradan geçen bunca zamanı dert etmeden bu kitabı filme alabilmiştir. Yönetmenin deyişiyle, dramatik yapıya, kişilere hiç dokunmadan dış dünyada ve giyim kuşamda yaptığı değişikliklerle uyarlamayı tamamlamıştır. Zira kitabın konusu her dönem evrensel olabilecek aile hayatı ve aldatma-aldatılmadır.

Yalnız şöyle bir sorun vardır. Halid Ziya Uşaklıgil "Kırık Hayatlar"da Osmanlı dönemi kadın erkek ilişkilerini anlatmaktadır. Bu yüzden hikâye modern Türkiye'ye uyarlanınca, peçelerin altına gizlenmiş kadın ve hür dolaşan erkeklerin dünyasından çıkınca, sıradanlaşmıştır.



Resim 6.3. Kırk Hayatlar (Halit Refiğ, 1965)



Resim 6.4. Suçlu (Yön: Atıf Yılmaz)

Yine bu dönemde Atıf Yılmaz *Suçlu*'yu çekmiş ama Orhan Kemal'in Kemalettin Tuğcu hikâyelerini andıran bu romanını sinemada işler hale getirmek için kamerasını hareketlendirmiştir.

“Batıbeki (A. Y.), *Suçlu*'yu ayakta durabilir biçime sokmak için epeyce değiştirdi; fakat bu değiştirme, çeşitli yabancı filmlerin etkisini taşıyan sahneler eklemekten öteye geçmiyordu. Bundan dolayı, bu çalışma sonunda ortaya çıkan *Suçlu* (1959,60) tutum, görüş, sahne düzenlemesi, tür bakımlarından birbirini tutmayan sahnelerin yan yana gelmesi ve sansürün de yardımıyla bir “yamalı bohça”ya dönmüştü. *Suçlu* bu durumuyla biraz *Oliver Twist-Istırap Çocuğu*, biraz *Les Olividados-Unutulmuşlar*, biraz *Les 400 Coups-400 Darbe*, biraz *The Yellow Ballon-Katilin Peңesinde*, biraz *The Window-Pencerenin Esrarı*'na uzanıyor, en çığ gerçekçilikten, naturalisme'den komediye, sert bir toplumsal eleştirmeden çocuklar için hazırlanmış serüven filmine dönüveriyordu.”³⁴

Genel olarak toplumcu gerçekçi yönüyle bildiğimiz Orhan Kemal bazı romanlarında, geçim derdinden dolayı hızlı yazma kaygısıyla piyasa koşullarında eserler vermiştir. Ama yine de kahramanları toplumun alt tabakalarından gelen

³⁴ Nijat ÖZÖN, *Türk Sinema Tarihi*, 167.

insanlar olma özeliği romanlarının ortak karakteristiği olmaya devam etmiştir. Bunun bir nedeni de Orhan Kemal romanlarının tümünün birbiriyle bağlantısı olmasıdır. Yani, çoğu romanında karakterler diğer romanlarda yaşamaya devam ederler. Bu açıdan bir ortaklık gösteren romanlar, yazarın yaşam kaygılarından dolayı anlatım biçimi olarak hem edebi, hem gerçekçi olanı aynı anda yakalayamazlar.

7. 1970'LERDE EDEBİYAT UYARLAMALARI

1970'lerde sinemaya en fazla uyarlanan yazarlardan biri Orhan Kemal'dir. Bunun nedeni 1960'lardan itibaren sinemanın toplumsala yüzünü dönmüş olmasının yanında Orhan Kemal yazınının daha kolay "tip" yaratma olanağı vermesi ve Orhan Kemal'in yazar olarak sinema ve sinemacılarla kurduğu yakın ilişkidir.

7.1. Orhan Kemal ve Sinema

Orhan Kemal hem romanlarının-hikâyelerinin uyarlanmasıyla hem de senarist olarak sinemaya en çok emek veren yazarlarımızdan biri, belki de en başta gelenidir. Onun sinemaya uyarlanan romanı Murtaza'ya hem romanın edebiyatımızdaki önemi hem de sinemaya iki kere uyarlanmış olması nedeniyle değinirsek...

7.1.1. Murtaza

Yazar uzunluğu nedeniyle yayınlama olanağı bulamadığı "Fabrika İnsanları" adlı kitabını bölüp küçülterek "Murtaza" (1952) ve "Grev" (1954) adlı iki roman olarak bastırmıştır.

Kitap Balkan göçmeni bir adamın fabrikaya bekçi olmasıyla beraber işgüzarlığı nedeniyle kendisine, çalışma arkadaşlarına ve ailesine verdiği zararları, komik duruma düşmesini anlatmaktadır. O, karikatürleştirilmiş olmakla birlikte onurunu koruyan biridir.

"Murtaza bence, elleri üzerinde yürümeyi olağan saymaya başlamış bir toplum, belki de bir dünyada, ayakları üzerinde yürüyen, başkalarını da böyle yürümeye zorlayan, kendi kendine inanmış bir kişidir. İçinde yaşadığı toplumla her an zıtlaşan, bitmez tükenmez çelişmelere düşen bir adam için toplum kalın bir çizgiyle kabaca ikiye ayrılmıştır; varsıllar, yoksullar."³⁵

³⁵ Orhan KEMAL, Nurer Uğurlu, **Orhan Kemal'in İkbâl Kahvesi**, Nurer Uğurlu, 201.

Orhan Kemal ‘Murtaza’ ile romanımızda bir “tip” yaratmıştır. Çünkü daha önce böyle bir tip yoktur. Bundan sonra karşılaşılabilecek işgüzar kişiler birer Murtaza’dır. Murtaza’nın orijinal bir karakter olması onun sinema uyarlamalarını başarılı kılmıştır. Dramatik yapıyı götüren, olayı sürükleyen Murtaza tipidir. İlk uyarlamada Müşfik Kenter’in, ikinci uyarlamada Müjdat Gezen’in oyunculuğuyla Murtaza tipi akıllara kazınmıştır.

Roman II. Dünya Savaşı sırasında geçer. 1952 yılında basılan roman 1965 yılında Tunç Başaran, 1984 yılında Ali Özgentürk tarafından uyarlanmıştır. Bu tarihe dair hem kitapta hem filmlerde bir gönderme yoktur. Olaylar herhangi bir zamanda herhangi bir fabrikada geçebilecek şekilde düzenlemiş ve “Murtaza” kişiliği kitabın adından da anlaşılacağı gibi merkeze konmuştur. Atilla İlhan “Murtaza” ve dönemini şöyle irdelemektedir:

“Roman aşağı yukarı İkinci Dünya Savaşı yıllarında geçiyor. Demokrat rejim hevesimiz henüz yok iken. Fabrikalarda işçiler asker gibi teşkilatlandırılmış, hükümetin emrine verilmiş iken. Sendikadan, sendikacılıktan söz açmak suç sayılır iken. Bu koşullara göre Murtaza’nın tam da aranan adam olması gerekir. Öyle ya, bugün Murtaza biraz da Donkişot’tur. Fakat o gün bir Donkişot’tan fazla bir şeydir. Bir dikta rejiminin dayanabileceği dayanak noktalarından biridir.”³⁶

Romandaki fabrika işçileri o dönem sendikalaşma faaliyetleri olmadığı için ortak bir bilinç geliştiremiyorlar ve karşı durmaları gereken hedefi patron olarak değil onun sopası Murtaza olarak algılıyorlar. Filmlerin yapıldığı 1965, 1984 sendikalaşmanın olduğu, işçilerin hak mücadelesi verebildikleri patron-işçi ayrımının yapıldığı yıllar ama uyarlamalar böyle bir ayrım yapmaktansa “Murtaza” karakterine kitaptaki kadar ağırlık vererek bütün ilgiyi ve dramatizasyonu ona yüklüyorlar. Yani uyarlamalar dönemlerini siyasal anlamda yansıtmakta başarısız kalıyorlar.

³⁶ Atilla İLHAN, *Gerçekçilik Savaşı*, 235.

Orhan Kemal romanları senaryo yapmaya çok açıktır. Çünkü kahramanlara iç ses vermek yerine onları diyaloglarla konuşturur ve yazar olarak olaylara pek karışmaz, kendi varlığını sadece hissettirir.

7.1.2. Köylünün İşçileşmesi: Bereketli Topraklar Üzerinde

*Orhan Kemal'e rağmen bu filmi nasıl yapacağız? **

“Anlatıcı, bir sinema kamerası gibi yaklaşıyor harman yerine. İlk önce patozda çalışan ırgatların tümünü koşar adım koltukçulara demet yerleştirirken görüntülüyor. Sonra Küçük Ağa ile ırgat başı da haykırmalarıyla katılıyorlar işe. Derken kamera patozun üstünde koltukçuluk yapan Pehlivan Ali ile Hidayetinoğlu'na dönüyor. Şimdi dikkatimiz bu ikisi üzerinde toplanmıştır, yalnız onları görüyoruz ve Küçük Ağa'nın sesi geliyor kulaklara. Sonra kamera Hidayetinoğlu'nu da bırakarak yakın planda yalnız Pehlivan Ali'yi izliyor. Başka bir deyişle sahneye bakış açısı gittikçe daralıyor ve sonunda Pehlivan Ali üzerinde yoğunlaşıyor.”³⁷

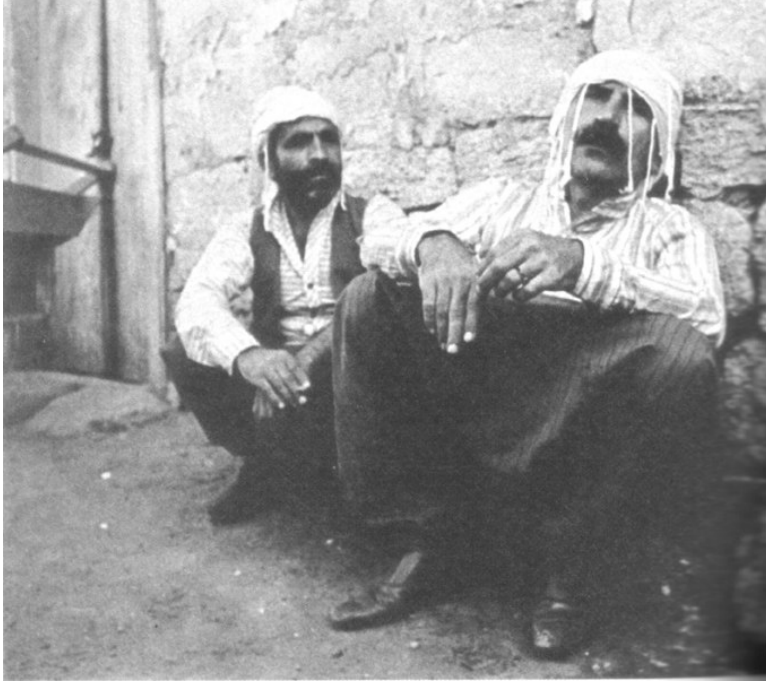
Bir sinema filmini anlattığını düşündüğümüz bu alıntı Berna Moran'ın Orhan Kemal'in 1954 tarihli “Bereketli Topraklar Üzerinde” romanı üzerine yazdığı analizden alınmıştır. Okuyucuya sinema filmi hissi veren roman 1979 yılında Erden Kırıl tarafından uyarlanmıştır. Erden Kırıl romanı neden uyarladığını şöyle anlatmaktadır:

“Romanın kahramanları kendilerini çok önemsiyorlar, oysa gerçek yaşamda hiçbir önemleri yok. O. Kemal bu eksen çevresinde çok canlı, inandırıcı yaşayan tipler çiziyor. Çukurova ise hem olağanüstü hem olağandışı bir yöre. Orada büyük bir zenginlikle korkunç bir yoksulluk iç içe yaşar. Toprakları hem bereketli, hem belalı. İnsanları çileli, kahırlı. Ayrıca Akdeniz'in bu bölgesinin sinematografik yönden de çarpıcı olduğunu belirteyim.”³⁸

* Duygu SAĞIROĞLU, “Film Analiz Yöntemleri” dersi, 2001-2002 II. Dönem, Mimar Sinan Üniversitesi. (Romanları uyarlamak isteyen yönetmenlerin yazarına rağmen filme nasıl bir yorum getireceğine dair söylediği söz)

³⁷ Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-II*, 62.

³⁸ Erden KIRAL, *Milliyet Sanat*, 10.



Resim 7.1

Roman İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali ve Köse Hasan'ın köylerinden şehre iş aramak için gelmelerini, şehirde yaşadıkları zorlukları ve köyden çıktıkları gibi üç kişi olarak değil sadece İflahsızın Yusuf'un hayatta kalmasıyla gerçekleşen dönüşü anlatır. Köse Hasan şehre inmelerinin üzerinden çok zaman geçmeden çırçır fabrikasının ağır ve sağlıksız koşullarından dolayı hastalanır ve bakımsızlıktan ölür. İflahsızın Yusuf bir inşaatta ustalık öğrenir. Pehlivan Ali ise bu inşaattaki işçilerden birinin karısıyla kaçar; Çukurova tarlalarında çalışmaya başlar. Roman bundan sonra Pehlivan Ali üzerine yoğunlaşmış; Pehlivan Ali'yi ve tarım işçilerini merkeze koyarak kısaltmıştır. Çünkü romandaki kadar bol vakti yoktur. Bu yüzden film kitaptan farklı olarak Pehlivan Ali'nin kolunun kopmasıyla ve tarlaların ateşe verilmesiyle biter. Oysa kitabın sonunda İflahsızın Yusuf hep istediği elektrikli ocağı almış olarak köyüne dönmektedir.

Roman 1954 yılında yazılmış olduğundan yazar yoğun bir şekilde köylü-kentli çatışmasını irdeler. Kitabın ikinci baskısına bu temayı iyice vurgulamak için eklemeler yapar.

“Yusuf’un köyüne dönüşü, yolculuğun kapanması yani öykünün biçim bakımından tamamlanması demektir ve estetik bütünlüğü sağlar. İkinci olarak, dönen Yusuf ile yola çıkan Yusuf arasındaki fark, köylü/şehirli karşıtlığı tema’sının bir sonuca bağlanması demektir ve romanın bildirisini tamamlar.”³⁹

Pehlivan Ali’nin ağzından şehre lanet yağdırır. “*Vah şehir (...) gözün çıksın şehir, kırdın kanadımı kolumu, vay şehir vay kahpe şehir*”. Film ise 1979 yılında, 1950’lerden itibaren göçün artmasıyla artık köy-şehir çatışmasının en aza indiği ve emek çatışmasının netleştiği bir dönemde yapıldığı için bu karşıtlığı belirtmez. Artık köylü kimliklerinden çıkmış toprak işçileri vardır.

Film Yusuf’un para kazanmasını, usta olmasını, okumayı sökmesini, eve dönmesini göstermeyerek bir anlamda Orhan Kemal’in Yusuf karakterini neden böyle bir sonuca götürdüğüne dair olan kafa karışıklığına da set çekmiştir. Yusuf ancak insanlara boyun eğerek kaybeden/kazanan biri midir yoksa bireysel olarak azmedip, sabredip, çalışıp, kurtuluşun mümkün olabileceğini gösteren biri mi? Yazar Yusuf’u nasıl bir bakışla görmek gerektiğini okuyucuya bırakmıştır. *

Romanda olduğu gibi film de Çukurova’nın fakirliğini şiirsel bir dille ve bu dili belgesel görüntülerle anlatır.

“Çukurova’da patronların açgözlülüğünü ve işçilerin acıklı durumunu betimleyen bu bölüm (anlatıcı sesleri kastediyor), romandan ayrı, deneme türünde bir parçadır. Burada anlatıcı “Bereketli Topraklar Üzerinde”nin gözlemci rolündeki anlatıcısından çok başkadır; açıkça yorumlar ve yargılar.”⁴⁰

Sinema Orhan Kemal’i sınıfsal temelli-toplumcu yönü daha baskın olan romanlarıyla tanımış, ilk bu romanları (Devlet Kuşu-Avare Mustafa adıyla, Murtaza, Bereketli Topraklar Üzerinde gibi) uyarlamıştır. Daha sonraları Orhan Kemal’in – daha önce de belirtildiği gibi- geçim derdiyle yazdığı melodramatik romanları da

³⁹ Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-II*, 66.

* Yazar tavrını belli etmez çünkü kendisinin söylediği gibi onun okuru zekidir.

⁴⁰ A.g.k., 71.

sinemaya alınmış ve toplumcu Orhan Kemal kimi zaman yerini, işçi kökenli karakterlerin melodramatik hayatlarını anlatan Orhan Kemal'e bırakmıştır.

Orhan Kemal romanlarının yanında bu dönemde yapılan uyarlamalar şöyledir:

YAPITIN TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	YAZAR	YAPITIN TARİHİ
1971	Bizimkiler-Hüdaverdi-Pırtık	Lale Oraloğlu	Sezgin Burak (Çizgi Roman)	1970
1971	Satın Alınan Koca-2	Duygu Sağıroğlu	Özdemir Hazar	1960
1971	Bir Kadın Kayboldu	Safa Önal	Esat M. Karakurt	1948
1971	Mualla-2	Nevzat Pesen	Muazzez T. Berkant	1941
1971	Senede Bir Gün-3	Ertem Eğilmez	İhsan Koza	1946
1971	Son Hiçkırık	Ertem Eğilmez	Kerime Nadir	1968
1971	Üvey Ana-2	Ülkü Erakalın	Aka Gündüz	1933
1971	Bir Genç Kızın Romanı	Safa Önal	Muazzez T. Berkant	1966
1972	Aşk Fırtınası	Halit Refiğ	Muazzez T. Berkant	1966
1972	Cemo	Atıf Yılmaz	Kemal Bilbaşar	1966
1972	Gecekondu Rüzgârı	Sırrı Gültekin	Oğuz Özdeş	1960
1972	Irmak	Lütfi Akad	Sait Faik (Mahpus öyküsünden)	1970
1972	Sisli Hatıralar	Nejat Saydam	Kerime Nadir	1966
1972	Suya Düşen Hayal	Orhan Elmas	Kerime Nadir	1966
1972	Vukuat Var (Hanımın Çiftliği)	Nejat Saydam	Orhan Kemal	1961
1972	Vahşi Bir Kız Sevdim	Nejat Saydam	Esat M. Karakurt	1926
1972	Kopuk	Vedat Türkali	Ercüment Ekrem Talu	1922
1973	Kızgın Toprak	Fevzi Tuna	Osman Şahin (Musallim ile Kuşde öyküsünden)	1972
1973	Vurun Kahpeye-3	Halit Refiğ	Halide E. Adıvar	1926
1973	İki Bin Yılında Aşk	Ertem Göreç	Refik H. Karay	1954
1973	İki Süngü Arasında-2	Ülkü Erakalın	Aka Gündüz	1929
1973	Susuz Yaz-2	Yılmaz Duru	Necati Cumalı	1962
1974	Bedrana	Süreyya Duru	Bekir Yıldız	1971
1974	Sokaklardan Bir Kız	Nejat Saydam	Orhan Kemal	1968
1974	Yatık Emine	Ömer Kavur	Refik Halit Karay	1919
1974	Kumpanya	Tuncer Baytok	Sait Faik	1951
1975	Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz	Engin Orbey	Aziz Nesin	1971
1974-5	Kanlı Deniz	Orhan Elmas	Yaman Koray (Deniz Ağacı)	1962
1975	Hababam Sınıfı	Ertem Eğilmez	Rıfat Ilgaz	1959
1975	Yayla Kızı	Ertem Göreç	Aka Gündüz	1940
1975	Nöri Kantar Ailesi	Ertem Göreç	Tekin Akmansoy	1975
1975	Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı	Ertem Eğilmez	Rıfat Ilgaz	1970

1976	Ağrı Dağı Efsanesi	Memduh Ün	Yaşar Kemal	1970
1976	Hababam Taburu	Hulki Saner	Rıfat Ilgaz	1970
1976	Kara Çarşafı Gelin	Süreyya Duru	Bekir Yıldız	1912
1976	Süt Kardeşler	Ertem Eğilmez	Hüseyin R. Gürpınar (Gulyabani)	1912
1976	Kaynanalar	Zeki Ökten	Tekin Akmansoy	1975
1977	Dila Hanım	Orhan Aksoy	Necati Cumalı (Makedonya 1900)	1976
1977	Fıratın Cinleri	Korhan Yurtsever	Osman Şahin (Kırmızı Yel)	1971
1978	Köşeyi Dönen Adam	Atıf Yılmaz	Müjdat Gezen (Eşegin Karnındaki Elmas-Öykü)	1981
1979	Bereketli Topraklar Üzerinde	Erden Kıral	Orhan Kemal	1954
1979	Derya Gülü	Süreyya Duru	Necati Cumalı	1963
1979	Gelin Kayası	Yunus Yılmaz	Mehmet Birol	1979
1979	Hazal	Ali Özgentürk	Necati Haksun (Kutsal Ceza)	1975

Bu dönem yapılan film sayısı diğer dönemlere göre daha fazladır. Bu fazlalığın en önemli nedeni seks filmleri furyasıdır. Yapım maliyetinin düşük olması ve piyasadan gelen talep doğrultusunda çok hızlı üretilen seks filmleri bu dönem sinemamızda film üretimini 2019'a kadar çıkarmıştır. Tabii film üretimindeki artış salon sayılarıyla doğru orantılı değildir. Bu dönem hızla kapanan sinema salonları, seyirci sayısının da azaldığını göstermektedir. Bu dönem yapılan uyarlamalar ise oran olarak %2 den biraz fazladır. Oranın düşüklüğü bu dönemde yapılan filmlerdeki seks filmlerinin çokluğuna da işaret etmektedir.

