

ROMANDAN S NEMAYA UYARLAMALAR

(1960-1986)

F L Z DURMAZ

(Yüksek Lisans Tezi)

Eski ehir, 2013

ROMANDAN S NEMAYA UYARLAMALAR

(1960-1986)

Filiz DURMAZ

**T.C.
Eski ehir Osmangazi Üniversitesi**

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

YÜKSEK L SANS TEZ

Eski ehir

2013

T.C.

ESKİEHİR OSMANGAZ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Filiz DURMAZ tarafından hazırlanan Romandan Sinemaya Uyarlamalar (1960-1986) başlıklı bu çalışma 13/09/2013 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddesi uyarında yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak Jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Yrd. Doç. Dr. Soner AKPINAR

Üye: Yrd. Doç. Dr. Eylem SALTIK

Üye: Yrd. Doç. Dr. Dilek E. ATA Z

ONAY
..../..../2013

.....
Enstitü Müdürü

ÖZET**ROMANDAN S NEMAYA UYARLAMALAR
(1960-1986)**

DURMAZ, Filiz
Yüksek Lisans- 2013
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Danı man: Yrd. Doç. Dr. Eylem Saltık

Bu tez, uyarlama ele tiri ve sorunları etrafında roman-sinema ili kisi üzerine kurulu bir çalı madır. Bu çerçevede roman ve sinemanın tarihsel süreci, dil ve anlatım unsurları tespit edilerek bu iki anlatımın birbirini etkileyen sanatsal geli imleri vurgulanmı tır. Uyarlama yakla ımlarının ele alındı ı bu ara tırmada temel uyarlama sorunlarına ili kin görü ler tespit edilmi tir.

Bu çalı mada ayrıca uyarlamalar açısından 1960-1986'lı yılların kronolojik de erlendirilmesi yapılarak Türk sinemasında öne çıkan roman uyarlamaları ve bu yapımlara yansıyan ele tirel bakı açısı saptanmı tır. Ara tırmanın son kısmında klasik yapıtlardan seçilen kar ıla tırmalı roman-film analizleriyle teoride ifade edilen uyarlama problemlerinin, incelenen bu eserlere nasıl yansıdı ı tespit edilmi tir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, roman, edebiyat, uyarlama, sinema ve roman dili.

ABSTRACT**ADAPTATION FROM NOVEL TO CINEMA
(1960-1986)**

DURMAZ, Filiz
Master Thesis- 2013
Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Yrd. Doç. Dr. Eylem Saltık

This thesis is based on novel-cinema relationship from the perspective of adaptational issues and its critic. In this context, after historical background of the relations of novel-cinema duo, language and narrative features having been defined, emphasize is put on the question of how these two different style affect each other in the process of adaptation and what has been the historical developmental process of this interrelation. In this work, in which adaptational approaches have been dealt with, fundamental adaptational questions are tried to be answered and basic point of views has been analysed.

In this paper, from the perspective of adaptation, time period between 1960-86 was taken into consideration in its chronological order. Prominent cinema adaptations of novels which was produced within this time span and their criticism are evaluated. At the end of the research, practise, which are seen as the cinematic adaptation of prominent novels, theoretical issues and influence which exists among novel-cinema duo are studied and the question of how this interrelation is reflected on cinematic productions that are mentioned in this paper, is tried to be answered.

Key Words: Cinema, novel, literature, adaptation, cinema-novel language.

Ç İNDEK İLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
KISALTMALAR.....	x
ÖNSÖZ.....	xi

G İR

ROMAN VE SINEMANIN GEL İŞİMİ

1.1. SINEMANIN GEL İŞİM SÜRECİ

1.1.1. Sinemanın Doğuşu.....	1
1.1.2. Sinematograf Öncesi Keşifler.....	2
1.1.3. İlk Öykülü Filmler ve Sinema Teknikleri.....	3
1.1.4. Sinemanın Gelişimine Katkı Sağlayan İlk Edebiyat Uyarlamaları.....	4
1.1.5. Sinema Roman Gelişiminin Farklı ve Benzer Yönleri.....	7
1.1.6. Ülkemizde İlk Sinema Gösterimleri.....	8
1.1.7. Türk Sinemasında İlk Belge Film	10
1.1.8. Türk Sinemasında İlk Uyarlamalar.....	11
1.1.9. Türk Sinemasının İlk Roman Uyarlaması “Mürebbiye”.....	12
1.1.10. Muhsin Ertuğrul Dönemi Roman Uyarlamaları.....	13
1.1.11. Türk Sinemasının Dönemleri	14

1.2. ROMANIN TARİHSEL GEL İŞİMİ

1.2.1. Bir Edebi Tür Olarak Roman Tarihi	15
1.2.2. Türk Edebiyatında Roman.....	19

1. BÖLÜM

S NEMA - EDEB YAT D L VE ANLATIM UNSURLARI

2.1.S NEMA VE EDEB YAT D L

2.1.1. Dilin Varlığı.....	23
2.1.2. Göstergeler.....	26
2.1.3. Anlamsal fadeler.....	29
2.1.4. Söz Dizimi.....	31
2.1.5. Sinema Grameri “Noktalama”.....	33

2.2.S NEMA VE ROMANDA ANLATI UNSURLARI

2.2.1. Bakış Açısı.....	36
2.2.2. Anlatım Teknikleri.....	39
2.2.3. Romanda Zaman ve Mekân.....	41
2.2.4. Filmsel Zaman ve Mekân.....	43
2.2.5. Sinemada Diğer Unsurlar.....	44