7.2. Bekir Yıldız-Osman Şahin Öykülerinden Sinemaya

Artık sinemanın kurumsallaşmasıyla (kurumsallaşmadan kasıt, yönetmenlerin-oyuncuların kendi sendikalarını, derneklerini kurmaya başlaması, Sinema-TV merkezinin kurulması ve sinemamızda ilk defa ciddi anlamda arşiv çalışmalarının yapılması gibi) beraber; yeni bir yönetmen kuşağı ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönem Ali Özgentürk, Erden Kral, Fevzi Tuna, Ömer Kavur, Zeki Ökten, ilk filmlerini yapmışlar ve toplumsal konuları önemseyen bir sinema anlayışının ürünlerini vermişlerdir.

Bu yönetmenlerin sinemasıyla beraber köy filmleri dediğimiz tür yerini Türkiye'nin Doğusunu; Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesini anlatan filmlere bırakmıştır.

Bu döneme damgasını vuran filmlerin uyarlandığı roman ve öykülerin yazarlarına bakıldığında net olarak iki isim öne çıkmaktadır: Osman Şahin ve Bekir Yıldız. Bu yazarların filme alınmayan eseri yok gibidir. Bir anlamda Orhan Kemal'in sinemaya yaptığı katkıyı devam ettirmişlerdir. İki yazar da öykülerinde Güneydoğu'yu anlatmıştır. Aşiret gelenekleri, yoksulluk, kaçakçılık, kan davası, ağalık sistemi öykülerini oluşturan temalardır. Bekir Yıldız ve Osman Şahin öyküleri sanki sinema yapılması için yazılmıştır; çatışmalıdır ve bu çatışmalar genelde iki kişiye odaklıdır. Ayrıca eserlerinin öykü olmasından dolayı sinemaya kazandırdıkları başka avantajlar da vardır: Romandaki kadar çok betimleme olmaması ve vurucu olmasından dolayı öykü sinemaya romandan daha kolay uyarlanır. Bir anlamda sinemayı, romanda bulunan güzel sözleri filme aktarma uğraşı ve bu uğraşın felaketlerinden kurtarır.

“Bu eserlerde (“Cemo”, “Bedrana”, “Kara Çarşafı Gelin”, “Fıratın Cinleri”), geçiş dönemi sorunları bırakılmış, daha çok eskiyle yeninin, köylülükle kentliliğin, özel ile toplumsal ya da siyasi olanın bir aradalığını, aynı andalığını yansıtan temalar işlenmiştir. Zamandaş ve komşu oldukları toplumsal gerçekçilik akımının ufkunu aşan bir perspektif vardır burada.”⁴¹

Sinemacıların Türkiye'nin doğusunu filmlerinde işlemeleri bu bölgeyi tanımamalarından dolayı genelde bu yazarlar üzerinden olmuştur. Bu iki yazardan Bekir Yıldız'ın öykülerinin nasıl sinemaya uyarlandığını inceleyecek olursak:

7.2.1. Bedrana ve Kara Çarşafı Gelin

⁴¹ Levent CANTEK, *Köy Manzaraları: Romantizm ve Gerçekçiliğin Düalizmleri*, 199.



Resim 7.2: Bedrana

Tecavüze uğradığı düşünülen Bedrana'nın, kocası Naif tarafından öldürülmesi; ailesinin namusunun temizlenmesi gerekir. İlk başta buna karşı bir direnç gösteren Naif, köylüler ve Bedrana'nın ağabeyleri tarafından gördüğü baskıya dayanamayarak, karısını öldürmeye karar verir. Hapse düşmekten de korktuğu için Bedrana'yı kandırarak, onun intihar etmesini sağlamaya çalışır. Kocasının bu halini gören Bedrana intihar eder. "Bedrana"nın film öyküsü kısaca böyledir. Öykünün orijinal hali filme göre daha sert ve acımasızdır. Çünkü en dramatik olduğu zamanı yani kocasının Bedrana'yı öldürmeye çalıştığı anı işler. Ama doğal olarak film konuyu açmış Bedrana'nın düştüğü durumu öncesiyle anlatmış ve özgün bir uyarlama yapmıştır. Öykü film senaryosu haline gelirken Bedrana ve Naif'in aşkını ele alır ve evlenme koşulu olarak ağaya kendini satmak bu yüzden de kaçağa gitmek zorunda kalan Naif'in dramını işleyerek olayın toplumsal tarafını da ortaya koyar.

Yine bir Bekir Yıldız öyküsü olan "Kara Çarşafli Gelin" ise sinemaya uyarlanırken, yazarın diğer öyküleri olan "Kaçakçı Şahan" ve "Barutçu Maho" da eklenerek senaryo yazılmıştır. Bu konuda filmin senaristliğini yapan Vedat Türkali "Üç Film Birden" adlı senaryo kitabında şöyle der:

"Bekir Yıldız öykülerinde, bütün ayrı, parça parça görünümüne karşın bir bütünlük vardır. Sanki aynı soydan kişilerin birbirlerine bağlı serüvenleridir anlatılan. Aradaki

bağı biraz derinlemesine düşündünüz mü bulabilirsiniz. Şahan'ın Kara Çarşafli Gelin'in kardeşi olduğunu da, Barutçu Maho'yu vuranın Kara Çarşafli Gelin'in kan karşılığı verildiği evdeki oğlanlardan birinin olduğunu da inanın ki ben uydurmadım. Bu ve benzeri yakıştırmalar Bekir Yıldız öykülerinin dayandığı gerçeklerin örgüsünde yatıp duruyor. Ben olsa olsa silahı Maho'yu vuran oğlanın elinden alıp Kara Çarşafli Gelin'in eline verdim, o kadar!"⁴²

7.3. Yaşar Kemal: Sinemaya Uyarlanamayan Edebiyat

Yaşar Kemal edebiyatçı kimliğiyle ortaya çıktıktan sonra, romanları çok fazla sinemaya uyarlanmasa da her dönem sinemamızı etkilemiştir. *Ağrı Dağı Efsanesi*, *Yılanı Öldürseler*, *Yer Demir Gök Bakır*, *İnce Memed*, *Ağır Akar Su* (*Menekşe Koyu* adıyla) filme alınan eserleridir. Onun sinemaya etkisi çok olsa da yapıtlarının sinemaya az uyarlanmasının en önemli nedeni, sinemacıların Yaşar Kemal uyarlaması yapılarak sansür kurulunun dikkatini üzerlerine çekmemek istemeleridir. Yoksa başka adlarla, Yaşar Kemal'in de belirttiği gibi, Yaşar Kemal romanlarının hikayesi sinemada isim belirtilmeden yapılmıştır.

Yaşar Kemal Çukurova'yı, Toroslar'ı, yörükleri, eşkiyaları anlatan hiçbir romancıya benzememektedir. Onun en belirgin özelliği romanı destanlaştırmasıdır. Sözlü gelenekten etkilendiği, Anadolu efsanelerini, masallarını romanlaştırdığı için onun işi daha çok kelimelerdir. Bazen bir kelebeğin kanat çırpışını, oyalı bir yazmayı sayfalarca anlatır. Mesela "Demirciler Çarşısı Cinayeti" romanından şu satırlara bakarsak, şu soruyu sorarız: Nasıl aktarılır sinemaya?

"Bir zamanlar bu şehirde konuksever sıcak yürekli, dost canlısı iyi insanlar, ceren gibi, kırmızı mercan gözlü, uzun boyunlu, kalem kulaklı, suna gibi cins atlar vardı. Onlara ne oldu?"

Yaşlı adamdır ki, azıcık doğruldu, ak sakalı kirli, titredi, yüzü eski ışıkla parıldadı, derin bir aaah dedi, ciğeri söken. Aaaah! Duvara sırtını iyice verdi.

Neden sonra gözlerini açtı:

"O iyi insanlar" dedi, "o güzel atlara bindiler çekip gittiler... Aaaaah! Aaaaah! Aaaaah!"

⁴² Vedat TÜRKALİ, *Üç Film Birden*, 17.

Lütfi Akad'ın dediği gibi Yaşar Kemal romanlarını filme çekmek için yönetmenin şair olması gerekir. Onun romanları dil olarak ne kadar sinemaya uzaksa, başkaldırılarıyla, efsaneleşen kahramanlarıyla da o kadar yakındır. Çünkü yazar sinema seyircisinin özdeşlik kurabileceği, hikâyeyi sürükleyen karakterler yaratmıştır.



Resim 7.3. Ağrı Dağı Efsanesi

Yaşar Kemal'in romanlarını uyarlamının zorluğundan bahsetmiştik. Örneğin Memduh Ün'ün yönetmenliğini yaptığı *Ağrı Dağı Efsanesi*'nde Ağa'nın sarayına gelen ve Ağrı Dağı'nın doruğunda ateş yakması koşulan Ahmet'i bekleyen Ağrı halkının öfkesini vermek pek de mümkün olmamış, "Konuşmayan öfke, bir sevdayı bahane eden öfke. Bunun altında çok şey var. Yüzlerce yılın başkaldırma isteği var." sözleriyle anlatılarak diyaloga dökülmüştür.

7.4. 1970'ler Türkiye'si: Kriz Yılları

1961 anayasasının özgür düşünceye alan açan yasal düzenlemeleri, 1971 askeri darbesi ve bunun ardından gelen sıkı yönetimle geri alınmıştır. 1973 dünya petrol

krizi Türkiye'yi etkilemiş ve ekonomik krize sokmuştur. 1970'lerin sonuna doğru Avrupa'ya işçi göçü Avrupa'nın işçi talebinin azalmasıyla bitme noktasına gelmiş; bu durum ülkede işsizliği artırarak krizi derinleştirmiştir. Ve ülkeyi o dönem etkileyen en önemli şeylerden biri de 1974 Kıbrıs harekâtıdır.

“1970’li yıllar, günümüzün sıkıntılı dünyasının oluşumunun başladığı yıllar olmuştur. Az gelişmiş ülkelerin, Batılı ülkelerin önerdiği toplumsal ve kültürel değişim modelleri ve ekonomik büyüme programları ile bağımlılıktan ve geri kalmışlıktan kurtulamayacakları; dünya ticaretine katılımları arttıkça Kuzeyli Ülkeler Blokuna bağımlılıklarının da artacağı söylenmeye, yazılmaya başlanmıştır. Ne var ki, dış borç faiz ödemeleri, eşitsiz mübadele ilişkisi, enflasyon, gelir dağılımının düzeltilmemesi, siyasal hayatın demokratikleştirilememesi bu ülkeleri, TV dizileri, Dallas’lı Ceyar’ın serüvenleri, Kaçak’ın öyküleri ile birlikte, hepten değişik bir hayat felsefesine doğru sürüklemeye başlamıştır. Üretkenliği artırmak, bunun için ulusal kaynakları akla uygun biçimde kullanmak, modernleşmenin nimet ve külfetlerinin hakça paylaşımı ile geniş kitleleri modernleşmeden soğutmadan ileriye doğru harekete geçirmek gitgide zorlaşmıştır. Hırçın, örgütlenmeyi ihmal ederek ya da örgütlenmeden alıkonularak girişilen radikal hareketler ardı ardına ezildikçe, okuma-yazması olmayanlar arasında görülen ‘dinsel hareketler’ yüksek öğrenim görmüş kentli işsiz ve hoşnutsuz ‘literati’ arasında da ilgi çekici olmaya başlamıştır. İlerlemesi önlenen kitle hareketleri, geriye yönsemeli ve tarihe ters düşecek ‘sosyal muhalefet’ hareketlerine dönüşmeye başlamıştır.”⁴³

1960’larda köye yönelen aydın işçi sınıfının alanlarda kendini göstermesiyle ve köyden kente göç nedeniyle artan gecekondulaşmayla beraber, 1970 sonrası kent eksenli romanlarda da görüldüğü üzere, kente bakmaya başlamıştır. Ve 1971 askeri darbesiyle 12 Mart romanları olarak adlandırılabilir romanlarda izdüşümsel bir kaygı başlamıştır.

“Toplumsal kaygılarla yazılan 12 Mart romanı, ağırlıklı olarak gerçekçidir, ancak çoğu kez politik baskı ile gerçek yer değiştirir. Bu romanları okurken son aşamada hep politik belirleyicilikle kesişiriz. Yazarlar için gecekondu hayatı, üretilen yeni kültürel

⁴³ Ünsal OSKAY, *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, 102.

biçimler, aile ilişkileri değil, insanları o mekânlarda yaşamaya mahkûm eden sistemin meşruluğunu sorgulamaktır esas olan. Bir hareket ve eylem anında izlenemediğinden, ezenler ve ezilenler metin içerisinden yaratılamaz, yalnızca anlatılmış olurlar. Bu kez de bir başka tür örnek okura, solcu edebi ortaklara ihtiyaç duyar sözünü ettiğim romanlar (12 mart romanları).”⁴⁴

Yine bu yıllarda kadın yazarların sayısında dolayısıyla da kadınları anlatan romanlarda bir artış olmuştur. Sevgi Soysal, Pınar Kür, Ayla Kutlu, Nazlı Eray gibi kadın yazarlar ilk ürünlerini vermişlerdir. Bu ürünler özellikle 1980 sonrası kadını anlatan filmlerle beraber uyarlanmıştır.

Ayrıca köy edebiyatı geleneğine tepki gösteren ve bu edebiyatın çok şematik olduğunu; klasikleşmiş tiplerden hareket ettiğini düşünen bazı yazarlar; Vüs’at O. Bener, Yusuf Atılğan, Ferit Edgü, Demir Özlü vb. edebiyatta bireyi öne çıkarmaya, bireyin varoluş sorunlarını hikâye ve romanlarında işlemeye başlamışlardır. Bu edebiyat asıl etkinliğini 1970’lerde kazanmış, 1980’lerde toplumsal arka planı boşa çıkmış “yalnız bireyi” anlatan romanlara kadar etkisini devam ettirmiştir.

1970’ler romanında birey eksenli yönelimin en çok Oğuz Atay ve Yusuf Atılğan romanlarında görüldüğünü söyleyen edebiyat tarihçisi Berna Moran şöyle der:

“Oğuz Atay ve Yusuf Atılğan romanlarıyla toplumsaldan bireysele geçersiz, ama bu yazarlarda bireysellik, bireyin kendi kişisel sorunlarına eğilmek anlamına gelmez. Atay’ın roman kahramanlarından Selim’i intihara sürükleyen, Turgut’u toplumun dışına kaçıran, içinde yaşadıkları küçük burjuva sınıfının sahte yaşamına, yoz değerlerine duydukları tepkidir. Turgut’un, işini, ailesini, evini terk ederek tutunamayanlara katılması, Selim’in yenik düştüğü topluma ve yerleşik düzene bir meydan okumadır. Bundan ötürü Selim bir kurban tipidir, Turgut asi tipi. Ne ki Anadolu romanında gördüğümüz haksız düzene baş kaldıran farklı, kültürel düzeyde bir isyandır onlarınki.”⁴⁵

⁴⁴ Ömer TÜRKEŞ, *Toplum ve Bilim*,147.

⁴⁵ Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, 323.

Artık roman olay ekseninden çıkmaya, bireye yönelmeye başlamıştır. Ama bu, 1980’ler romanında görüldüğü gibi, toplumsal bir arka plandan yoksun bireyin ve sorunlarının değil, toplumun yarattığı bireylerin ve bunların sorgulanmasıdır.

“Toplumun baskılarından bunalmış, ötekileşmiş, uyumsuzlaşmış insanları işleyen Yusuf Atılğan’ı ayırksı bir örnek olarak anmak gerekir. Nasıl alınp verildiği meçhul kalan bir karabasanlar dünyasıdır onun anlattıkları. Karakterlerin, kendilerini kuşatan bu karabasanlardan–kasabadan kurtulsalar da- kurtulmaları mümkün müdür? Yanıtı olumsuzdur Atılğan’ın, kasabadaki bütün çemberleri kırılmadıkça, kurtuluş mümkün değildir. Yusuf Atılğan kente gelindiğinde bireyler üzerindeki kısıtacı biraz daha daraltır. Belki de o yıllarda Avrupa’da çok etkili olan düşünce akımlarının , “varoluşçuluğun” da etkisiyle, uyumsuzluk, bunaltı, saçmalaşan yaşam gibi temaları çıkarır öne. Yazarın klasik bir köy, kasaba, kent sıralamasını yeğlemesinden de anlaşılacağı gibi, “nerde yaşarsa yaşasın, bu dünyaya düşmüş birey için kurtuluş yoktur”⁴⁶

7.5. Anayurt Oteli: Sinema İnsan Psikolojisini İşliyor

“Tam o sırada dışarıdan birkaç arabanın korna seslerini duydu; başka araçlar da katıldılar buna; kornalar, tren düdükları, fabrika düdükları arasız, kesintisiz ötmeye başladılar. Neydi bu? Kulakları mı uğulduyordu? Yoksa dışarının, başkalarının bir çağrısı mıydı? Yüzünü buruşturdu. Sağdı daha, her şey elindeydi. İpi boynundan çıkarabilir, bir süre daha bekleyebilir, kaçabilir, karakola gidebilir, konağı yakabilirdi. Dayanılacak gibi değildi bu özgürlük.”⁴⁷

Yusuf Atılğan 1973 yılında yazdığı “Anayurt Oteli”nde, Zebercet adlı bir adamın toplumdan kaçmak için sığındığı otelinde onu intihara kadar götüren 26 günü anlatmaktadır. Kitap hastalıklı bir kafaya sahip olan Zebercet’i ve onu bu hale getiren iktidarı-toplumunu sorgulamaktadır. Bunu Zebercet’i nadir de olsa sokağa çıkararak; meyhanelerde, horoz dövüşlerinin yapıldığı erkek egemen yerlerde, karate filmi gösteren sinemalarda, mahkeme salonlarında gezdirterek yapar. Yıllardır otelinden doğru dürüst dışarı çıkmamış olan Zebercet için bu özgürlük günleri onu daha da hasta eden ve intihara kadar sürükleyen zamanlardır.

⁴⁶ Ömer TÜRKEŞ, *Taşra iktidarı*, Toplum ve Bilim, 221.

⁴⁷ Yusuf ATILGAN, *Anayurt Oteli*, 108

Kitapta olmayan ama filmde kullandığı 29 Ekim töreni için filmin yönetmeni Ömer Kavur şöyle bir açıklama yapmıştır:

“29 Ekim kutlamaları romanda olmayan bir şeydi. Ama böyle bir şey gerekiyor diye düşündüm. Kasabayı anlatmak açısından, bir de Cumhuriyet geleneğini... Filmi romandan ayıran şey, roman 60’lı yıllarda, 63’te geçen bir hikayedir. Ben istedim ki filmi günümüze taşıyayım. Ve üç tane darbe görmüş bu ülkede yaşayan, iletişim kuramayan bir adamın hikâyesi. Nitekim adamın, Zebercet’in filmin başında bir monoloğu vardır. Önemli tarihleri söyler. Şu yaşta ilkokula gittim, şu yaşta sünnet oldum, şu yaşta annem öldü. O tarihlerin her birinin bizde bir darbe tarihi olduğu görülebilir. Dikkatli de bir seyirci, o ilişkiyi kurabilir. Ve aslında yapmak istediğim, o bakışı bir anlamda gizli fakat faşizan bir dünyayı anlatabilmek; bir taşra dünyasını anlatabilmek. O iletişim sıkıntısı içinde olan ve yalnızlık çeken ve tek isteği belki bir insan sıcaklığı olan o adamın, o yalnızlığını verebilmek. Romanda zaten varolan bir şeydi o, günümüze taşımak yaptığım tek değişiklikti. Bir de o cumhuriyet bayramını, hikâyeye sokma.”⁴⁸



Resim 7.4: Anayurt Otel

⁴⁸ Ömer KAVUR, *Sinemanızda Bir “Auteur” Ömer Kavur*, Şükran Kuyucak ESEN, 228.

“Shaksepeare efendi-köle ilişkisine dayanan toplumlarda “efendi” olanları sıradan insanlar için erişilmez ve büyüleyici varlıklar haline getiren seremonilerin, hayata insanca ve dürüstçe bakışı örtbas etmek için oluşturduğunu söylüyor. İnanırlığı kalmamış, baskı sayesinde varlığı sürdürülen seremonilerin insanlar arasındaki ilişkilerdeki bozuşmanın dışı vurumu olduğunu söylüyor.”⁴⁹

Bu yüzden de filme alınan tören sahnesi anlamlıdır. İnsanlar yalnızlaştıkça, hayatları boşaldıkça ritüelleri artar.

Roman Manisa’da geçmektedir. Mekân olarak buranın seçilmesinin bir anlamı vardır. Ünsal Oskay’ın da dikkat çektiği gibi Cumhuriyet döneminde İzmir liman kenti olarak zenginleşirken Manisa fakirleşmiş, dolayısıyla Zebercet’in ailesi de fakirleşmiş, baktıkları konak önemsizleşmiştir. Filmde olayların Ankara’da geçmesi yine aynı anlama işaret eder. Filmin çekildiği dönemde Anayurt Oteli’nin bulunduğu Ulus ilçesi eski önemini çoktan kaybetmiştir. Cumhuriyet, Türkiye’nin kalbini Kızılay’a taşımış ve eskiden meclisin bulunduğu Ulus ilçesi böylece giderek taşralaşmıştır.

Kavur uyarlamayı kitabın yapısına zarar vermeden gerçekleştirmiş, çok da başarılı olmuştur. Bu başarının en önemli nedeni yönetmenin yeteneğini hesaba katmazsak, yazarın Zebercet’in ruhsal durumunu olaylarla okura sunmuş; okurdan onun nasıl bir psikolojiye sahip olduğunu anlamasını istemiş olmasıdır. Zebercet’in intiharına kadar geçen 26 günde onun hayal kırıklıkları, yaşadığı olaylarla anlatılır: Beklediği kadın geri dönmez. her gün karakol için yazdığı fişlerin karakolda bir köşeye atıldığını fark eder; otele yaptığı şeyin, müdürlüğünün anlamsızlığını anlar. Oteline gelen çiftin sevişmelerini duyar; ortalıkçı kadınla benzer şekilde sevişmek ister, oysa kadın hep uyuyordur, onun isteğine cevap vermez. Otelden dışarıya çıkar, bu yalnızlığını daha da artırmaktan başka bir işe yaramaz... Artık bütün umutlarını yitirmiştir. 10 Kasım günü sabah 9:05’de, siren seslerinin nereden geldiğini

⁴⁹ Ünsal OSKAY, Sinemada “Yalnızlaşmış İnsan” ve “Eski Efendiler” ile “Yeni Efendiler”, Argos.

anlayamaz, masayı devirir ve intihar eder. Yalnızlığının, iletişimsizliğinin sonu ölüm olur.

Zebercet, sürekli olarak otelinde gecikmeli Ankara treniyle gelen kadını bekler. Bu bekleyiş Ömer Kavur'un diğer iki filmi, *Gizli Yüz ve Akrebin Yolculuğu*'nda da vardır. Yani *Anayurt Otel*'nin postmoderne bulaşarak çektiği sözü edilen filmlerle tek ortak noktası budur. Daha sonraları Ömer Kavur yeni bir şeyler denemek istemiş ve bu "yeni" onu tarihin gerisine götürmüştür. Buna örnek için *Gizli Yüz*'den bir monolog alıntılanak yerinde olur:

"Bir zamanlar...Bir zamanlar güzel bir kadın, gençten bir çocuğu kayıp bir hazinenin peşine salmış...Hazinenin esrarını babasından duymuş güzel kadın, haritası yüzlerdedir diyormuş...Delikanlı da kadının söylediklerini aramak için yüzleri harita olanların arasına girmiş... Şehir şehir dolaşmış, ölü kasabalara, kayıp vadilere girmiş... (Bir an durur, düşünür, gözleri dolar) Bir gün unutulmuşların arasında kaybolduğunda güzel kadını da kaybettiğini anlamış... Kendi yüzünün de bir harita olduğunu o zaman fark etmiş. Çocuk, artık hazineyi değil, o esrarlı kadını aramaya başlamış... Bir gün bir şehre gelmiş... Neresine gitse bir saat kulesi görüyor ve kadının varlığını hissediyormuş..."

Orhan Pamuk *Gizli Yüz*'ün senaryo yazım aşamasını şöyle aktarmaktadır:

"Ben yazdıkça, tıpkı bir romanı yazarken olduğu gibi, önceden hesapta olmayan bir yığın yan öge, konucuk, tema, kişi, eşya, yer, ıvır, zıvır hikâyeme kendiliğinden giriverdiler: Unutulmuş kasabalar, ütüler, masalar, saat kuleleri, kasaplar, ortalıkçı kadınlar, Şeyh Galip'ten mısralar, çayhaneler, ağaçlar..."⁵⁰

Orhan Pamuk'un söylediği "ıvır zıvır"ın hikâyeye dolayısıyla da sinemaya girmesi postmodernitenin edebiyatta ve sinemada niye anlamsız olduğunu açıklamaktadır.

⁵⁰ Orhan PAMUK, *Gizli Yüz-Senaryo*, 102.

7.6. 1970'ler Biterken...

1970'lerin sonlarına doğru kendini önce müzikte gösteren arabesk olgusu sinemamıza da girmiştir. Birbiri ardına arabesk Őarkıcıların oynadığı, arabesk Őarkılar içeren arabesk kültürü yansıtan filmler yapılmıştır. Ama dikkat edilirse bu filmler, uyarlamalar olarak değil, birebir özgün senaryolardan üretilmiştir. Bunun nedeni çok basittir: Zaten popüler olana sinema ve müzik kadar yaslanmayan edebiyatın arabesk kültürden doğrudan etkilenmemesidir. Elbette bu bir genellemedir. Çünkü edebiyatta hiç mi arabesk unsurlar yok diye düŐünülecek olursa akla Kemallettin Tuğcu'nun kitapları gelebilir.

Arabesk kültür kendini öncelikle müzikte var etmiştir ve arabesk müzikle birlikte yıldızları parlayan Şarkıcıları sinemada da görmek isteyen kitlenin, ki o dönem televizyonun yaygın olmadığı ve TRT'nin arabeske kapılarını henüz amadığı düşünülürse, bu Şarkıcıları gazino hariç seyredilebileceği tek yer sinemadır. Sinemada ve müzikte kendine rahatça yer bulan arabeskin okuma yazma oranı çok düşük olan 1970'ler Türkiye'sinde edebiyattaki varlığından söz etmek zordur.

Arabeskin sinemayı etkilemesi haricinde sokaklardaki çatıŐmalardan ve televizyonun sosyal hayatın en önemli aygıtı haline gelmesinden dolayı evlerine kapanan aileler için sinemaya gitmek sona ermiştir. Dolayısıyla sinema sektörü seks filmleriyle hayatta kalmaya çalışmıştır. Bu durum 1980'lere kadar devam etmiştir.

8. TRT FİLMLERİ

TRT zaman zaman Türk edebiyatından uyarlamaları dizi haline getirmiştir. Bu dizilerden özellikle Metin Erksan, Lütfi Akad ve Halit Refiğ'in İsmail Cem'in genel müdürlüğü zamanında yaptıkları uyarlamalar televizyon dizisine göre anlatım olarak daha ileri ve o dönem sinemasının ulaştığı düzeyde anlatıma sahiptirler. Bu yüzden bu üç yönetmenin 1973 yılında yaptıkları bu uyarlamalar TRT'nin edebiyat uyarlamalarına örnek olarak ele alınmıştır.

Bu uyarlamalar kapsamında Metin Erksan altı hikaye belirlemiştir. Fakat seçtiği hikayelerden Orhan Kemal'e ait olan "Uyku" komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle geri çevrilmiş ve Erksan'ın hikayeleri beşe inmiştir. Ayrıca Ahmet Hamdi Tanpınar'dan "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nı uyarlamak istemiş, ama bu eser erotik olarak nitelendirildiği için Tanpınar'dan başka bir hikaye uyarlamıştır. Halit Refiğ "Aşk-ı Memnu"yu (1900), Akad ise Ömer Seyfettin hikayelerini sinemamıza uyarlarken Erksan, Kenan Hulisi Koray'dan "Sazlık" (1941), Sait Faik'den "Müthiş Bir Tren"* (1948), Sabahattin Ali'den "Hanende Melek" (1937), Samet Ağaoğlu'dan "Bir İntihar" (1944), Ahmet Hamdi Tanpınar'dan "Geçmiş Zaman Elbiseleri"ni (1939) uyarlayarak Akad ve Refiğ'in tersine klasik Türk edebiyatı uyarlamaları yapmaktansa, modern Türk Edebiyatı uyarlamalarını tercih etmiştir. TRT'ye yapılan bu uyarlamalardan önce Metin Erksan'ın beş hikayesini inceleyelim:

8.1. Metin Erksan'ın TRT Uyarlamaları

* Bilgi Yayınevi tarafından çıkarılan Sait Faik'in hikayelerinin toplandığı "Müthiş Bir Tren" adlı kitabında Muzaffer Uyguner şöyle der: "Müthiş Bir Tren" kendi öyküsümüş gibi girmiştir kitaplarına. Öykü bir Macar yazarındır; dilimize "Göçen Anılar" adıyla çevrilmiş ve öykünün yazarı Ferenc Herczegdur (1863-1954). Sait Faik, bütün çevirdiği öyküler gibi bunu da Fransız gazetelerinde okumuş olmalıdır. Sonradan tam bir uyarlama yapmış; gerek kişi adlarını ve gerekse olayları bizim olarak değiştirmiştir. Öykü, ana çizgilerle benzemekte, ayrıntılarda büyükçe değişiklikler görülmektedir. Sait Faik, uyarlamada gerçekten ustalık göstermiştir."

Erksan yazarların eserlerini kendine göre çok farklı bir biçimde uyarlamış, uyarlamalarına kendi özneliğini en uç boyutta katmış olmasından dolayı o dönem TRT için yapılan Halit Refiğ ve Lütü Akad'ın uyarlamalarından farklı bir yerde durur. Onun uyarlamalarındaki bu özgünlük o dönem tartışmalara da yol açmış bazı eleştirmenler tarafından "TRT'nin Türk edebiyatını tanıtmaya amacının" dışına çıkmakla suçlanmıştır.

Metin Erksan'ın TRT filmlerinin bir başka özelliği ise, sözü görüntüye dönüştürebilme yetisiyle hikayeleri çok az diyalogla sinemasallaştırabilmesidir. Çoğu zaman Erksan'ın "özü" "biçim"e feda ettiği sinemasında, bu filmlerdeki olağanüstü mekanların da dahil olmasıyla, biçim yine ön plana çıkmaktadır; *Geçmiş Zaman Elbiseleri*'nde içi kostüm ve manken dolu bir ev, her tarafı sevgilisinin resimleriyle donatılmış bir oda, *Bir İntihar*'da devasa boyutlardaki mahkeme salonu, gibi. *Sazlık* filmindeki sazlık ise karakterle ve karakterin sazlıkta bulunma amacıyla olağanüstüleşmektedir; çok dingin, sazlıklı bir göl ve gölün ortasından yükselen dalyan direği üzerindeki adam onun filmlerindeki mekanın dönemindeki diğer filmlerle karşılaştırıldığında ne kadar farklı kullanıldığına dair verilebilecek bir örnektir.

Metin Erksan, kendi içsel süreçlerini oldukça uç noktalarda yaşayan insanların öykülerini, gerçeğin de ötesinde bir üslup kullanarak vurgulamış ve anlatmıştır. Bu insanlar tutkuları için her şeyi yapar.

Metin Erksan filmlerini onun döneminde yapılan çoğu filmde ayıran en önemli özellik, filmlerindeki kişiliklerin "tip" olmamasıdır. Bu tipler toplum tarafından bilinen ve filmde anlatılmasa da izleyici tarafından kolayca anlaşılan kişilerdir. Bu yüzden Erksan'ın kahramanları her zaman "karakter"dir asla "tip" değildir. Fakat Erksan filmlerinde tiplere yapar. Yarattığı tipler karakterlerin vurgulanmasına, oluşumuna yardımcı olur. Örneğin; *Sazlık* filminde Balıkçı Mustafa olmadan Ali Kaptan'ın özellikleri vurgulanamaz. Ya da *Geçmiş Zaman Elbiseleri*'nde prenseslere benzeyen kızın, babası mı, kocası mı olduğu belli olmayan adam tiplemesinin olmaması filmin yapısını çökertir. Çünkü film bu şüphe, bilinmezlik ve kararsızlık

üzerine oturtulmuştur. Kahramanlarının “tip” olmamalarının en önemli nedeni, hayatta karşılaşılamayacak kişiler olmalarından çok neyi niye yaptıkları, Erksan’ın uzun çekimleriyle ve kullandığı soyutlamalarla anlaşılması ve yönetmenin bu kişilere iç dünyalarını vererek yaklaşmasından kaynaklanmaktadır.

8.1.1. Sazlık

Sazlık’ta bir kaptanın aşık olduğu kadını, kaybolduğunu düşündüğü gölde araması anlatılmaktadır. Kadın kaybolduktan sonra, çevredeki kayıkçılar tarafından artık delirdiği düşünülen kaptan, her gün gölün ortasındaki dalyan direğine tırmanmakta ve geriye dönüşlerle (flashback) anlatıldığı kadarıyla delice sevdiğini bildiğimiz kadını aramaktadır...

Film ve hikaye kaptanın, sazlıktan çıkan çocuklarla konuşmasıyla başlamaktadır. Ama filmde çocukların yüzlerinde maskeler vardır. Bu bir kaç nedene bağlanabilir: Trajik yanı güçlü bir filmde masum çocuk yüzleri kullanmanın anlamsız olabileceği; yönetmenin bize yabancı olan şeyleri göstermek istemesi, son olarak da; filmin bütünü içinde anlamlı olan tasavvuf felsefesinde varolan siluet mi-gerçek mi (aslı mı-sureti mi) sorusunu sordurmak için. Yönetmenin aynalara ve fotoğraflara önem vermesinin de nedeni de aslında budur.

Filmde ayna ve maskenin kullanıldığı anlamlar benzeşir. Kaptan, göğsüne, tam kalbinin üzerine kadının resmini yaptırmıştır. Bunlar insanda bir yansıma yaratır. Özellikle ayna filmde çok belirgin olarak kullanılmaktadır. *Sevmek Zamanı*’nda bu çelişkiyi daha uç ve felsefi boyutlarda işleyen Erksan, *Sazlık*’ta kaderleri birleşmeyecek iki aşığı “sanal” ortamlarda birleştirmiştir. Kadın ve erkek hep aynanın içinde yan yana gelmişlerdir. Adam kadının gölün içinde olduğunu düşünmekte ve direktiyken göle yansıması düşmektedir. Bunlar hep Erksan’ın hikayeye kattığı şeylerdir. Yönetmen hikayeyi ayrıntılandırmış. Kaptanın delicesine nasıl sevdiğini izleyiciye vermeye çalışmıştır.

Filmin sonunda adam gölün içinde ölür. Ayna içinde aynanın yarattığı sonsuzluk, gölün (suyun) insan ruhunda hissettirdiği sonsuzlukla beraber değerlendirilebilir. Ayrıca filmin ismi filmle birebir örtüşen bir isimdir. Olayların geçtiği göl, dışarı ile bağlantısı olmama ve kapalılık-sınırlılık fikirlerini destekleyici niteliğe sahiptir. Kaptan ve sevgilisi aynada ve gölde birleşirler çünkü kaptan saplantılı bir şekilde sonsuza dek sevdiği kadınla birlikte herkesten ayrı yaşamak istemektedir.

Dikey hareket yaratan direğin (kaptan her gün bu direktten gölü gözetler) sazlık içindeki çelişkisi-şiddetli bir tutku hikayesi ve gerilimi artırmak için kullanılan kamera hareketlerine rağmen, film kişinin ruhuna inmesi için gerekli dinginliği yaratır ve dakikalarca aynı şekilde gösterilen adamın yüzüyle de seyirci bunalır, adamın ruh haline girer. Metin Erksan insan gözünün alışık olmadığı objektifleri kullanması ve kamera hareketlerinin yoruculuğuna rağmen *Sazlık*'ta ve diğer TRT filmlerinde yalınlığı yakalar.

8.1.2. Hanende Melek

Ya da Türkçe karşılığıyla “Şarkıcı Melek”, dilekçe yazarak kıt kanaat geçinen bir adamın, Hüseyin Avni Bey'in kasabaya gelen bir şarkıcıya aşık olmasını, bu aşk yüzünden karısını ve çocuklarını ihmal etmesini anlatır. Yine *Sazlık*'taki gibi bir kadın tipiyle karşılaşırız. Erkekler de kadınlara olan tutkularıyla diğer öykülerdeki gibi birbirlerine benzerler. Hüseyin Avni Bey, "onun beni sevip sevmemesi umurumda değil" der. Aynı *Sevmek Zamanı*'ndaki boyacı gibi.

Filme kaynaklık eden Sabahattin Ali'nin öyküsünde Hüseyin Avni, her kadına musallat olan biri olarak anlatılırken, filmde Melek'le ilişkisi delice bir tutku olarak gösterilir. Böylece seyirci davavekili ile özdeşleşip, yalnızlığının neden olduğu tutkuyu anlayabilir. Yani Erksan anlattığı bütün öykülerinde göstermek istediği tutku için öyküleri dilediğince, kendine göre yorumlamıştır.

8.1.3. Bir İntihar

Bu filme Erksan'ın son filmlerinden biri olan *Sensiz Yaşayamam*'ın ön çalışması da denilebilir. Film, karısını çok seven fakat aynı zamanda karısını yok etmek için kendi ölümünü hazırlayan bir erkeğin öyküsünü anlatır. Adama göre karısını yok etmenin yolu, karısının kendisini öldürmesini sağlayabilmektir. Adam kadının mahkemede söylemesi gereken sözlere kadar her şeyi planlamıştır. Geriye sadece karısını ikna etmek kalır. Kadın kocasına sorar: “İntihar içe dönük bir öldürme arzusu değil midir, neden beni alet ediyorsun?”. Kocasını da şöyle yanıt verir: “Senden, insanlardan kurtulmak istiyorum. Seni bırakamam. Sen benim hem katilim hem yaşama kaynağısın, ruhum da sana alıştı.” Erksan filmlerindeki erkeklerin çelişkisi burada da vardır: Ölüm ve aşk. Erkek devam eder: “Miskin bir uykuyla sonsuzluğa gitmek istemem, seni görenler hep beni hatırlamalı.” *Geçmiş Zaman Elbiseleri*'nde kumar masasının etrafında geçen sahnede olduğu gibi Erksan, bu filmde de dev fotoğraflar kullanmıştır.

Film dev fotoğraflar dışında sahne düzenlemesi olarak sadedir ama kamera açıları ve çekim ölçekleri Erksan'ın diğer filmlerinde olduğu gibi biçimi ön plana çıkarmaya yetmiştir. *Sazlık* filminde kahramanların ayna aracılığıyla birleşmesi gibi *Bir İntihar* da da bu durum dev fotoğraflar aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Yine uyarılama açısından değerlendirirsek Erksan hikayeye çok ilginç bir mekan duygusu kazandırmış ve konu açısından oldukça ilginç olan hikayeyi kullandığı biçimle daha da uçlara sürüklemiştir.

8.1.4. Müthiş Bir Tren

Film görsel anlatım olarak Erksan'ın TRT için çektiği filmlerin en başarılısı, aynı zamanda da en zorudur. Filmde bir adamın duran bir trende eski tanıdıklarıyla karşılaşması anlatılır. Bu kişiler adamla konuşmamakta hatta hareket etmemektedirler. Çünkü, trendeki herkes adamın hayatının bir döneminde tanıdığı fakat artık yaşamayan kişilerdir.

"Sait Faik'in teması, toplumun alt tabakalarının insanı, yabancılaşmanın üstesinden gelen insandır."⁵¹ Sait Faik zengin insanların yaşamayı bilmediklerini bu yüzden onları kaleme almadığını söyler. Ama bu hikayede birinci sınıf kompartımanın insanları vardır. Bunun nedeni hikayenin Sait Faik'e ait olmaması, onun yaptığı bir tercüme olmasıdır. Erksan Sait Faik'ten bu ayrıcalıklı öyküyü uyarlamıştır; Sait Faik'de bu yabancılaşmanın izleri olmasa da Erksan'da olduğu için. Metin Erksan'ın daha önceki filmlerinde de sıklıkla kullanılan yağmur, *Müthiş Bir Tren*'de de vardır. Filmde adamın anlattıklarını dinleyen kişi, filmin sonunda tek bir cümle söyler: "yağmur yağıyor muydu?". Bu, filmde oluşan, rüya mı gerçek mi ikilemini destekleyici niteliktedir. Sait Faik, hikayelerini gözlemlerinden yola çıkarak onda bıraktıkları etkilere göre yazar. Bu yüzden gerçekliğin önemi yoktur. Filmin ilk sahnesinde adam birazdan yaşayacakları ve bizim de seyredeceğimiz için şöyle der: "Rüyamda mı gördüm. Yoksa bir seyahatte mi başımdan geçti ? Böyle şey olur mu, olmaz mı? Oralarını geçelim." Bu, aynı zamanda Metin Erksan'ın kendi gerçekliğidir.

8.1.5. Geçmiş Zaman Elbiseleri

Film, bir adamın sevgilisiyle buluşacağı saatte, ıssız bir yerde geçirdiği kaza nedeniyle kendini oldukça garip bir evde bulmasını ve burada prenseslere benzettiği kıza aşık olmasını, daha sonra kıızı kaybetmesini anlatır. Erksan'ın filmlerindeki ikilemde kalma durumu bu filmde de ortaya çıkmaktadır. Filmin kahramanı hiç tanımadığı iki insanın söyledikleri karşısında kararsız kalır, hangisine inanacağına karar veremez. Bu ikilem kahramanı daha da belirsiz ve içinden çıkılamayan bir bekleme sürecine iter. Filmde ana öyküyü bu belirsizlik durumu oluştururken yan öyküde yine tutkulu bir aşk vardır. Adam doğruyu söyleyip söylemediğini bilmediği kıza aşık olmuş, yıllarca onu aramıştır. Yıllar sonra onu bulduğunda gerçeği gene öğrenememiş ve kıızı sonsuza kadar kaybetmiştir. Adam gibi izleyici de gerçeği öğrenememiştir. Film izleyicinin merak duygusunu tatmin etmeden biter.

⁵¹ Natalya AİZENŞTEYN, Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri



Resim 8.1

Bu filmde özellikle mekan çok daha yapaydır. Farklı bir işlevde, gerçeği yok etmek ve abartıyı artırmak için stüdyo çekimleri kullanılmıştır. Bu yüzden de Erksan dış çekimlerden olabildiğince kaçınmış ve mekan değişikliğini en aza indirmiştir.

Erksan'ın bu öykülerden “Hanende Melek” dışındakilere uyarlarken sadık kalmıştır. Ama öyküde zaten az olan diyalogları en aza indirerek kişileri iç dünyalarına mahkum etmiştir. Ayrıca genelde eserler sinemaya, zaman kısıtlamasından dolayı kısaltılma yoluna gidilerek uyarlanır. Erksan'ın bu uyarlamaları ise aksine öyküyü uzatmış, zenginleştirmiştir. Bu yüzden bir edebiyat uyarlaması olan bu eserler “istisnai” bir yerde durmaktadır.

Uyarlamalardan anlaşıldığı üzere Erksan bu beş hikayeyi kafasındaki hikayelere uyduğu için (ya da hikayelerin benzerlikleri düşünülürse kafasındaki tek bir hikayeye uyduğu için) seçmiştir. Bu açıdan da uyarlama yapan çoğu yönetmenden farklı olarak edebiyat eserlerinin onu, film yaptığı–uyarladığı sürece tutsak etmesine, edilgenleştirmesine izin vermemektedir.

8.2. Halit Ziya Uşaklıgil'den Halit Refiğ'e Aşk-ı Memnu

TRT'nin yaptırdığı diğerk bir uyarlama ise *Aşk-ı Memnu* dur. *Aşk-ı Memnu*, Halid Ziya Uşaklıgil'in 1900 yılında yayınlanan, olgunluk dönemi romanlarından dır. Yazar 1866-1945 yılları arasında yaşamış ve bir imparatorluğun çöküşüne; yeni bir ülkenin doğuşuna tanıklık etmiştir. Bu yüzden eserleri bu sonun ve başlangıcın etkisindedir. Uşaklıgil, tekniğinin kuvveti ve yarattığı roman diliyle Cumhuriyet öncesi Türk Edebiyatı'nın en önemli kalemidir. Bu konuda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yorumu şöyledir: "*Halid Ziya'ya kadar edebiyatımızda romancı istidadı ve dehasıyla doğmuş hiç kimse yoktur*". Fransızca'ya çok yetkin olması ve bir süre Fransa'da bulunmasıyla Fransız realist ve natüralistlerinden etkilenmiştir. Özellikle romanlarında karakterlerinin psikolojilerini incelikle yansıtabilmesiyle çoğu Türk edebiyatçısından ayrılır. Nitekim aşağı yukarı Uşaklıgil'le aynı dönemde yaşayan Halide Edip Adıvar, onunla biçem olarak çok farklıdır. Uşaklıgil, kişilerin davranış nedenlerini açıklayarak onları bir karaktere dönüştürür. Ama Adıvar kafasındaki karakteri yalnız 'tip' olarak çizer ve onun davranışları okuyucunun kafasındaki gelenek-toplum önyargılarıyla anlam kazanır. Uşaklıgil'de kişilerin, iyi-kötü olarak adlandırılmayacak kadar, davranışlarının bir nedeni vardır ki bu neden hem toplumsaldır, hem de karakterin çocukluğuna kadar gider.

1900 yılında yayınlanan "Aşk-ı Memnu" (Yasak Aşk), 19. yy sonu Osmanlı'sında zengin bir aile arasında geçen evlilik hayatını ve bu hayatın yasaklarını anlatır. İki çocuğı olan Adnan Bey yirmiiki yaşındaki Bihter'le evlenir. Bihter hem Adnan Bey'in zengin olmasından, hem de kendi annesinin kötü şöhretinden dolayı evde kalma korkusuyla, kendinden yaşça hayli büyük olan Adnan Bey'le evlenmeyi kabul eder. Bu evlilikle beraber giderek yalnızlaştığını düşünen Adnan Bey'in kızı Nihal ve Bihter arasında sürekli bir gerginlik vardır. Aşkı ve cinselliğı yaptığı evlilikte bulamayan Bihter, Adnan Bey'in yeğeni Behlül'le aşk yaşamaya başlar. Bihter'den bıkan Behlül (ki bu bıkmaya aynı zamanda maddi bir zorunluluktur. Zira parası olan Bihter değil Nihal'dir; bu neden kitapta net olarak belirtilmez), Nihal'le evlenmeye karar verir. Nihal'in bu ilişkiyi öğrenmesi ve Bihter'in intiharıyla roman sona erer. Baba-kız eski günlerine geri döner.

Firdevs Hanım'la Bihter, Peyker'le Nihat, Adnan Bey ve ailesi, Nihal-Behlül, Nihal-Bihter, Behlül-Bihter ilişkileriyle, roman birçok çatışmayı birlikte içerir ki çatışma bir romanı sinemaya uyarlamayı kolaylaştırır.

Refiğ'in ilk filmlerinden *Haremde Dört Kadın* gibi, Osmanlı'nın son dönemlerinde geçen film, yönetmenin olgunluk dönemi yapıtıdır. Refiğ kitabı tarihsel bir altyapıyla başarılı bir şekilde uyarlamıştır. Kitapta bulunmayan toplumsal arka plan ve siyasal gelişmeler, Adnan Bey ve Behlül'ün Jön Türk tartışmalarıyla uyarlamada yerini almıştır. Zira roman daha bireysel ilişkileri anlatmakta, karakterler kendi aralarında siyasal tartışmalara girmektedirler.

Jön Türk'lerin ideolojisi o dönemin ilerici ideolojisi olan burjuva ideolojisidir. Ekseriya öğrenciler-gençler arasında etkin oluşturmaktadır. Avrupa'da tanıma olanağı buldukları meşrutiyeti, çağdaşlığı isteyen gençler, aydınlar -kendileri kapitalist olmamakla beraber- zihniyetlerinin feodalizm yerine burjuvaziye yönelik olması ve bu isteği ileri sürmek suretiyle, bir burjuva düzeni istemişlerdir. Gerçi özgürlükçülerin büyük çoğunluğunun isteklerini bu biçimde tanımlayabilecek bir bilinçte olmadıkları muhakkaktır. Ama Mektepli olmaları ((adı o dönemde Mekteb-i Sultani olan şimdiki Galatasaray Lisesi) ki bu Behlül'un ağzından "mülkiyeli olup siyasete girmemek mümkün mü?" şeklinde filmde ifade edilmektedir.) sayesinde edindikleri çağdaş, Avrupai dünya görüşünün ve özlemlerinin bilimsel tanımı da bundan başka bir şey değildir.

Romanın anlatıldığı dönem henüz Jön Türklerin pek etkin olmadığı, ama örgütlendikleri bir dönemdir. 1877 yılında Rus ordularının Ayastefanos'a kadar gelmeleri üzerine, Abdülhamit Mebusan Meclisi'ni 1878'den 1908 yılına kadar dağıtmıştır. Ülkedeki baskı ortamı 1908 yılında II. Meşrutiyetin ilanına kadar sürmüştür. Bu ortam kitapta bire bir ifade edilmese de filmde, Behlül ve Adnan Bey'in konuşmalarına yansımıştır. Her yerde Abdülhamit'in hafiyelerinin gezdiğinden bahsedilmektedir. Bu yüzden Behlül bir süreliğine yalıdan dışarı çıkmaz. Filmde Behlül'ün Jön Türklerle olan ilişkisi, Refiğ'in daha önceki filmi olan *Haremde Dört Kadın*'daki Jön Türk üyesi Cemal kadar kişiliğine oturmamıştır.

Refiğ o dönemin koşullarını filme yansıtma isteğini, Behlül aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Ama ülkenin bu koşullarında Behlül aylarca yalından çıkmamayı yeğlemekte; dışarı çıktığında da Beyoğlu'na eğlenmeye gitmektedir. Bir yanda romanda çizilen, gününü gün eden Behlül vardır; diğer yanda bu kişiliğe zorla eklenen devrimci ve siyasal bir kişilikle sinema uyarlaması...

Yönetmeni daha iyi anlamak için *Haremde Dört Kadın*'ı ve *Aşk-ı Memnu*'yu birlikte ele almaya devam edersek; bu film ve *Aşk-ı Memnu* anlattıkları dönem olarak aşağı yukarı eş zamanlıdır. *Haremde Dört Kadın*'da Refiğ, Osmanlı'nın yozlaşmasını daha çüretli anlatmaktadır. Her zaman kahramanlarının didaktik diyaloglarıyla kendi düşüncelerini sinemasına aktarmaya çalışan yönetmen, *Aşk-ı Memnu*'da daha ihtiyatlı davranmıştır. Zira filme aldığı kitap, Uşaklıgil'indir. *Haremde Dört Kadın*'daki haremın sahibi Sadık Paşa ve Adnan Bey'i karşılaştıracak olursak; ikisi de Jön Türk'lere karşıdır. Ama Sadık Paşa, Osmanlı'yı ve padişahı, Adnan Bey ise çözülmekte olan burjuva elitini temsil etmektedir. Bu yüzden Sadık Paşa ve kadınlar arasındaki ilişki bir haremle yansıtılırken, Adnan Bey'in ilişkisi, karısı öldükten sonraki yalnızlığı ve saf bir evlilik hayaliyle anlatılır. Ama ileri yaşlarından dolayı 'ihanet' iki karakterin de ortak yazgısıdır.

Romanda toplumsal altyapı, kişilerin karakteri üzerinden okura sezdirilmeden aktarılmaktadır. Toplumsal yapının gidişatı roman karakterlerinde açığa çıkmaktadır. Bihter'in para için evlendirilmesi, Firdevs Hanım'ın 'ahlak' sorunu, Beşir'in durumu (kölelik)... Bir yönüyle roman 19. yy sonu Osmanlı aristokrasisinin bir çözümlemesidir.

“Bu yalı içinde Osmanlı-Türk toplumunu bütün büyük kent yaşamını çeşitli katmanlarla yakalarız. Yüzyıllara dayalı bir imparatorluk geleneğine karşın Adnan Bey ne kadar soyluysa, Melih Bey Takımı da o kadar burjuvadır. Şakire hanım ve kocası ne kadar emekçiye, Behlül de o kadar Sultani eğitiminden nasibini almıştır. Özgürlüğün en küçük belirtisine rastlanmayan bir toplumsal yapıda roman gelişir”⁵²

⁵² Selim İLERİ, *Türk Romanının On Klasığı*, 2.

Aşk-ı Memnu, karakterlerin kişiliklerini özenle betimleyen ve olayların gelişimiyle kişilerin davranışlarının çelişmediği, neden-sonuç ilişkisini iyi kuran bir romandır. Romandaki çatışmalar filme aktarımını kolaylaştırmıştır. Ama bu çatışmalar romana özgü bir biçimde kurulmuştur. Bu bir iç çatışmadır ve görüntü dili olan sinema için hiç de kolay olmayan bir anlatım tarzıdır. Bu zorluk bazı iç seslerin diyalog haline gelmesiyle çözülmüştür. Mesela Behlül ve Firdevs Hanım'ın Nihal'le olacak evlilik konuşmalarından sonra Behlül'ün Firdevs Hanım hakkındaki düşünceleri diyaloga dönüştürülmüştür. Bu yüzden filmde ilişkiler daha net ve açıktır.

“Bireysel ilişkilerin matematiksel bir zorunlulukla geliştiği “dramatik” romanda mekan da sınırlı olmak zorundadır. Yazar, sayısı az kişiler arasındaki ilişkilerin yoğunluğunu sağlamak için, bu insanları, kendileri dışındaki dünyadan ayıran kapalı ve dar bir çerçevede toplar. Ne olacaksa kendi aralarında olacaktır. Çünkü dış dünyadan müdahaleler işi sulandırarak etkiyi zayıflatır. Uşaklıgil de, kişilerini ıssız bir adada bırakır gibi, toplumdan tecrit edilmiş bir yalıda toplar”⁵³

Ahmet Hamdi Tanpınar ise bu soyutlama ve kaçış durumunu şöyle yorumlamaktadır:

“Edebiyat-ı Cedide romanı hamlesi, durdurulmuş bir cemiyetin roman hamlesidir. Edebiyat-ı Cedide’de bir kelime var: kaçma; hülyaya, eve, başka dünyaya. Halid Ziya eve kaçır, Fikret (Tevfik) bizzat Aşiyân’a kaçır.”⁵⁴

Tanpınar’ın da özetlediği gibi, eve kapanan Halid Ziya Uşaklıgil’in yapıtında dışarıyla tek bağlantısı noktası Behlül’dür ve filmde tek siyasi konuşma Behlül ve Adnan Bey arasında geçmektedir.

Uşaklıgil romanı sadece tek bir kahraman üzerinden anlatmamıştır. Kimin, neyi niçin yaptığı kişinin psikolojisi aktarılarak verilmiştir. Böylece okur bir taraf tutmaz.

⁵³ Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*

⁵⁴ Ahmet Hamdi TANPINAR, *Edebiyat Dersleri*, 64.

Halit Refiğ'in filmlerinde de olaylar genelde bir kahraman üzerinden ilerlemez; çok yanlı, çekişmeli bir öykü anlatır. Ayrıca Halit Refiğ için kadın karakterler ayrı bir önem taşır. Refiğ'in kadınları ilk filminden, son filmlerinden biri olan *Teyzem*'e kadar, mutlu olamamış, aşklar aramış ve genelde bir intiharla yaşamlarına son vermişlerdir. Berna Moran'ın de değindiği gibi Bihter, Madam Bovary ve Anna Karenina ile aynı kaderi paylaşır. 19.yy da yasak aşkından dolayı ölüme zorlanan kadın, 1970'ler Türkiye'sinde bir kez daha cezalandırılmaktadır.

Roman, evlilik kurumunu eleştirmesi, kadınların baskın karakterler olması, sınıfsal farklılıkları göz önüne almasıyla, yazıldığı döneme göre 'ilerici' denilebilecek bir yeredir. Ama 1975'de uyarlandığı zaman bu 'ilerici' yanlar modern Türkiye için fazla bir anlam ifade etmemiştir.

8.3. Lutfi Akad'ın TRT Filmleri

Ömer Seyfettin 1917 yılında (I. Dünya Savaşı sırasında) yazdığı, Osmanlı tarihinde geçen Türk kahramanlarını anlattığı “Topuz”, “Ferman”, “Pembe İncili Kaftan” hikayelerini “Eski Kahramanlar” adıyla toplamıştır. Lutfi Akad TRT’ye uyarlamalar yaparken eski kahramanlara “Diyet”i de eklemiştir. “Ferman” devlet için ölümü, “Topuz” devletin bütünlüğünü, “Pembe İncili Kaftan” devletin şahsiyetinin önemini, “Diyet” bu hikayelerden farklı olarak, hırsızlık yaptığı sanılan bir demirci ustasının kolunun kesilmemesi karşılığında bir adamın yanında çalışmasını, adamın köleliğine dayanamayan demircinin kendi kolunu keserek diyetini ödemesini anlatır. ‘Türkçülük’ idealinin hikayecilerinden biri olan Ömer Seyfettin “Eski Kahramanlar” da da bu idealin hikayelerini yazmıştır. Devleti idealleştirir ve devleti toplumun üstünde yüce bir değer olarak gören eserler vermiştir. Örneğin “Ferman” adlı hikayenin özünde “padişahın emrinden dışarı çıkma. Canını istese ver. Düşünme. Dünyada olmasa bile ahirette mükafatını görürsün” vardır. Bu yüzden de Ömer Seyfettin’in Lutfi Akad tarafından uyarlanması o dönem anlaşılabilir ve tartışmalara yol açmıştır. Bu tartışmalara Lutfi Akad daha sonra kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle bir açıklama getirmiştir:

“Birtakım aydın çevreler faşizan buldular bu filmleri. Ben bu filmler için konuları seçerken, bir dönemin yazarlarının, özellikle Ömer Seyfettin’in dünya görüşünü olduğu gibi yansıtmayı hedef edinmişim. Amacım onu yorumlamak değildi aslında Bunlar Ömer Seyfettin’in o döneme has dünya görüşleriydi ki, o dönem İttihat ve Terakki’nin Türkçülük idealinin ve bunu en iyi ifade eden Ziya Gökalp’in başını çektiği akımın edebiyattaki yansımasıdır. Buna bir nevi ‘Osmanlı Romantizmi’ denebilir. Ben onu aynen yansıtmaya çalıştım.”⁵⁵

Türkiye’de her zaman güçlü bir devlet geleneği vardır. Bu Osmanlı’da da böyle olmuştur. Ama sınıf çatışmalarının sokaklara taşındığı 1970’lerde bu gelenek

⁵⁵ Alim Şerif ONARAN, *Lutfi Akad*, 177.

bozulmaya ve iktidarın temelleri sarsılmaya başlamıştır. İşte uyarlamaların yapıldığı tarih bu zamanlara rastlamaktadır. Lütfi Akad, Ömer Seyfettin'in yıllar önce savaş zamanında moral vermek için yazdığı hikayeleri 1970'ler Türkiye'sinde uyarlayarak "devlet kerimdir, kulunu esirger", "devlet ulusun gözyaşı üzerine kurulmaz", "Devlet kurulacaksa adalet üstüne kurulur" deyişleriyle devletin varlık gereğini hatırlatma ihtiyacı duymuştur.

9. 1980 SONRASI EDEBİYAT UYARLAMALARI

*Kimde içerik biçimden daha ağır basıyorsa o yontulmamıştır.
Kimde biçim içerikten daha ağır basıyorsa yüzeyde bir insandır o.
Kimde içerik ve biçim aynı ağırlıktaysa ancak o bir seçkindir.*

Konfüçyüs

1980'ler, dünyada bir çok şeyin aynı anda yapıldığı, her şeyin çok çabuk tüketildiği yıllardır. Siyasal alanda liberal-sağ partiler iktidara gelirken ve yeni insanı yaratamayan reel sosyalizm çözülme sinyalleri verirken, kültürel anlamda her şey gündelikleşmeye başlamıştır. Aşağıdaki resim her alanda bir kaosun yaşandığı bu yıllara Robert Combar'ın getirdiği bir yorumdur.



resim 9.1

1980 darbesi sosyal hayatı dolayısıyla da sinemayı en fazla etkileyen darbedir. Neredeyse her on yılda bir gelen darbeler-yönetim değişikliklerinin hiçbiri sesleri susturmak konusunda 1980 darbesi kadar etkili olamamıştır. Araştırmacı-yazar Murat Belge Türkiye darbelerini karşılaştırırken 1980 darbesini şöyle anlatmaktadır.

“1950’de iktidarın odağı, çoğu dışsal bazı gereklere uymak için, iktidar tekeline gevşetmiş ve çok-partili hayata kapı aralamıştı. Kapı fazlasıyla açıldı, iktidar elden gitti ve on yıl sonra ilk darbe geldi. Bu bir tepkiydi ve verileni geri alıyordu, ama beceriksizce yapıyordu bunu, çünkü yeni haklar dağıtıyordu. Bir on yıl sonra da bu yanlışın tepkisi geldi. Ama asıl tepki 1980’de gerçekleşti ve her şey geri alındı.”⁵⁶

⁵⁶ Murat BELGE, *Yeni Bir Cumhuriyet İçin Yeni Bir Anayasa*, Birikim.

Bu yüzden sinema 1980 sonrası büyük bir çöküş yaşamış ve ideolojik olarak kendini ifade edememe, topluma yüzünü dönememe durumlarını ancak 1990'ların ortalarından itibaren yaptığı az sayıda filmle (*Tabutta Rövaşata*, *Masumiyet*, *Büyük Adam Küçük Aşk*, *Fotoğraf* gibi) geride bırakmıştır.

1970'lerde edebiyatta örnekleri görülmeye başlanan ve oldukça popüler olan İslami romanlar, özellikle 1980 sonrasında sinemaya uyarlanmıştır. 1970'lerde filizlenen İslami "kültür", 12 Eylül darbesinin faşizan ideolojisi, Turgut Özal-ANAP iktidarıyla gelen liberal politikalar ve 1980'lerin sonlarında SSCB'nin çözülüşü ile önemi artan sağ ideoloji, kendisini entelektüel anlamda da ifade etmek isteyen "sağ"ı güçlendirmiştir. Bu ideoloji 1980 öncesi sokak kavgalarından farklı olarak, daha çok insanların fikirlerinde kendini göstermiştir. 1980'lerde kök salan bu hegonomik ideoloji 1990'larda olgunlaşmıştır. Sağ ideoloji kendini politika alanı haricinde kültür alanında da göstermiş ve 100 üzerinde baskı yapan "Minyeli Abdullah" gibi kitapların filmleri yapılmıştır. Hükümet, dinci ideolojiyi çözülüş sonrası "yeşil kuşak" politikasının da etkisiyle destekleyerek entelektüel olmaya çalışan bir zemine kaydırmıştır. Zaten ister istemez apolitikleşen toplumu, "Sağ" hegemonyasına alabilirdi ve bunu da başarmıştır. Ayrıca 12 Eylül'ün "kültür" politikası çelişkiler üretmiştir. Belli bir ideolojik netlik, bir hedef olmamıştır. Tek hedef devletin bekasının sağlanmasıdır. Örneğin arabesk TRT'de (bir dönem) yasaklanırken, dönemin başbakanı Turgut Özal arabasında arabesk şarkıcıları dinleyebilmektedir. Kültürel anlamda yaratılan boşluk böylece sağ ideolojinin ürünleri tarafından doldurulmuştur.

12 Eylül askeri darbesi sinemamızı da vurmuş, apolitik bir toplum yaratılma sürecinden sinemamız da nasibini almıştır. Bu yıllar (hala da devam eden) cumhuriyet ideolojisinin geçerliliğinin kalmadığı, hatta bütün ideolojilerin "ideolojiler öldü" sloganıyla karşılandığı, apolitikliğin-taraf olmamanın güzellendiği, paranın, özel sektörün, girişimciliğin önem kazandığı, arabesk kültürün devlet kanallarına kadar girdiği, tüketimin arttığı yıllar olmuştur.

80 darbesi (hem darbenin baskısı hem getirdiği toplumsal değişim nedeniyle) aydını da etkilemiş, kendine yabancılaştırmıştır. Aydının kimliğini sorguladığı ve kendine döndüğü bu yıllarda bu kendine dönüşün etkisi, sinemada karamsar filmlerde ve kendine gelecekte bir yer bulamayan aydınların geçmişe dönmeleriyle ürettikleri nostalji sinemasında gözlenmiştir.

1980 sonrası süreçte, sorunlara toplumsal açıdan bakmayı bırakan yönetmenler bireye odaklanan filmler çekmiştir. Bireyin dramını ele alan filmler, topluma aykırı kişileri (eşcinseller, fahişeler, travestiler gibi) anlatmayı yeğlemişlerdir. Felsefi zemini oturmamış, ideolojik kaygıların sinemasal dile göre öne çıktığı bu filmlerde toplumsal yapıdan soyutlanarak birey ve onun varoluş sorunları işlenmiştir. Bu insanların sorunları sinemada toplum düzeninden yalıtılarak ve marjinal halleriyle işlenerek yer bulmuş; bu yolla seyirci toplanmaya çalışılmıştır. Oysa bir filmin seyredilebilirliği biraz da insanlara yakın gelmesiyle mümkündür. Bunun için de toplumsal bir dayanağa oturmalı, evrensel olmalıdır. Bu halleriyle (birey odaklı olmalarıyla) kazanılamayacak seyirci daha spekülâtif gündem yaratılarak ya da sinemada ilk olma avantajıyla kazanılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde seyirci sayısı da eskiye göre hayli düşmüştür. Boş sinema salonları video piyasasının sinemayı etkisi altına almasıyla iyice kronikleşmiş, konular değişmiş, mutlu aşklar anlatılmaz olmuştur. Seyirci açısından bile düşünürsek 1980 sonrası Türk sineması öncesinden net bir çizgiyle ayrılmaktadır. Bu ayrıma, değişen konular, anlatılamayan mutlu aşklar, 1980 öncesi sinemanın naifliği de dahildir. Ayrıca 1987 yılında 6224 sayılı “Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu”nun yürürlüğe girmesiyle, 1989’da Warner Bros ve United International Pictures sinema piyasasına girmiş, bu yüzden de Türk sinemasının dağıtım olanakları azalarak Hollywood sinemasının hakimiyeti güçlenmiştir. Bu dönem yapılan filmlerin sayısı giderek düşmüştür. Bu sadece bizim sinemamızı değil diğer ülke sinemalarını da etkilemiş, dünya sinema endüstrisi Hollywood belirlenimine razı olmuştur.

1980 sonrası toplumsal koşullarını ve bu koşulların etkilediği sinemayı değerlendirdikten sonra aynı dönemin romancılığına geçerseniz, bu alanda da doğal olarak benzer sorunların yaşandığını görürüz. Toplumun değişeceğine dair umut

Yitimi 1980 sonrası roman ve romancılarına da yansımış ve aydın kendini boşluk içinde bulmuştur. Roman toplumsal sorunlardan, gerçeklerden uzaklaşmıştır. Romanın kurgusu klasik biçimden çıkmış; kelime oyunları ve deneme tarzı yazılarla parçalı bir yapı kazanmıştır. Toplumsal olanla mesafesi arttığı için zaman/meکان/kurgu geriye çekilmiş ya da iyice önemsizleşmiştir. Zaman ve mekanı olmayan postmodern bir edebiyat doğmuş; neden-sonuç ilişkisi kurulmamıştır.

Postmodern edebiyat aynı zamanda içe dönük bir edebiyattır. Çünkü modern toplumun yarattığı yabancılaşmayı içe dönük bir eylem haline getirir.

“Modernite hayat alanlarının giderek artan farklılaşması ve buna eşlik eden toplumsal parçalanma ve yabancılaşma süreciyle nitelendirilebilirken, postmodernite farklılaşmanın giderilmesi ve buna eşlik eden şiddetli bir infilakla içe dönük çöküş süreci olarak yorumlanabilir.”⁵⁷

Romanda gerçekçiliği altüst eden ve yeni bir biçim anlayışıyla romanın kurgusunu parçalayan Latife Tekin’in 1986 yılında yazdığı “Gece Dersleri”nden postmodern edebiyata örnek olarak bir bölüm aktarmak anlamlı olacaktır:

“Peri kızıyla ikinci bir cinsel hayat yaşayan zavallı bir köylüye benzerdim içerden bakılınca. Naylon bir çiçek gibi yapma bir tarihim oldu sonunda. Bu münasebetsiz ilişki yüzünden ölecek kadar saf da değildim. Pirelerden yaptığım deveye bindim. Küçük gece odasında, sınıf ve insan sevgisinin şaheseridir diye sahneye çıkardım onu.”⁵⁸

9.1. Sinemanın Postmodern Edebiyattan Etkilenişi

Postmodern edebiyatın sinemaya yansımaları en çok Ömer Kavur sinemasında fark edilir. *Yusuf ile Kenan*, *Ah Güzel İstanbul*, *Anayurt Oteli*’nden sonra farklı yerlere savrulacak olan yönetmenin bu edebiyatla birlikte savruluşunun ilk örneği *Gizli Yüz*

⁵⁷ Douglas KELLNER, *Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm*, Çev.Mehmet Küçük, Birikim, sayı 40, 65.

⁵⁸ Latife TEKİN, *Gece Dersleri*, 56.

filmidir. *Gizli Yüz* Orhan Pamuk'un "Kara Kitap"ından bir bölümün sinemaya uyarlanmasıdır. Yine senaryo Orhan Pamuk tarafından yazılmıştır.

Film, bir arayışın; yüzlerin peşinde olan fotoğrafçı ve gizemli bir kadının hikayesidir. Bu fotoğrafçı gizemli kadının isteğiyle geceleri, özellikle meyhanelerde dolaşarak insan yüzleri çekmeye başlamıştır. Bunun karşılığında kadından yüklü miktarda para almaktadır. Önceleri fotoğrafçının kadınlı ilişkisi paraya dayalı iken kadının ortadan kaybolmasıyla merak konusu haline gelmiştir. Fotoğrafçı bu gizemli kadını aramaya başlar, bu arayış onu bilmediği şehirlere götürür. Arayışın, yeni yerlere gitmenin kendisi zamanla amaç haline gelir. Zamanı ve mekanı net olmayan film "bana bir hikaye anlat diyorsunuz. Olur, size bir hikaye anlatayım, ama kalbimi açabilir miyim bilmem. Ne zaman bir hikaye anlat deseler ağaçları düşünüyorum." gibi monologlardan oluşmaktadır. Ayrıca mekan da son derece stilize edilerek gerçekliğinden çıkarılmıştır. Konusunun bile anlatılması zor olan bu film aslında bir şey ifade etmemektedir. Filmin bu anlamsızlığını, "Ömer kavur sineması Orhan Pamuk'un kaleminde kendini bulmuş gibi." diyen sinema akademisyeni Şükran Esen filme dair güzeleme yaparken, ister istemez ortaya koymuş ve şöyle demiştir:

"Bir şey anlatırken, bir başka şey, onun da içinde bir başka şey anlatıyor. Sonuçta bu "başka şeyler" toparlanıp "bir şey" oluyorlar."⁵⁹

Bu yüzden Ömer Kavur'un *Gizli Yüz* sonrası filmlerinden bütünlüklü bir tema çıkarmak çok zordur. Uzun zamandır gerçeklik duygusunu yitiren yönetmen bu topraklarda yaşamıyor gibidir. Bu yüzden de 1980 sonrası romancılığı sinemada en çok Ömer Kavur'u etkilemiştir.

Gizli Yüz postmodern edebiyatın ve sinemanın bütün özelliklerini gösterir. Bu edebiyatın parçalı hali, bölüm bölüm anlam ifade eden kitabı bir bütün halinde filme alma gerekliliğinin yarattığı kafa karışıklığıyla, bu insanlar niye-neyi arıyorlar sorusunu sordurtmadan edemez.

⁵⁹ Şükran ESEN KUYUCAK, *Sinemamızda bir "Auteur" Ömer Kavur*, 313.

“Postmodern bir metin, zaman ekseninde bir dağınıklık gösterir. Artık ne 19. yüzyılın lineer zaman anlayışı söz konusudur, ne de örneğin Durrell’in görecelik kuramına göndermeyle farklı optikleri kullanarak oluşturduğu farklı bakış açılarının üst üste çakışmasından oluşan zaman. Ayrıca modernizmin bilinç akışı tekniğiyle kullandığı zaman kaydırmaları da söz konusu değildir. Postmodern edebiyat farklı periyodlandırmaları eşzamanlı olarak kullanmaktadır.”⁶⁰

Filmde konu edilen zaten zamandır ve sıklıkla geçmişe gönderme yapılmaktadır. Modernin “ilerleme” düşüncesine karşılık, postmodernist sanat, umut yitimini, geçmişe nostaljiyle bakarak ve varolanı kitchleştirerek, bölüp parçalayarak göstermektedir.

“Süsleme (pastiche) sadece edebiyatın değil, bütün postmodernitenin en önemli özelliklerinden birisidir. Bu, kendisini önce mimarlıkta göstermiş bir husustur. Eklektik anlayış süslemenin en önemli kaynaklarından birisini oluşturur. Bu yanı sıra, süsleme zaman kaydırmalarıyla da bir koşutluk ve bütünlük gösterir. Farklı üslupların bir arada bulunması hem zaman hem de gerçeklik düzeyinde süslemenin arka planıdır. Buradan postmodernite kolaylıkla kitch’e doğru açılabilir.”⁶¹

Film kitch’e açılmasa da her şeyden biraz bahsederek bu saptamanın da hakkını vermektedir: Fotoğrafçı gizemli insanlar arar, gizemli yollara girer, “anlatabilirsen anlat” der. Kaybolanlar ve bulunanlarla filmin ne anlatmak istediği muğlak kalır.

“Parçalanma, zaman düzeyinde yaşanan dönüşümün mekan düzeyinde en geniş anlamda karşılığıdır. Ne var ki, parçalanmayı sadece mekanın parçalanması olarak almamak gerekir. Buradaki parçalanma kimliğin, bedeninin parçalanması olarak da düşünülmelidir. Aynı şekilde mekana bağlı ve onunla iç içe geçmiş olan iktidar süreçleri de bu parçalanmadan etkilenecektir. Son olarak parçalanma metnin anlatı özelliklerine de yeni bir boyut getirecektir. Lineer bir anlatının devre dışı kalması bir

⁶⁰ Barry LEWIS, “**Postmodernism and Literature**” (or: Word Salad Days, 1960-1990), Aktaran Hasan Bülent Kahraman, Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye, 272.

⁶¹ A.g.m

yana sonuçsuz, epizotlardan oluşmuş üst ve alt anlatılar metni bütünlemeyecek, onu büsbütün açık uçlu bir konuma taşıyacaktır.”⁶²

Gizli Yüz “Şehirler Şehri”, “Ölümler Şehri”, “Garipler Şehri”, “Kalpler Şehri” olmak üzere dört bölüme ayrılmıştır. Tarih dışı bir yaşamın beyaz perdeye yansıması olan film, senaryodaki boşlukları oyuncuların iyi oyunuyla aşmaya çalışmıştır.

“Birbirinden kopuk parçalardan meydana gelen olaylar dizisi, psikolojik derinliklerine inilmeyen karakter yapısı boş inançlarla yaşayan insanların fantastik dünyası romanı halk edebiyatına, destan masal ve halk hikayesi geleneğine yaklaştırır.”⁶³

Bu alıntı post modern edebiyat için genelleştirilebilir. Ancak postmodernizm, sinemada dramatik yapı olmazsa olmaz bir şart olduğundan, geçerli bir akım/yöntem değildir.

Ayrıca bu dönem edebiyatta ve sinemada en fazla işlenen konular kadın eksenlidir. Bu konuya geçmeden önce bu dönem sinemamıza uyarlanan filmleri inceleyerek şu tabloyla karşılarız:

YAPIM TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	YAZAR	YAPITIN TARİHİ
1980	Devlet Kuşu	Memduh Ün	Orhan Kemal	1958
1980	Gol Kralı	Kartal Tibet	Aziz Nesin	1957
1980	Zübük	Kartal Tibet	Aziz Nesin	1961
1981	Ah Güzel İstanbul	Ömer Kavur	Füruzan (öykü)	1971
1981	Deli Kan	Atıf Yılmaz	Zeyyat Selimoğlu (Deprem)	1976
1981	Yılanı Öldürseler	Türkan Şoray	Yaşar Kemal	1976
1982	Hakkari’de Bir Mevsim	Erden Kıral	Ferit Edgü (O)	1977
1982	Kaçak-2	Memduh Ün	Orhan Kemal	1970
1982	Son Akın	Yılmaz Atadeniz	Bekir Büyükarkın	1963
1982	Tomruk	Şerif Gören	Osman Şahin (öykü)	1980
1983	Çoban Yıldızı	Yunus Yılmaz	Mahmut Yesari	1925

⁶² A.g.m

⁶³ Nüket ESEN, **1983-1994 Yılları Arasında Roman ve Hikaye**, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 429. (Latife Tekin’in “Sevgili Arsız Ölüm” adlı romanı için yaptığı değerlendirme)

1983	Derman	Şerif Gören	Osman Şahin (öykü)	1982
1984	Ayna	Erden Kıral	Osman Şahin (Beyaz Öküz- öykü)	1983
1984	Bekçi	Ali Özgentürk	Orhan Kemal (Murtaza)	1952
1984	Fırar	Şerif Gören	Osman Şahin	1984
1984	Ömrümün Tek Gecesi	Osman Seden	Esat M. Karakurt	1950
1984	Tutku	Fevzi Tuna	Necati Cumalı (Öç- öykü)	1959
1984	Sokaktan Gelen Kadın	Orhan Aksoy	Esat M. Karakurt	1945
1985	Adı Vasfiye	Atıf Yılmaz	Necati Cumalı (“Vasfiye”, “İğneci”, “Çizme Deli Sayılmaz” öykülerinden)	1969
1985	Gülüştan	Bilge Olgaç	Osman Şahin (Kör Gülüştan-öykü)	1983
1985	Kan	Şerif Gören	Osman Şahin (Kanın Masalı-öykü)	1983
1985	Kurbağalar	Şerif Gören	Osman Şahin (öykü)	1985
1985	Kurşun Ata Ata Biter	Ümit Elçi	Tarık Dursun K.	1983
1985	Kuyucaklı Yusuf	Fevzi Tuna	Sabahattin Ali	1937
1985	14 Numara	Fevzi Tuna	Sabahattin Ali	1937
1985	Yılanların Öcü-2	Şerif Gören	Fakir Baykurt	1959
1986	Anayurt Otel	Ömer Kavur	Yusuf Atılgan	1973
1986	Asılacak Kadın	Başar Sabuncu	Pınar Kür	1979
1986	Değirmen	Atıf Yılmaz	Reşat N. Güntekin (öykü)	1944
1986	Dilan	Erden Kıral	Ömer Polat	1976
1986	Güneşe Köprü	Erdoğan Tokatlı	Kemal Tahir (Göl İnsanları)	1955
1986	Halkalı Köle	Ümit Efekan	Bekir Yıldız (öykü)	1980
1986	Suçumuz İnsan Olmak	Erdoğan Tokatlı	Oktay Akbal	1957
1986	Üç Halka 25	Bilge Olgaç	Muzaffer İzgü	1984
1986	Uzun Bir Gece	Süreyya Duru	Necati Cumalı	1971
1987	Bir Avuç Gökyüzü	Ümit Elçi	Çetin Altan	1974
1987	Dolunay	Şahin Kaygun	Günseli İnal	1988
1987	Fikrimin İnce Gülü	Tunç Okan	Adalet Ağaoğlu	1976
1987	Gramafon Avrat	Yusuf Kurçenli	Sabahattin Ali (öykü)	1935
1987	İpekçe	Bilge Olgaç	Osman Şahin (öykü)	1987
1987	Kadının Adı Yok	Atıf Yılmaz	Duygu Asena	1987
1987	Katırcılar	Şerif Gören	Fuat Çelik (öykü)	1975
1987	Yarın Yarın	Sami Güçlü	Pınar Kür	1976
1987	Yer Demir Gök Bakır	Zülfü Livaneli	Yaşar Kemal	1963
1987	72. Koğuş	Erdoğan Tokatlı	Orhan Kemal	1954
1988	Ada	Süreyya Duru	Peride Celal (Öykü)	1981
1988	Dilekçe	Aydemir Akbaş	Fakir Baykurt (Allaha Dilekçe-öykü)	1979
1988	Dönüş	Faruk Turgut	Osman Şahin (öykü)	1988
1988	Gömlek	Bilge Olgaç	Osman Şahin (öykü)	1980
1989	Bütün Kapılar Kapalıydı	Memduh Ün	Süheyla Acar Kalyoncu (öykü)	1988
1989	Karılar Koğuşu	Halit Refiğ	Kemal Tahir	1974

1989	Minyeli Abdullah	Yücel Çakmaklı	Hekimoğlu İsmail	1967
1989	Ölü Bir Deniz	Atıf Yılmaz	Erhan Bener	1983
1989	Uçurtmayı Vurmasınlar	Tunç Başaran	Feride Çiçekoğlu	1986

9. 2. Edebiyatta ve Sinemada Ortaklaşma: Kadın

1980 sonrası sinemanın edebiyatla ortaklaşa yaşadığı değişim kadın konusuna el atılmasında da belirgindir. Bu konudaki ortaklaşma feminist harekette yaşanan yükselişten bağımsız değildir.

1980'lerle beraber yaşanan ekonomik kriz yalnızca ülkemizde değil pek çok ülkede kadınların iş gücüne katılımını da derinden etkilemiştir. 1980'lerle beraber ihracata dayalı gelişme modelini seçen ülkemizde, uygulanan yapısal uyum politikalarıyla piyasa, ucuz emeğe yönelmiştir. Türkiye'de sürdürülen ekonomi politikalarının bir yansıması olan maaş politikaları ile reel ücretler düşürülmüş ve haneler geçim sıkıntısı ile beraber kadının emeğine ihtiyaç duymaya başlamıştır. Kadınlar bu grupta değerlendirilmiş ve niteliksiz iş gücü olarak esnek ve sosyal güvenlik kapsamı dışında istihdam edilmişlerdir. Kadınlar daha çok hizmet ve sanayi sektöründe istihdam şansı bulmuşlardır. Bu durum sinemada anlatılan kadını pavyon şarkıcılığı rollerinden almış; sekreter, hemşire gibi hizmet sektöründeki rollere vermiştir. Sanayi sektöründe; işçi olarak çalışan kadın rolleri ise sinemanın bu dönem yaşadığı apolitikleşmeden kaynaklı olarak yok denecek kadar azdır.

Türkiye'de 1980 öncesi kadın hareketi sol hareketle birlikte düşünülürken 1980'lerle beraber, sol hareketten ayrılarak farklı bir siyasi özne olmaya başlamıştır. Kadın hareketi bu ayrışma ile beraber kadın sorununun temelinde ataerkil sistemin olduğunun altını daha fazla çizmeye başlamıştır. Sinemada da bunun yansıması kadın odaklı filmlerin sayısındaki artışla görülmüştür.

Adı Vasfiye, Dul Bir Kadın, Kadının Adı Yok, Mine, Güülüşan, Asılacak Kadın, Dilan, Halkalı Köle, Aahh Belinda, Kaşık Düşmanı, Üç Halka 25, Berdel, Gramafon

Avrat, Benim Sinemalarım, Yılanı Öldürseler, Bir Kadının Anatomisi, İki Kadın, Düş Gezginleri bu dönemde yapılan ve kadını anlatan filmlerdir.

Bu dönemin yönelimlerini anlayan ve buna uygun filmler yapmış olmasıyla da bu döneme damgasını vuran yönetmen Atıf Yılmaz'dır. Genelde kadın üzerine filmler yapmıştır. Yılmaz'ın yaptığı filmlerden bir örnek olarak, bir dönem çok satan bir kitaptan uyarlanan, *Kadının Adı Yok* incelenecektir.

9. 2.1. Kadının Adı Yok: Kadın Özgürlüğünün Yanılsaması



Resim 9.2

Kadının Adı Yok, Duygu Asena'nın 1987 yılında yazdığı aynı adlı eserinden bir uyarlamadır. Kadının özgürlüğünü daha çok cinsel özgürlük olarak ele alan kitap,

kadını bir iktidar odağı yapmaya çalışır. Kurduğu kadın erkek ilişkilerinde erkek kadar iktidar olmak isteyen kadını anlatan kitap, o dönem etkisini artıran feminist hareketle beraber epey gündeme gelmiştir.

“Kadının Adı Yok”un best-seller olmasının en büyük nedeninin, Türkiye’de feminist hareketin, özellikle kadınlar arasında salt cinsellik düzeyinde algılanması ve serbest seksin özgürleşmenin tek belirleyici ögesi olarak alınması olduğu öne sürülebilir. Kuşkusuz, kadının Türkiye’deki özgül baskılanmışlığı bu türden bir ideolojik tercihi kolaylaştırmakta ve cazip kılmaktadır. Gel gelelim, her söylemin reddettiği, hayırladığı bir söylemle belirebildiğini düşünecek olursak, bu tavır alışın erkek-egemen söyleme karşı saltık bir kadın egemen söylem üretebileceği tehlikesini de gözden uzak tutmamak gerekir.”⁶⁴

Kitap yayınlandığı dönem Türkiye’de çok ilgi görmüş ve çok tartışılmıştır. Kitabın popülerliğinin etkisi kaybolmadan aynı yıl içinde Atıf Yılmaz tarafından filme alınmıştır. Yılmaz, kitabı yorumlarken bir özgünlük katmamış, kitabın cinsellik; özellikle kadın cinselliği hakkında yaptığı saptamaların meşruluğuna dayanarak bu konunun ağırlıkta olduğu bir film yapmıştır. *Kadının Adı Yok* geriye dönüşlerin bolca olduğu, kitaptaki monologların aynen aktarıldığı, sinemasal anlatımı başarısız bir uyarlama olmuştur.

⁶⁴ Ahmet OKTAY, *Türkiye’de Popüler Kültür*, 176.

10. SON DÖNEM EDEBİYAT UYARLAMALARI

Son dönem olarak ele alınan 1990'lar ve 2000'li yılların başlangıcı, SSCB'nin çözülüşüyle birlikte, tek kutuplu hale gelen dünyada ABD emperyalizminin baskın olduğu, sosyal devlet anlayışının iflas ettiği, 1980'ler ideolojisinin oturduğu yıllardır. Kültürel alanda da bunun karşılığı görülmektedir. Pop müzik sektörü her gün yeni bir yüzü piyasaya sürer olmuş, televizyon kanalları hızla artmış, reklamcılık bir sektör olarak güçlü ve önemli hale gelmiştir. Dolayısıyla 1980'lerin "bireyselleşme" şoku atlatılmış hatta meşruluk kazanmıştır.

Bu dönemin edebiyat uyarlamalarını incelediğimizde ortaya aşağıdaki tablo çıkmaktadır:

YAPIM TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	YAZAR	YAPITIN TARİHİ
1990	Piano Piano Bacaksız	Tunç Başaran	Kemal Demirel (Evimizin İnsanları-anı)	1985
1990	Aşkın Keşişme Noktası	Bilge Olgaç	Osman Şahin	1973
1990	Bekle Dedim Gölgeye	Atıf Yılmaz	Ümit Kıvanç	1989
1990	Benim Sinemalarım	Fürüzan-Gülsün Karamustafa	Fürüzan	1973
1990	Berdel	Atıf Yılmaz	Esmâ Ocak (Öykü)	1981
1990	Devlerin Ölümü	İrfan Tözüm	Sabahattin Ali (Hanende Melek/Yeni Dünya/ Çilli)	1937/1942/ 1947
1990	Eskici ve Oğulları	Şahin Gök	Orhan Kemal	1962
1990	Gizli Yüz	Ömer Kavur	Orhan Pamuk (Kara Kitap)	1990
1990	Hasan Boğuldu	Orhan Aksoy	Sabahattin Ali	1942
1990	Karartma Geceleri	Yusuf Kurçenli	Rıfat Ilgaz	1974
1990	Minyeli Abdullah-2	Yücel Çakmaklı	Hekimoğlu İsmail	1967
1990	Sözde Kızlar	Orhan Elmas	Peyami Safa	1928
1990	Tatar Ramazan	Melih Gülgen	Kerim Korcan	1969
1990	Yalnız Değilsiniz	Mesut Uçakan	Üstün İnanç	1987
1991	Seni Seviyorum Rosa	Işıl Özgentürk	Sevgi Soysal (Tante Rosa)	1968
1991	Kurt Kanunu	Ersin Pertan	Kemal Tahir	1969
1992	Yağmuru Beklerken	Tunca Yönder	Tarık Buğra	1981
1992	Zıkkımın Kökü	Memduh Ün	Muzaffer İzgü	1988
1992	Ağrıya Dönüş	Tunca Yönder	Haluk Şahin	1990

1992	Tersine Dünya	Ersin Pertan	Orhan Kemal	1986*
1994	Bize Nasıl Kıydınız	Metin Çamurcu	Emine Şenlikoğlu	1985
1994	Böcek	Ümit Elçi	Erhan Bener	1982
1994	Buluşma	Artun Yeres	İnci Aral (öykü)	1984
1994	Ziller	Eser Zorlu	Osman Şahin	1994
1995	Düş Gerçek Bir de Sinema	Tülay Eratalay	Reşat N. Güntekin (Bahçeli Lokanta)	1930
			Mahmut Şevket Esendal (Ev Ona Yakıştı)	1972
			Muzffer Buyrukçu (Sinema Düşleri)	1975
1995	80. Adım	Tomris Giritlioğlu	Mehmet Eroğlu (Yarım Kalan Yürüyüş)	1986
1995	Sen de Gitme	Tunç Başaran	Ayla Kutlu (Sen de Gitme Triyaondafilis)	1990
1995	Sokaktaki Adam	Biket İlhan	Atilla İlhan	1953
1995	Solgun Bir Sarı Gül	Canan Evcimen İçöz	Ayla Kutlu	1992
1995	Yaban	Nihat Durak	Yakup Kadri Karaosmanoğlu	1932
1996	Kasaba	Nuri B. Ceylan	Emine Ceylan (Mısır Tarlası) öyküsünden	1996
1997	Ağır Roman	Mustafa Altuoklar	Metin Kaçan	1990
1997	Nihavend Mucize	Atif Yılmaz	İpek Çalışlar	1997
1997	Usta Beni Öldürsene	Barış Pirhasan	Bilge Karasu	1980
1994	Yaz Yağmuru	Tomris Giritlioğlu	Ahmet Hamdi Tanpınar	1955
2003	Abdülhamid Düşerken	Ziya Öztan	Nahid Sıtkı Örik	1946
2004	Hababam Sınıfı Merhaba	Kartal Tibet	Rıfat Ilgaz	1957
2005	Hababam Sınıfı Askerde	Ferdi Eğilmez	Rıfat Ilgaz	1957
2005	Eğreti Gelin	Atif Yılmaz	Şükran Kozalı	2004

Bu dönem yapılan özgün filmlerin yanında yukarıdaki listede de görüldüğü gibi İslami sinema uyarlamalarda da varlığını sürdürmektedir. Bunun 1980'lerdeki nedeni darbenin sol ideolojiyi vurması iken 1990'larda, neden, bu ideolojinin toparlanamaması ve SSCB'nin dağılmasıyla yeniden tarif edilen Türk kimliğinin

* Yazarın ölümünden sonra basılmıştır.

İslami ideolojiye alan açmasıdır. Bu açıdan sinemada İslami filmler-İslami yazın var olmaya devam etmiştir.

Ayrıca tarihi filmler (ister uyarlama ister özgün senaryo olarak), sinemamızda teknolojinin gelişmesi ve Türk sinemasının, ulaştığı teknik düzeye dair bir iddia taşımasıyla artmıştır. *Kız Kulesi Aşıkları, İstanbul Kanatlarımın Altında, Abdülhamit Düşerken, Kurtuluş, Cumhuriyet, Yaban, Ağır Roman* bu dönem yapılan tarihsel filmlerdir. Bu filmlerin çoğunluğu da roman uyarlamasıdır çünkü tarihsel bir film yapmak için anlatılmak istenen dönemi, bu döneme tanık olan birinden-bir yazarın eserinden aktarmak daha güvenli bir yoldur. Zira toplumsal hafıza en iyi, edebiyatla taşınır.

Yine bu dönem uyarlanan filmlere bakıldığında *Usta Beni Öldürsene, Düş, Gerçek Bir de Sinema, Sen de Gitme, Sokaktaki Adam* gibi modern edebiyattan yapılan uyarlamaları ve daha ziyade öykü uyarlamalarını görürüz. Bu dönem öykü sayısındaki artış uyarlanan eserleri de etkilemiştir. Bu etkilenme bu dönem yazılan öykülerin sinemaya uyarlanmasından çok öykünün neden arttığına nedenlerinin sinemada da yer bulmuş olmasıdır. Bu artışın belli nedenleri vardır. En belirgin nedeni “modernleşmedeki gecikmeye edebiyatın verdiği yanıtı”⁶⁵ Modernleşen Türkiye baskılardan sıyrılıp kendini çeşitli yollarla ifade etmek isteyen bir kitle yaratmış ve özellikle gençlerin bu ifade arayışları kendini öyküde bulmuştur. Zira roman tarihsel süreçler, mekanlar, kişiler, ve onların dönüşümlerini anlatır. Ayrıca seksenlerden itibaren yaşanan bireyselleşmeyle beraber “ben”le başlayan cümlelerdeki artış öykünün alanını da artırmıştır.

“Her kamusal alan, genel eğitimin dışında, edebi değerlerle söylemsel olarak teçhiz edilir. Bu anlamda, edebiyatın toplumsallaştırma gücüne gereksinim vardır. Edebiyat bunu yeni hikayeler anlatarak yapar. İşte ülkemizdeki bol öykü verimindeki iki etkeni böylece açıklamış oluyoruz: Özerk estetiğin dayatması ve kamusal alandaki yeni

⁶⁵ Adnan ÖZER, *Öykü Bolluğu: Gecikmiş Modernliğe Bir Yanıt*, Radikal Kitap Eki3.

açılımları keşfetme, edebi değerle toplumsallaştırma, bu yüzden de bol bol hikaye anlatma gereği.”⁶⁶

Yine bu dönem ele alınırken göz önünde bulundurulması gereken en önemli şeylerden biri seksenlerden itibaren neden sinemada seyirci kaybedildiğidir. Bu yıllarda yapılan filmler genelde bireye odaklıdır ve geleneksel sinemadan farklı olarak karakterler “tip” değildir. Yani sinemada modernizmin gereği birey ele alınırken, geleneksel olarak cemaat kültürüne dayalı toplumumuzda bu anlayışlamamış, dolayısıyla da filmler sadece entelektüel kesime hitabetmiştir.

“Modernizmin iki temel sacayağı olan “rasyonelleşme” ve “öznelleşme” koşullarından sadece rasyonelleşmeyi eksen alan bir modernleşme çabası, Türk modernleşmesinde, alternatif rasyonalitelere zemin hazırlayacak ve meşruluk kazandıracak bir özneleşmenin ortaya çıkmamasına neden olmuştur. Toplumunu tebaa olarak tutmaya devam etmenin arkasında böyle bir dinamik vardır. Tebaanın da modernleştirilmesi, eğitilmesi, terbiyesi devletin görevidir.”⁶⁷

Bu yüzden devlet için insanlar modernleştirilmesi gereken nesnelere olarak görülmüştür. Devletin her şeyin üzerinde bir güç olarak görülmesi onun tartışılmasını engellemiş ve devlet dışındaki her şey potansiyel tehdit olarak algılanmıştır. Modernleşme sürecinde devletin bekasının korunması modernleşmeden daha önemli olduğu için toplumsal hareketlenmeler ve bireysel özgürlükler kısıtlamıştır. Modernleşmenin temelinde ortak bir din-dil bütünlüğüyle çağdaş devletler düzeyine erişmek vardır ama devletin modernleştirme çabası içinde birey ve onun gelişimi yoktur. Dolayısıyla Osmanlı’dan devranılan cemaat kültürünün toplumsal hafızadaki yeri bireyin önünü tıkamış, sinemanın özellikle 1990’larda bireye dair olan arayışını görmezden gelmiştir.

“Modernleşirmenin ideolojisi olarak milliyetçilik, toplumsal inşanın zorunluluğunu, tarihselliğini, kuruluş ve kurtuluş mitosunu yeniden tanımlayarak toplumu kuşatır.

⁶⁶ A.g.m.

⁶⁷ Halis ÇETİN, *Gelenek ve Değişim Arasında Kriz : Türk Modernleşmesi*, 27.

Millet; devlet ve lider özdeşliği içerisinde modern bir cemaat kültürüne; Cumhuriyet, bir tarihsel cemaat narsisizmine; demokrasi de, “milli irade” otoriteriyenizmine doğru kayar.”⁶⁸

1980 sonrası bile hala modernleşmeyi tam olarak içselleştirmeyen toplum için sinemada bireyin keşfi, seyirciye alışkın olduğu kalıplardan farklı geldiği için, karakterlerin birer tip olmaması, mutlu aşklardan-zengin kız, fakir oğlan birlikteliğinden bahsedilmemesi, sinema seyircisi bu dönemin sinemasına ilgi duymamış, bunun yerine Hollywood sinemasına yönelmiştir. Cem Odman’ın da belirttiği gibi yıllardan beri devralınan cemaat kültürünün toplumsal hafızadaki izleri silinememiş ve özellikle televizyonlarda 1980 öncesinin sineması reyting almaya devam etmiştir. Bu tarz filmler, televizyonda neredeyse her gün gösterilmesiyle (günümüzde, bu sinemanın yerini diziler almıştır), günümüz sinemasında tekrarlanmasının bir alıcılığı olmamasından dolayı yapılmamış ancak Yavuz Turgul gibi yönetmenler bu hafızaya uygun filmleri günümüz teknolojisi ve temalarıyla birleştirerek salonlara izleyici toplayabilmiştir. Bu açıdan da ne bireyi toplumsaldan soyutlayarak anlatan filmler (*Yengeç Sepeti*, *İz*, *Bekleme Odası*, *Karşılaşma* gibi) ne de toplumsal yapıyı kuran, bunu birey üzerinden anlatan filmler (*Tabutta Rövaşata*, *Uzak*, *Masumiyet*, *Gemide* gibi) büyük kitleler tarafından izlenilmiştir. Aynı şey bu dönem edebiyatı için de geçerlidir. Sinemanın seyirci çekmek için kullandığı popüler kültüre dayanma mantığını kullanan kitaplarla (“Aldatmak”-Ahmet Atan, “Yüksek Topuklar”-Murathan Mungan, “Melekler Erkek Olur”-Hamdi Koç gibi) okunurluğunu artırmaya çalışmıştır.

1990’lı yıllarda üretilen filmlerin niteliğini belirleyen faktörlerden biri de yapım şirketleri ve yapım organizasyonundaki çeşitliliğidir. Sinema salonları sahipleriyle film yapımcıları ve dağıtımçıları arasındaki ittifakın ekonomik nedenlerden dolayı çözülmesi, 1980’lerin ortalarına doğru çöken film üretme ve piyasaya sunum biçiminin yerini, Amerikan menşeli dağıtım ve yapım firmalarının doldurmasına ve sinema salonlarının kontrolünü ele geçirmelerine neden olmuştur.

⁶⁸ Tanıl BORA, *Cumhuriyet, Demokrasi ve Muhafazakar Türk Cumhuriyetçiliği*, 24.

Türk sineması Hollywood'un sinemamızdaki hakimiyetine karşı ne yapabiliriz tartışmalarıyla girdiği 1990'lara, bu soruna çözüm olarak, teknolojiyi sonuna kadar kullanmayı ve Hollywood sinemasına benzemeyi bulmuştur. Filmlerin içeriğinden, yönetmenin ne anlatmak istediğinden, niye bu filmi yaptığından ziyade filmin bütçesinin büyüklüğü konuşmaya başlanmıştır. Yönetmenler birbirleriyle bütçe üzerinden söz düellosuna girmişlerdir.

Bu dönem, ticari sinemadan kendini izole edebilmiş bazı yönetmenler (Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu gibi), bağımsız olanaklarla film çekebilmek mümkünleştikçe kendi sinemalarını ortaya koymaya başlamışlardır. Ama bu yönetmenler bazen içe dönük, toplumsal olana dair bir şey söylemeyen filmler de yapmışlardır. Bunun nedeni sinemanın güçlü bir duruş sergileyememesi, bu sinemacıların ortak bir bilinçle hareket etmemeleri ve karşılarında pazarlama stratejileriyle, reklam piyasasından devşirilen elemanlarıyla, Oscar'ı kendine hedef koyan anlayışın sineması, beğenisi alt düzeyde bir seyirci kitlesinin olmasıdır. Kişileşen sinemayı "Yeni Film" dergisi yazarı Yusuf Güven şöyle ifade etmektedir.

"Türk sinemasının içine kapandıkça dışa açılan bir tarafı var; en önemli temsilcileri Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'dur. İçe kapalılık iki boyutludur. Birincisi anlatının kendisi giderek toplumsal bağlarını içsel gözlemlere dayandırmaktadır. Bakılan perspektif daralmakta, sayıları en aza indirilen kahramanlara yoğunlaşmaktadır. Bunun ideal hali tek kişilik bir sinemadır, oynayanın, yönetenin, kurgucunun vs. tek bir kişi olduğu sinema. (...) 80'lerin sonunda aydın bunalımı olarak adlandırılan durum günümüzde yeni bir üretim biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Tabii bunda teknik gelişmeler, yapım koşullarındaki değişimler, finansman sorunlarının da etkisi var. Ama esas olan bir tercih olmasıdır. Minimalizm, Zeki Demirkubuz'un son filmini yönetmenin odasının sınırlarına kadar götürmüştür."⁶⁹

⁶⁹ Yusuf GÜVEN, *Türkiye Sinemasının Son Dönemi*, Yeni Film-8, 29.

Yukarıdaki alıntı Türk sinemasının son dönemini anlamak, daha çok da Zeki Demirkubuz'un bir edebiyat uyarlaması olarak filme aldığı *Yazgı*'nın Türk sineması için neyi ifade ettiğine dair bir giriş mahiyetindedir.*

10. 1. “Yabancı”dan “Yazgı”ya: Kişiselleşen Sinema



Resim 10.1. Yazgı

Zeki Demirkubuz, Camus'nün 1942 yılında yazdığı “Yabancı” adlı romanı 2002 yılında uyarlamıştır. Filmin kitaptan farklılığı sadece adının *Yazgı* olması değildir: 2000'ler Türkiye'sine adapte edilmesi, yerlileştirilmesidir. Roman II. Dünya Savaşı sırasında Fransız kökenli, Cezayir'de yaşayan bir karakterin (Meursault'un) kendi ölümüne bile kayıtsız kalmasını anlatır. Demirkubuz bu karakteri günümüze, bizim ülkemize uyarlamaya çalışmıştır. Meursault'dan bile daha yabancı kalan Musa'nın bu kayıtsızlığının nedenlerini vermemiş; filmin altını dolduramamıştır.

“Yabancılaşma” fordist üretimin işçinin emeğini tek bir işe kanalize etmesinden sonra kullanılan bir kavramdır. Marx bunu “1844 Elyazmaları”nda şöyle tarif eder:

“İşçi ne kadar emek harcarsa, kendisinin yarattığı, onun üstünde ve ona karşı duran nesnelerin yabancı dünyası ne kadar güç kazanırsa, kendisi -iç dünyası- o kadar yoksullaşır, kendisine ait olan şeyler o kadar azalır. İşçinin kendi ürünlerine yabancılaşma, yalnızca emeğinin bir nesne, dışsal bir varlık haline gelmesi değil, aynı zamanda emeğinin kendisinin dışında, ondan bağımsız, ona yabancı bir şey olarak

* Her ne kadar *Yazgı* yabancı edebiyattan bir uyarlama olsa da sinemanın son dönemini anlamak için iyi bir örnek olduğundan dolayı ele alınmıştır.

varolması ve kendisinin karşısında başlı başına bir güç haline gelmesi anlamını taşır. İşçinin kendi ürünlerine yabancılaşması, onun bu nesnelere verdiği yaşamın, onun karşısına düşmanca ve yabancı bir şey olarak çıkmasıdır”

Yabancılaşma kavramı ilk kullanıldığı zamanlar işçinin üretim sürecinden kopmasını, kendi işine yabancılaşmasına işaret etse de günümüzde anlamı epeyce değişmiş; daha doğrusu daha fazla anlam içermeye başlamıştır. Genelde, insanın kayıtsızlaşmasını tarif etmek için kullanılan bir kavramdır. 19.yy sanayileşmesinde işçi sınıfının üretim sürecindeki işlevinin tekrar düzenlenmesiyle kullanılan bu kavram giderek teknolojinin insan ilişkilerinde yarattığı tahribatı anlatmak, her şeyi seyrederek duruma düşen insanı tarif etmek için kullanılmaya başlanmıştır.

Demirkubuz’un kitabı uyarlarken yerlileştirdiğini söylemiştik. Örneğin Mersault’un annesi yaşlılar bakım evinde kalmaktadır ve patronu, annesinin ölümünden sonra istediği, cenaze izni için surat asar. Filmde ise Musa annesiyle yaşar, iş arkadaşları hatırını sorar, öğlenleri onlarla yemek yer. İster istemez yönetmenin yaptığı yerlileştirme Musa’nın yabancılaşmasının da toplumsal zeminini yok etmiştir. Avrupalının yaşadığı yabancılaşma, zenginliğe rağmen iki büyük dünya savaşı yüzünden maruz kaldığı altüst oluşlardan, insan ilişkilerindeki yapaylıktan kaynaklanır. Onlara göre yabancılaşmayı farklı yaşayan bizler için durum henüz bu boyutta değildir; daha çok kendi kişiliğini bulamamaktan nereye ait olduğunu kavrayamamaktan kaynaklanır. Bu durumda da Musa’nın neden böyle olduğunun anlaşılması beklenemez. Zira film oldukça havada kalmıştır ve Demirkubuz’un diğer filmleriyle* karşılaştırılırsa yönetmenin filmografisinde farklı bir yerde durur.

Yönetmen Meursault’u ne istediğini bilmeyen, bunun niye olduğunu seyircinin de bilmediği; yönetmenin seyirciye aktaramadığı, biri olarak uyarlamıştır.

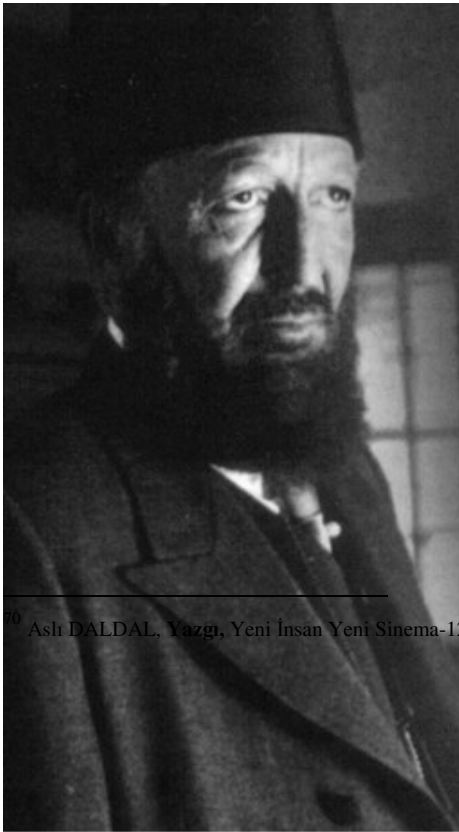
“Zeki Demirkubuz’un Nietzsche’den esinlenen bu düşünsel agnostisizminin (bilinemazcilik) temelinde neler yatmaktadır? Sanatçı içinde yaşadığı toplumun bir

* Son filmi *Bekleme Odası* hariç, zira Güven’in yukarıda tarif ettiği tek kişilik sinemaya iyi bir örnektir.

aynası olduğuna göre, Demirkubuz'un kişisel kaosu, Türkiye'nin yaşadığı yoz siyasi sürecin yarattığı toplumsal kaostan ayrı incelenemez. Camus de Meursault tiplemesini yaratırken büyük ölçüde Fransa'nın 1942'de Nazi işgali altındayken yaşadığı sosyal patolojiyi yansıtır. Küresel kapitalizmin saldırıları karşısında hiçbir onur ve direnç göstermeyen, toplumsal hareketliliğin gittikçe çözüldüğü, ilkelerden taviz vermenin artık bir istisna değil norm haline geldiği Türkiye'de Nietzsche'nin prim yapması şaşırtıcı değildir."⁷⁰

Yazgı, bize 1990'larda ticari sinemanın dışında kalan yönetmenlerin nelerle uğraştığını ya da daha doğru bir ifadeyle nelerle uğraşmadığını anlama fırsatı vermektedir. Çünkü özellikle 1990'ların sonlarında, yaşanan toplumsal sorunları (ölüm orucu eylemleri, yapılan özelleştirmelerin çok sayıda insanı işsiz bırakması, medyanın yarattığı kirlenme, hukuk sisteminin çözümsüzlüğü, işkence, vs.) sinemacılar görememişler ya da görmek istememişlerdir. Genel olarak söylersek; yönetmenler toplumsal olandan uzaklaştıkça içe dönmüştür. Yaratıcı kendini anlatmaya başlamıştır. Kendi ideolojisini, hayata dair umutsuzluğunu var olmayan bir nesnellığe dayandırmaya çalışarak içeriğini dolduramadığı filmler yapmıştır.

Bu bölümün başında tarihi romanların uyarlandığından bahsedilmişti. Bu romanların 21.yy Türkiye'si'ne hangi koşullarda uyarlandığına dair *Abdülhamit Düşerken* filmi iyi bir örnektir.



10. 2. Abdülhamid Düşerken

Abdülhamid Düşerken, Ziya Öztan'ın TRT için, sinema filmi olarak yaptığı bir projedir. Belli dönemlerde (1970'lerde olduğu gibi) TRT, Türk edebiyatını ve Türk tarihini tanıtmayı amaçlamıştır. Bu nedenle de özellikle büyük bütçeli sinema filmlerine

⁷⁰ Aşlı DALDAL, *Yazgı, Yeni İnsan Yeni Sinema*-12 9.

yapımcı olmuş ya da kendi bünyesinde göstermek üzere edebiyat uyarlamalarından diziler yapmıştır.

Abdülhamid Düşerken, Nahid Sırrı Örik'in 1946 yılında yazdığı "Sultan Hamid Düşerken" adlı romanından bir uyarlamadır. Film II. Meşrutiyetin ilan edilmesiyle başlar. 31 Mart olayından sonra Hareket Ordusu'nun İstanbul'a

Resim 10.2 girmesine kadar geçen süreyi, saray çevresini ve İttihat ve Terakki'nin üst düzey adamlarını ele alarak anlatır. Filmin merkezinde de Paşa kızı Nimet ve İttihat ve Terakki'nin en önemli adamlarından Binbaşı Şefik'in yaşadığı zorlama bir aşk vardır. Çünkü bu aşkın oluşumunda Şefik'in sınıf atlama güdüsü ve Nimet'in her daim iktidarda olma isteği bulunmaktadır. Ana karakterler kurmaca, diğerleri ise tarihsel kişiliklerdir. Nazır kızı olan Nimet, babasının aklanması için İttihat ve Terakki'nin İstanbul'daki merkezi olan Servet-i Fünun gazetesine götürdüğü mektubu Binbaşı Şefik'e verir. Güzelliğinden ve konuşmasından etkilenen Şefik kendisine aşık olur. Nimet'le yaptığı evlilikten sonra Partisine sırt çeviren Şefik, dahiliye nazırlığına kadar yükselir. 31 Mart'tan sonra Hareket Ordusu'nun II. Abdülhamit'i tahttan indirmesi sonucunda Şefik'in tutuklanması ve Nimet'in yurtdışına kaçması ile film son bulur.

Kitabın ismi "Sultan Hamid Düşerken" ama film 'Sultan Hamid' ve 'Abdülhamid' ayrımını yok saymıştır. Oysa bu ayrım kitapta bizzat Binbaşı Şefik'in ağzından verilir. Nimet'le evliliği sonrasında 'Abdülhamid' ismi yerine ona bağlı olanların söylediği gibi 'Sultan Hamid' der.

Nahid Sırrı, Osmanlı'nın son dönemlerinde bir bürokrati, gözünü hırs bürümüş bir Paşa kızını ve sınıf atlama hayalleri olan devrimcinin kişiliklerini en ince ayrıntısına kadar betimlemiştir.

"O vakte kadar vaziyet hakkında söylenen umumi sözlerin neye varacağını kestiremeyerek adeta ümitsizliğe düşmüş olan Şefik'in kalbi bunun üzerine şiddetle

çarptı. Bir nazırın, hem de şöyle böyle değil, kabinenin en siyasi nazırının karısı olmaktan Nimet'in duyacağı hazzı, ona bu hazzı vermenin saadetini düşündü"⁷¹

Şefik'in bu düşüncelerinde görüldüğü üzere, o bu evlilikle karısının elinde kuklaya dönmüştür. Şefik'in böyle bir değişim geçirmesinde Nimet'e olan aşkı ve daha önce de belirtildiği gibi sınıf atlama güdüsü etkindir. Bu noktada Zeki Coşkun'un Türk romanında kadının yeri üzerine yaptığı değerlendirmeye göz atmak yerinde olacaktır.

"1946'da yazılan "Sultan Hamid Düşerken" ilk ürünleri 1875'lerde ortaya çıkan Tanzimat romanının izleğini sürdürmektedir bir bakıma. Bu ilk dönem yapıtları, ortak tema, söylem olarak bir korkuyu, en azından kaygıyı taşır içinde: Çökme, dağılma korkusu. Genç Osmanlı erkeğinin 'yabancı'; ecnebi ya da 'asri'; serbest kadının cazibesine kapılıp 'ev'den uzaklaşması, ailenin dağılması, felakete uğraması motifi onlarca romana konu olmuştur. Asrilik, aşırı Batı hayranlığı, adeta 'kadın' üzerinden işlenir. Terk edilen ev, dağılan aile, har vurulup harman savrulan miras vb. ise, geleneksel düzen, toplum ve nihayet devletin simgeleri olarak karşımıza çıkar bu alegoride. Modernleşme korkusunun somut gerçeklikte ana aktörü kadındır Türk romanında değişim ve statüko, iktidarla zaafiyet, arzuyla korku arasındaki turnusoldür kadın."⁷²

Bu durum 1960'lar 'köy romanı' geleneğine kadar devam etmiştir. Zeki Coşkun'un eleştirileri de, bir Tanzimat romanı olmamasına rağmen, Mithat Cemal Kuntay'ın "Üç İstanbul"u ile somutlaştırılabilir. Bu roman da TRT tarafından 1983 yılında dizi olarak filme alınmıştır. "Üç İstanbul" "Sultan Hamid Düşerken" ile aynı dönemde geçer. Romanın baş kahramanı İttihat ve Terakkici Adnan'ın, İttihat ve Terakki iktidarıyla beraber zengin olmasını ve mütareke dönemiyle çöküşünü ele almaktadır. Bu roman saray çevresinin daha çok dışına çıkarken, "Sultan Hamid Düşerken" saray çevresi ve İttihatçılara yer vermektedir. İki roman da bu çevrenin ikiyüzlülüğünü ve yozlaşmışlığını malzeme olarak kullanmıştır. Ama her iki romanda da Talat (İttihat ve Terakki partisinin önderi) değişmemiştir. "Üç

⁷¹ Nahid Sırrı ÖRİK , **Sultan Hamid Düşerken**, 214.

⁷² Zeki COŞKUN, **Roman Başka Film Başka**, Radikal Kitap

İstanbul'un ana karakterlerinden Süheyla bunu şöyle ifade etmiştir: "Talat'ta memleket vardı. Ötekilerde kendileri"

Varolan düzenle bir sorunları olmayan, sadece Padişahın kendisine karşı olan İttihat ve Terakki, deneyimsiz ve ekonomik bir temelden yoksun olarak 1908'de hürriyeti ilan etmiştir. Bu, Jön Türk geleneğinden beri devam eden bir burjuva düzeni kurmanın adımlarıdır. 'Vatan', 'özgürlük', 'kardeşlik' kavramları yüzeysel düzeyde kalmıştır. Örgütlenme biçimlerinden, partiye üye kabul etmeye kadar bir çok şey başka örgütlerden taklit edilmiş ve eklenmiştir. Bu yüzden de kişisel olarak dönüşüm geçirmeleri kolay olmuştur. Şefik en yakın arkadaşlarına yalan söylediğinde geçirdiği değişimi kendinden utanarak fark eder. Adnan ise "Bu iftiralar çalışmadan yaşamak isteyen bu memleketin, bu tembel İstanbul'un sokaklarından her saadetin üstüne başına sıçrayan çamurlarıdır" diye düşünerek kendini aklar, meşrulaştırır. Ama her iki durumda da bunlar milli bir burjuvazi yaratmak için İttihat ve Terakki'nin verdiği açıklardır. Film Şefik'in kendinden utanmasına bir görsellik katar; lüks arabasından inen Şefik ipek kumaşlar satan bir dükkanın camından kendi yüzünü görür. Ama yönetmen filmde birçok kereler kullanılan iç monologu burada da kullanarak bu görüntülerin etkisini zayıflatmaktadır. Yönetmen bu kadar çok iç monolog kullanmasını o dönem insanların iki yüzlülüğünü vermek isteği olarak açıklamaktadır. Ancak bu monologlar hem ticari sinemanın anlaşılacak kaygısı hem de edebiyat uyarlamalarının düştüğü zaftır.

"Üç İstanbul" ve "Sultan Hamid Düşerken" padişahı eleştirirken, döneminin de ilerisinde durarak, Padişahı deviren grup olan İttihat ve Terakki'ye de eleştirel bir gözle bakmaktadır. İktidara getirilen alternatifler "Üç İstanbul"da Kemalizmin iktidarı iken, "Sultan Hamid Düşerken"de -padişahın iyi taraflarının da ele alınmasıyla- padişah tarafı ağır basar durumdadır. Çünkü İttihat ve Terakki'yi eleştirirken bir alternatif koymamanın sonucu padişahı işaret etmektedir. Şimdiye kadar Kızıl Sultan olarak bilinen II. Abdülhamid, yanlılarının sağcı, muhaliflerinin solcu olarak değerlendirdiği bir Padişah'tır. Son yıllarda padişahın değerlendirilişindeki bu net çizgi ortadan kalkmaya başlamıştır. Film de Abdülhamid'i insani özellikleriyle göstermesi bakımından buna vesile olmuştur.

Abdülhamid artık güçlü bir sultan olarak değerlendirilmediği gibi; Kızıl Sultan, asan-kesen adam ve Osmanlının çöküşünün sorumlusu olarak da görülmemektedir. Artık tarihe daha önyargısız bakma zamanı gelmiştir. Ve bu yaklaşım edebiyattan çok sinema filmlerinde öne çıkmaktadır. Bir devlet kurumu tarafından yaptırılan bir filmde olması daha da dikkat çekicidir.

10. 3. Hababam Sınıfı: Her Döneme Damgasını Vuran Film

Yine bu dönem uyarlanan filmlerden biri *Hababam Sınıfı*'dir; uyarlamanın uyarlamasıdır. Gişe başarısı olan filmlerin tekrar çevrilmesi, anlatacak bir şeyi olmayan, yeni bir şey yaratmak konusunda yetenekleri olmayan yapımcı ve yönetmenlerin uyguladığı bir yöntemdir.

İlki 1975'de olmak üzere "Hababam Sınıfı" Ertem Eğilmez tarafından uyarlanmıştır. *Hababam Sınıfı Git Gel*, *Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor*, *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*, *Hababam Sınıfı Tatilde*, *Hababam Sınıfı Uyanıyor*, *Hababam Sınıfı Güle Güle*, *Hababam Taburu* isimleriyle çeşitli kereler farklı yönetmenler tarafından uyarlanan Rıfat Ilgaz'ın 1957 tarihli romanı ayrıca bu dönem de *Hababam Sınıfı Merhaba* ve *Hababam Sınıfı Askerde* isimleriyle de uyarlanmıştır.

Eseri, ilk defa sinemaya uyarlandığı sıralarda Ilgaz sıkıyönetimle uğraşan, kitapları toplatılan bir yazardır. Bu durum filme yansımış, kitabın yazarının üstü örtülmüştür. Film, sadece zengin çocuklarını konu etmesi (kitapta parasız yatılılar da konu edilmektedir), çocukların haylazlıklarının nedeninin aileler olarak göstermesi ve çoğu esprilerle kitaptan ayrılır.

Rıfat Ilgaz filminden çok farklı olarak kitapta sadece haylazlık için değil, o dönemin toplumsal hareketlenmelerinden etkilenerek kendi sorunları adına

örgütlenen ve haklarını almasını bilen bir sınıf anlatmıştır; eğitim sistemini, öğretmenleri, parasız-paralı yatılı farkını öykülemiştir. Bu açıdan 1970’li yılların “Hababam Sınıfı” uyarlamaları Kel Mahmut’un (Münir Özkul) müdüre “ticarethane değil okul” sözünden öte kitapla pek bağlantısı olmayan filmlerdir. Kitap ayrıntılarda kalan komiklikler, haylazlıklar üzerinden filme alınmış ve aslında olmayan bir sınıf; Hababam Sınıfı’ndan bir nostalji yaratılmıştır.

Rıfat Ilgaz aydın olmanın sorumluluğuyla toplumsal sorunları kitabında işlemiştir. Öğrencilerini sokağa çıkarmış, Taksim’deki eylemlerden, gericilerin faaliyetlerinden bahsetmiştir. Ama *Hababam Sınıfı* ‘Arzu Film’in furya halinde yaptığı komedi filmlerinden biri olmaktan öte değildir. Ailelerin sinemadan çekildiği bir dönemde oldukça popüler olmuştur. Bir dert taşımadan, parodilerin bir araya getirilmesiyle oluşan film, bir derdi anlattığı zamansa kendi varoluş gerçeğinden çıkmakta, ders veren, sıkıcı bir hale gelmektedir. Zaten filmde ele alınan sorun konuyu toplamak karakterlerin yollarını kesiştirmek içindir. *Hababam Sınıfı* gibi bu dönem yapılan komedi filmleri, toplumsal sorunları komedinin etkisini artırmak, filme bir çatışma katmak için kullanmıştır. Son dönem ise durum daha da vahimdir. *Hababam Sınıfı Merhaba* ve *Hababam Sınıfı Askerde* sadece kitabın değil eski *Hababam Sınıfı* filmlerinin rantını yemek için sömürü sineması haline gelmiştir. Eski uyarlamalardaki naiflik kaybolmuştur.

SONUÇ

Sinema ekonomik koşullardan dolayısıyla da ekonomik alt yapının belirlediği toplumsal koşullardan en çok etkilenen sanat dalıdır. Bunun nedeni parasız sinema yapılamayacak olması ve seyircinin, sinema yapmak için-sinemanın amacına ulaşması için gerekliliğidir. Bu yüzden izlenirliliği göz önünde bulundurmak şarttır. Bu şart sinemanın, toplumsal koşullardan ve bu koşulları yaratan izleyiciden (yani toplumdan) ya da daha doğru bir ifadeyle beğeni düzeyleri toplumsal yapı tarafından belirlenmiş izleyiciden dolaylı ya da dolaysız olarak etkilenmesine neden olur. Bu durum Türk sinemasının her dönem değişik bir yapıya-düşünceye sahip olmasını sağlamış, bu tezin konusu olan edebiyat uyarlamalarını şekillendirmiş; kimi zaman neyi uyarlayacağını kimi zaman da nasıl uyarlayacağını belirlemiştir.

Sinemamız kültürel, ekonomik ve siyasi yapının değişimlerinden etkilenerek dönemsel olarak farklı anlayışlar göstermiştir. Farklılıklar da her dönem yapılan filmleri etkilemiştir. Bunun nedeni iktidarın ideolojisinin o dönem sanatını da bu ideolojik çerçeve içine almaya çalışmasıdır. Sanatçılar ya bu ideolojiye uyarlar ve bunu destekleyen ürünler verirler ya da bu ideolojiyi reddederek bunun karşısında ürünler verir; sisteme muhalif olurlar. Bu, yapılan ürünlerin de -iktidarın ideolojisini desteklesin ya da ona karşı dursun- bu dönemden etkilendiğini ya da dönemin sosyo-kültürel yapısıyla ilişki içinde olduğu gerçeğini değiştirmez. Bu ilişki en çok aynı filmin farklı zamanlarda yapılmış uyarlamalarına bakıldığında görülür.

Her dönem yapılan uyarlamalar kitaptan farklı bir biçim almıştır. Elbette yönetmen kendi yorumunu katar, bu kaçınılmazdır. Ama bazı durumlarda bu, yönetmenin nesnelliliğinden çok, yukarıda da belirtildiği gibi politik süreçten kaynaklanmıştır. Dolayısıyla yönetmenler, kaynak kitabın vermek istediğini değil, dönemin onlardan istediğini uyarlamalarında işlemişler ve kitabı yalnız konu (olay)-

senaryo kaynağı olarak görmüşlerdir. Bu durum yapılan her uyarlamaya farklı bir özgünlük katmış sinemanın edebiyatı birebir uyarlamasını da engelleyerek onun kendi dilinden taviz vermesini-tamamen yapıtın belirlenimine girmesini engellemiştir.

Türk sineması 1950 öncesi yeni kurulan Cumhuriyetin sanattaki anlayışına yakın eserler vererek yaptığı uyarlamalar için daha çok Cumhuriyet dönemi edebiyatından yararlanmıştır. 1948 vergi indirimiyle sinema bir sektör haline gelirken seyirci sayısının artmasıyla beraber popüler edebiyat örneklerinden de fazlasıyla yararlanmıştır. Bu dönemin popülist sinema anlayışı, yine aynı anlayışa sahip DP iktidarıyla uyumludur. Bu dönem kültür politikaları Tek Partili dönemin tersine tepeden inme değil halkın istekleri doğrultusundadır. Bu yüzden de devlet yardımı görmeyen ve seyirciden gelen paralarla ayakta duran sinema, alt düzeydeki halk beğenisi doğrultusunda piyasa romanı dediğimiz edebiyat türünden çokça uyarlama yapmıştır. Bu uyarlamalar 1960 sonrası devam etse de sinema toplumsal olana da yüzünü dönmüş ve köy romanlarından uyarlamalar yapmaya başlamıştır. Çünkü bu dönem sinemada sansür hafiflemiş ve 1968 kuşağını oluşturan koşulların etkisiyle ülkemizde politik olanla daha fazla ilgilenilmiştir.

1970'lere gelindiğinde ise köy romanlarından ziyade artan göçle beraber şehre gelen; gecekonduarda yaşayan insanların romanları yazılmaya bu yüzden de bu romanların uyarlamaları sinemada yer bulmaya başlamıştır. Ayrıca bu romanlar işçi sınıfını anlatan nitelikli filmlerin üretilmesine zemin hazırlamıştır. Yine bu dönem edebiyatta yansımalarını bulan bireyin dramı-iç dünyası, sinemada 1980 sonrası işlenmiştir. Bu durumun yine toplumsal bir nedeni vardır. 1970'lerin sonlarına doğru televizyonun nerdeyse her eve girmesi, sokağa çıkmak konusundaki tereddütlerin aileleri sinema salonundan uzaklaştırması ve 1960'larda fikirlerde yaşanan değişimin cinselliğin üzerindeki muhafazakar örtüyü biraz da olsa kaldırmasıyla seks filmleri furyası başlamış, doğal olarak da sinemamız bir duraklama evresi geçirmiştir. Ayrıca bu dönem edebiyattan yapılan uyarlamalar, seks filmleri haricindeki sinemanın varlığının azalmasıyla en aza inmiştir. Görsel olduğu durumlarda ticari zeminde daha fazla karşılığını bulan pornografi ise edebiyattan ziyade sinemada üretilmiştir. Bu

yüzden cinselliği meta haline getirmek konusunda edebiyattan daha başarılı olan sinema, bu filmleri uyarlama olarak değil özgün olarak üretmiştir.

1980 sonrası feminist hareketin etkisinin artması ve yukarıda da belirtildiği gibi toplumun değişmeye başlayan düşünce yapısıyla beraber cinselliğin daha kolay tartışılmasının meşruiyeti kadın üzerinden kadın cinselliğini öne çıkaran kitaplar ve filmlerin yapılmasını sağlamıştır. Bu da kadın konulu kitaplardan uyarlamaları artırmıştır.

Günümüzde ise uyarlamalar daha çok öykülerden ve tarihi romanlardandır. Öykünün hem edebiyatta hem sinemada etkin olmasının nedeni sanatın toplumsallaştırma gücünün azalmış olmasıdır. Ayrıca öykü romana göre daha içe dönüktür. Bu da sinemanın bireysel olana meyletmesinin zeminini oluşturur. Yine bu dönem tarihi filmlerin ve tarihi roman uyarlamalarının artmasının nedeni, sinemanın bu tarihselliği aktarabilme teknolojisine ulaşmasında ve Hollywood sinemasıyla yarışmaya çalışan sinema için büyük bütçeli filmlerle kendini gösterme isteğinde aranmalıdır.

KAYNAKLAR

- ADORNO, Theodor W. (2004), **Edebiyat Yazıları**, Metis Yy, İstanbul.
- ADIVAR, Halide Edip (2004), **Sinekli Bakkal**, Özgür Yy, İstanbul.
- AHMAD, Feroz (1999), **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, Kaynak Yy, İstanbul.
- AHMAD, Feroz (1995), **İttihat ve Terakki**, Kaynak Yy, İstanbul.
- AİZENŞTEYN, Natalya (1980), **Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri**
- AKAD, Lütfi (2004), **Işıkla Karanlık Arasında**, Türkiye İş Bankası Yy, İstanbul.
- AKYOL, Yaşar (1972), **Yazarlar kılavuzu**, Hür Yy, İstanbul.
- ALPTEKİN, Ali Berat, **Halk Hikayelerinin Motif Yapısı**, Ankara.
- ASENA, Duygu (2004), **Kadının Adı Yok**, Doğan Yy, İstanbul.
- BAYKURT, Fakir (1997), **Yılanların Öcü**, Adam Yy, İstanbul.
- BAZİN, Andre (1995), **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev: Nijat Özön, Bilgi Yy, Ankara.
- BELGE, Murat (1998), **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İletişim Yy, İstanbul.
- BERKAND, Muazzez Tahsin (2001), **Küçük Hanımefendi**, Doğan Yy, İstanbul.
- BRECHT, Bertolt (1948), **Sanat Üzerine Yazılar**, Cem Yy, İstanbul.
- BUTOR, Michel (1991), **Değişme**, Çev: Mükerrerem Akdeniz, Can Yy, İstanbul.
- CUMALI, Necati (2001), **Susuz Yaz**, Cumhuriyet Kitabevi, İstanbul.
- DİNÇER, Süleyma Murat, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yy, Ankara.
- EAGLETON, Terry (1990), **Edebiyat Kuramı**, Çev: Esen Tarım, Ayrıntı Yy, İstanbul.
- ECEVİT, Yıldız (2004), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yy, İstanbul.
- EDGÜ, Ferit (2002), **O/Hakkaride Bir Mevsim**, YKY, İstanbul.
- EISENSTEIN, M. Sergey (1985), **Film Biçimi**, Çev: Nijat Özön, Payel Yy, İstanbul.
- ERKSAN Metin (2002-2003 dönemi), Aylin Sayın **Ders Notları**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi- Sinema TV, İstanbul.

- ESEN, Şükran Kuyucak (2002), **Sinemamızda Bir “Auteur” Ömer Kavur**, Alfa Yy, İstanbul.
- FAİK, Sait (1983), **Müthiş Bir Tren**, Bilgi Yy, İstanbul.
- GRİLLET ROBBE, Alain (1989), **Yeni Roman**, Çev: Asım Bezirci, Ara Yy, İstanbul.
- GRİLLET ROBBE, Alain (1989), **Kıskançlık**, Çev: Bertan Onaran, Ara Yy, İstanbul.
- GÜNTEKİN, Reşat Nuri, **Çalkuşu**, İnkılap Yy, İstanbul.
- GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi (2001), **Mürebbiye**, Özgür Yy, İstanbul.
- HAYWARD, Susan (1999), **French National Cinema**, Routledge Press, New York.
- ILGAZ, Rifat (2002), **Hababam Sınıfı**, Çınar Yy, İstanbul.
- İLHAN, Atilla (2004), **Gerçekçilik Savaşı**, İş Yy, İstanbul.
- İLHAN, Atilla (1968), **Sokaktaki Adam**, Bilgi Yy, İstanbul.
- İDRİSOĞLU, Alev (2002), Sinema Anlatımın Temel İlkeleri, Aylin Sayın **Ders Notları**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-Sinema TV Bölümü
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2002), **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, Everest Yy, İstanbul.
- KARAALIOĞLU, Seyit Kemal (1983), **Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü**, Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi, İstanbul.
- KARAKURT, Esat Mahmut (1981), **Kadın Severse**, İnkılap ve Aka Yy, İstanbul.
- KARAY, Refik Halit (1998), **Memleket Hikayeleri**, İnkılap Yy, İstanbul.
- KEMAL, Orhan (1978), **Eskici Dükkanı**, Cem Yy, İstanbul.
- KEMAL, Orhan (1957), **Murtaza**, Varlık Yy, İstanbul.
- KEMAL, Orhan (1972), **Bereketli Topraklar Üzerinde**, Cem Yy, İstanbul.
- KEMAL, Orhan (1955), **Hanımın Çiftliği**, Tekin Yy, Ankara.
- KEMAL, Yaşar (2002), **Yılanı Öldürseler**, Adam Yy, İstanbul.
- KEMAL, Yaşar (2002), **Ağrı Dağı Efsanesi**, Adam Yy, İstanbul.
- KOZANOĞLU, Can (1995), **Cilalı İmaj Devri**, İletişim Yy, İstanbul.
- KUTLU, Mustafa (1968), **Sait Faik’in Hikaye Dünyası**, Hareket Yy, İstanbul.
- KUNTAY, Mithat Cemal (2004), **Üç İstanbul**, Oğlak Yy, İstanbul.
- KÜR, Pınar (1979), **Asılacak Kadın**, Bilgi Yy, İstanbul.

- LOTMAN, Yuriy M.(1999), **Sinema Estetiğinin Sorunları**, Çev: Oğuz Özügöl, Öteki Yy, İstanbul.
- LUKACS, Georg (2003), **Roman Kuramı**, Çev: Cem Soydemir, Metis Yy, İstanbul.
- MAKAL, Mahmut (1976), **Bizim Köy**, Sander Yy, İstanbul.
- MELVILLE, Herman (1972), **Moby Dick**, Çev: Sabahattin Eyuboğlu-Mina Urgan, Cem Yy, İstanbul.
- MORAN, Berrna (2002), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I-II-III**, İletişim Yy, İstanbul.
- NACİ, Fethi (2002), **Yüz Yılın 100 Romanı**, Adam Yy, İstanbul.
- NADİR, Kerime (1991), **Hıçkırık**, İnkılap Yy, İstanbul.
- NECATİGİL, Behçet (1999), **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, Varlık Yy, İstanbul.
- OKTAY, Ahmet (2002), **Türkiye’de Popüler Kültür**, Everest Yy, İstanbul.
- OKTAY, Ahmet (2000), **Toplumcu Gerçekçiliğın Kaynakları**, Tüm Zamanlar Yy, İstanbul.
- ONARAN, Alim Şerif (1994), **Türk Sineması I-II**, Kitle Yy, Ankara.
- ONARAN, Alim Şerif (1990), **Lütfi Akad**, Afa Yy, İstanbul.
- ÖRİK, Nahid Sırrı (2001), **Sultan Hamid Düşerken**, Oğlak Yy, İstanbul.
- OSKAY Ünsal (2000), **Tek Kişilik Haçlı Seferler**, İnkılap Yy, İstanbul.
- OSKAY, Ünsal (1998), **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, Yapı Kredi Yy, İstanbul.
- ÖZGÜÇ, Agah (1998), **Türk Filmleri Sözlüğü I-II**, Sesam, İstanbul.
- ÖZÖN, Nijat (2003), **Türk Sineması Tarihi**, Antalya Kültür Sanat Vakfı-Kültür Yy, Ankara.
- ÖZÖN, Nijat (1995), **Karagözden Sinemaya I-II**, Kitle Yy, Ankara.
- ÖZÖN, Nijat (2000), **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, Kabalcı Yy, İstanbul.
- PAMUK, Orhan (1994), **Kara Kitap**, İletişim Yy, İstanbul.
- PAMUK, Orhan (?), Gizli Yüz-senaryo
- PARLA, Jale (2000), **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, İletişim Yy, İstanbul.
- PARLA, Jale (1993), **Babalar ve Oğullar**, İletişim Yy, İstanbul.
- RECAİZADE, Mahmut Ekrem (1985), **Araba Sevdası**, Baskıya Hazırlayan-Seyit Kemal Karaalioğlu, İstanbul.

- RICHARDSON, Robert (1969), **Litterature and Film**, Indiana University Press, London.
- SAĞIROĞLU, Duygu (2002), **Film Analiz Yöntemleri**, Aylin Sayın-Ders Notları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-Sinema TV, İstanbul
- SAMİ, Şemseddin (1996), **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**, Oğlak Yy, İstanbul.
- SARRAUTE, Nathalie (1974), **Martereau**, Çev: Bertan Onaran, Cem Yy, İstanbul.
- SCOGNAMİLLO, Giovanni (1998), **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yy, İstanbul
- SEVİNÇLİ, Efdal (1990), **Hüseyin Rahmi Gürpınar İnceleme**, Arba Yy, İstanbul.
- SEYFETTİN, Ömer (2001), **Eski Kahramanlar**, Bilgi Yy, Ankara
- SİMON, Claude (2001), **Tramvay**, Çev: Samih Rıfat, YKY, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2002), **Edebiyat Dersleri**, YKY, İstanbul.
- TEKELİ, Şirin (Yayına Hazırlayan) (1995), **1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, İletişim Yy, İstanbul.
- TEKİN, Latife (1990), **Gece Dersleri**, Metis Yy, İstanbul.
- TİMUR, Taner (2002), **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, İmge Yy, Ankara.
- TÜRKALİ, Vedat (1978), **Üç Film Birden**, Cem Yy, İstanbul.
- UŞAKLIGİL, Halid Ziya (1976), **Kırık Hayatlar**, İnkılap ve Aka Yy, İstanbul
- UŞAKLIGİL, Halid Ziya (2002), **Aşk-ı Memnu**, Özgür Yy, İstanbul.
- (2001), **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, Cilt I-II, YKY, İstanbul.
-(1985), **Yeni Türk Ansiklopedisi**, İstanbul.

MAKALELER

- AĞAOĞLU, Adalet (1996), **Sinema Edebiyatın Kapısını Çalacaksa...**, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Der: S. Murat Dinçer, Doruk Yy, Ankara.

- ARIKAN, Mehmet (1992), **Postmodernist Düşüncede Gerçekliğe ve Düzene Bakış**, Birikim-34, İstanbul.
- AYKIN, Cemal (1983), **Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri I-II**, Türk Dili, sayı 382-383, İstanbul.
- AYVAZOĞLU, Beşir, **1980 Sonrasında Kültüre Farklı Bir Bakış**, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-13. Cilt, İletişim Yy, İstanbul.
- BARTHES, Roland (1965) **Nesnel Edebiyat**, Varlık, İstanbul
- BAYAR, Zühtü (1965), **Ferhad İle Şirin**, Varlık, İstanbul
- BELGE, Murat (1983), **Kültür**, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi- Cilt 5, İstanbul, İletişim.
- BELGE, Murat (1983), **Türkiye’de Günlük Hayat**, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi- Cilt 2, İletişim Yy, İstanbul.
- BİRKAN, Tuncay (1992), **Modernlik Olarak Sosyalizm ve Postmodernizm**, Birikim-34, İstanbul.
- BORA, Tanıl, **80’lerde Sağ Entelijansiyanın Gelişimi**, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-11. Cilt, İletişim Yy, İstanbul.
- BORA, Tanıl (1998), **Cumhuriyet, Demokrasi ve Muhafazakar Türk Cumhuriyetçiliği**, Birikim-115, İstanbul.
- BUNUEL, Luis (1968), **Şiir ve Sinema**, Türk Dili Sinema Özel Sayısı, sayı 196, İstanbul.
- BUTOR, Michel (1965), **Roman Üzerine Araştırmalar**, Varlık, Sayı 637, İstanbul.
- CANTEK, Levent (2001), **Köy Romanlarında Romantizm ve Gerçekçiliğin Düalizmleri**, Toplum ve Bilim, sayı 88, 2001, İstanbul.
- COŞ, Nezh (1975), **Hangi Toplumsal Gerçekçilik**, Yedinci Sanat, sayı 24, İstanbul.
- COŞKUN, Nezh (1997), **Ömer Kavur Kendini Tekrar Ediyor**, Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı 2, İstanbul.
- COŞKUN, Zeki (2003), **Roman Başka, Film Başka**, Radikal Kitap-02 Mayıs, İstanbul.
- COŞKUN, Zeki (1993), **27 Mayıs: İlk Darbe ve Roman**, Birikim-50, İstanbul.
- ÇETİN, Zeynep (2001), **Roman-Sinema Etkileşim: Yeni Roman ve Yeni Dalga**, Marmara İletişim, MÜ İletişim Fakültesi Yy, İstanbul.

- ÇETİN, Halis (2003), **Gelenek ve Değişim Arasında Kriz : Türk Modernleşmesi**, Doğu Batı-25, Ankara.
- DALDAL, Aslı (2002), **Yazgı**, Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı 12, İstanbul.
- EDGÜ, Ferit (1977), **Roman Bugün...**, Milliyet Sanat- 239, İstanbul.
- ELKATİP, Uysal Zeynep (1999), **Modernleşen Türk Edebiyatına Bir Bakış**, Toplum ve Bilim, Sayı: 81, İstanbul.
- ESEN, Esen, **1983-1994 Yılları Arasında Roman ve Hikaye**, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yy, İstanbul.
- GÜVEN, Yusuf (2004), **Türkiye Sinemasının Son Dönemi**, Yeni Film, Sayı 7, İstanbul.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (1963), **Toplumculuk Üstüne**, Türk Dili, Sayı 146, İstanbul.
- HELLER Agnes (1988), **Varoluşçuluk, Yabancılaşma, Postmodernizm**, Birikim, Sayı 42, İstanbul.
- İLERİ, Selim (1975), **Ömer Seyfettin ve Faşizm Tutkusu**, Birikim, Sayı 8, İstanbul.
- İLERİ, Selim (1983), **Genel Görünümüyle Türk Sineması Melodramatik Bir Romandır**, Milliyet Sanat, Sayı 77, İstanbul.
- JEANNIERE, Abel (1992), **Modernite Nedir?**, Birikim-40, İstanbul.

KELLNER, Douglas (1992), Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm, Birikim-40, İstanbul.

LİVANELİ Zülfü- NACİ Fethi (1986), Yaşar Kemal ile Söyleşi, Gösteri, Sayı 69, İstanbul.

NADEAU, Maurice (1964), Yeni Roman, Türk Dili Roman Özel Sayısı, Cilt XIII, Sayı 154, İstanbul.

NADEAU, Maurice (1964), Hiçbir Yere Doğru, İleri, Türk Dili Roman Özel Sayısı, Cilt XIII, Sayı 154, Temmuz 1964, İstanbul.

ONARAN, Alim Şerif (1984), Kurtuluş Savaşının Sinemaya Uyarlanması, Gelişim Sinema, Sayı 3, İstanbul.

OSKAY, Ünsal (1996), Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Der: S. H. Dinçer, Doruk Yy, Ankara.

-Ünsal Oskay, Sinemada “Yalnızlaşmış İnsan” ve “Eski Efendiler” ile “Yeni Efendiler”, Argos 23, Temmuz 1991, İstanbul.

ÖNGÖREN, Mahmut Tali (1983), Romandan Yapılan Filmlerde Karşılaşılan Yetersizlikler ve Güçlükler, Milliyet Sanat, İstanbul.

ÖZER, Adnan (2003), Öykü Bolluğu: Gecikmiş Modernliğe Bir Yanıt, Radikal Kitap Eki-28 Mart, İstanbul.

ÖZÖN, Nijat (1968), Roman ve Sinema, Türk Dili Roman Özel Sayısı, Sayı 154, İstanbul.

PACI, Enzo (1964), Çağdaş Roman Üzerine Birkaç Düşünce, Türk Dili Roman Özel Sayısı, cilt XIII, Sayı 154, İstanbul.

ROBBE-GRİLLET, Alain (1971), Roman Anlatımında Devrim, Sayı 767, İstanbul

ROBBE-GRİLLET, Alain (1967), Alain Robbe-Grillet Konuşuyor, Çev: Berke Vardar, Cep Dergisi-10, Varlık Yy, İstanbul.

SCOGNAMİLLO, Giovanni (1973), Türk Sinemasında Köy Filmleri, Yedinci Sanat, Sayı 4, İstanbul.

TÜRKER, Yıldırım (2004), **Vasata Çağrı**, Radikal Gazetesi Pazar Eki-24 Ekim, İstanbul.

TÜRKEŞ, Ömer (2001), **“Romanın “Zenginleşen” Dünyası**, Toplum ve Bilim, Sayı 89, İstanbul.

TÜRKEŞ Ömer (2001), **Taşra İktidarı**, Toplum ve Bilim, Sayı 88, İstanbul.

UŞAKLIGİL, Halit Ziya (1943), **Suut Kemal Yetkin’e Mektup**, Türk Dili Roman Özel Sayısı, Cilt XIII, Sayı 154, Temmuz 1964, İstanbul.

VARDAR, Berke (1967), **Alain Robbe-Grillet Konuşuyor**, Cep Dergisi, Sayı 10, İstanbul.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Agah Özgüç Arşivi

MSÜ Sinema TV Merkezi Arşivi

Show-Tv Film Arşivi

GÖRÜŞMELER

ÖZÖN, Nijat (Sinema Tarihçisi), 19 Temmuz 2004, Kişisel Görüşme, Ankara.

SCOGNAMİLLO, Giovanni (Sinema Yazarı, Bahçeşehir Üniversitesi Öğretim Üyesi), 27 Aralık 2004, Kişisel Görüşme, İstanbul.

SAĞIROĞLU, Duygu (Yönetmen), 29 Kasım 2004, Kişisel Görüşme, İstanbul.

27 Aralık 2004, Kişisel Görüşme, İstanbul.

ŞAHİN, Osman (Yazar), 3 Şubat 2005, Kişisel Görüşme, İstanbul.

ŞEKEROĞLU, Sami (MSÜ Sinema TV Merkezi Kurucusu), 4 Ocak 2005, Kişisel Görüşme, İstanbul.

TEKSOY, Rekin (Sinema Yazarı-Çevirmen), 22 Aralık 2004, Kişisel Görüşme, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında Isparta'da doğdu. Liseyi Isparta Fen Lisesi'nde tamamladıktan sonra Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Biyoloji Eğitimi bölümünden 2001 yılında mezun oldu. Aynı tarihte Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Sinema-TV yüksek lisans eğitimine başladı. "Yeni Film" dergisi yayın kurulu üyeliği ve İngilizce öğretmenliği yapmaktadır.