2. BÖLÜM

ROMAN- S NEMA ETKİLEME VE UYARLAMA YAKLAŞIMLARI

3.1. Griffith ve Sinemanın Romanla Kurgusal Etkileşimi.....	47
3.2. Romanın Sinemadan Etkilenmesi.....	49
3.3. Roman Sinema Karşılaşması.....	51
3.4. Roman ve Uyarılma	55
3.5. Senaryo Nasıl Hazırlanır.....	57
3.6. Uyarılma Sorunları.....	58
3.7. Yazar, Yönetmen ve Eleştirmen Gözüyle Sinema Uyarlamalarına Bakış.....	62
3.8. Göstergebilim Diliyle Uyarılma Etkinliği Nasıl Olmalı?.....	70

3. BÖLÜM

KRONOLOJİK OLARAK ROMAN UYARLAMALARI (1960-1986)

4.1. Türk Sineması ve 1960-86'lı Yıllar.....	72
4.2. Roman Uyarlamaları Açısından Bir Dönem Kronolojisi (1960-1986)...	75
4.3. Türk Sinema Tarihinde Öne Çıkan Edebiyat Uyarlamaları (1960-86)..	79

4. BÖLÜM

KARILAŞTIRMALI FİLMİNİN İNCELEME ÖRNEKLERİ

5.1. Her Dönem Popüler Kimliği Koruyabilen Bir Uyarlama “Yaprak Dökümü”	
5.1.1. Yaprak Dökümü Roman İncelemesi.....	100
5.1.1.1. Roman Karakterleri.....	100
5.1.1.2. Olay Örgüsü.....	102
5.1.1.3. Anlatım Tekniği.....	106
5.1.2. Yaprak Dökümü Film İncelemesi.....	107
5.1.2.1. Roman ve Filmin Karşılaştırılması	108
5.1.2.2. Karşılaştırmalı Olay Örgüsü.....	109
5.1.2.3. Film Çekim Tekniği.....	113
5.2. Birinci Tekil Anlatımdan Nesnel ve Öznel Anlatıma “ Dokuzuncu Hariciye Köşü ”	
5.2.1. Dokuzuncu Hariciye Köşü Roman İncelemesi.....	114
5.2.1.1. Roman Karakterleri	116
5.2.1.2. Olay Örgüsü.....	118
5.2.1.3. Anlatım Tekniği.....	122
5.2.2. Dokuzuncu Hariciye Köşü Film İncelemesi.....	125
5.2.2.1. Roman ve Filmin Karakter Karşılaştırılması.....	125
5.2.2.2. Karşılaştırmalı Olay Örgüsü.....	126

5.2.2.3. Film Çekim Tekni i.....	129
5.3. Türk Sinemasında Üç Yönetmen ve Üç Farklı Yorum “Vurun Kahpeye”.....	130
5.3.1. Vurun Kahpeye Roman ncelemesi.....	130
5.3.1.1. Roman Karakterleri.....	132
5.3.1.2. Olay Örgüsü.....	133
5.3.1.3. Anlatım Tekni i.....	138
5.3.2. Vurun Kahpeye Film ncelemeleri.....	139
5.3.2.1. Lütfi Akad Uyarlaması.....	139
5.3.2.2. Orhan Aksoy Uyarlaması	140
5.3.2.2.1. Romanla Filmin Kar ıla tırılması.....	140
5.3.2.2.2. Filmin Çekim Tekni i.....	145
5.3.2.3. Halit Refi Uyarlaması.....	146
5.3.2.3.1. Roman ile Filmin Kar ıla tırılması.....	146
5.3.2.3.2. Film Çekim Tekni i.....	150
5.4. Bir Türk Mizah Klasi i “Hababam Sınıfı”	151
5.4.1. Hababam Sınıfı Roman nceleme.....	151
5.4.1.1. Roman Karakterleri.....	153
5.4.1.2. Hababam Sınıfı’nın Fikri Yapısını Öne Çıkaran Olaylar.....	156
5.4.1.3. Anlatım Tekni i.....	164
5.4.2. Hababam Sınıfı Film nceleme.....	165
5.4.2.1. Romanla Filmin Kar ıla tırılması.....	167
5.4.2.2. Film Karakterleri Çevresinde Olay Örgüsü.....	168
5.4.2.3. Filmin Çekim Tekni i.....	174
SONUÇ.....	175
KAYNAKÇA.....	181

KISALTMALAR

Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfa sayısı
TDK	: Türk Dil Kurumu
Age.	: Adı geçen eser
Bty.	: Basım tarihi yok
Haz.	: Hazırlayan

ÖN SÖZ

Dört bölümden oluşan bu tez çalışmasında edebiyat ve sinemanın gelişim süreci, dil-anlatım unsurları, sinemanın romanla etkileşimi, uyarılma yaklaşımları, 1960-1986 yıllarını kapsayan roman uyarlamalarının kronolojik tespiti, her iki sanat dalına ait yazılı kaynak taramasıyla sağlanmıştır. Ayrıca yapılan karşılaştırmalı eser-film inceleme örnekleriyle, roman anlatısının filme nasıl yansıtıldığı analiz edilerek yorumlanmıştır.

Çalışmanın giriş bölümünde romanın tarihsel olgunlaşma çizgisine, sinematografin keşfiyle başlayan sinema tarihine ve ilk edebiyat uyarlamalarına değinilerek yüzyıllar önce yetkinliğini ispatlamış romanın köklü geçmişi, sinema üzerindeki önemli rolü tespit edilmiştir. Böylece başlangıçta sıradan görüntülerin yer aldığı sinemanın öykü anlatmak için yöneldiği edebiyatla başı ve kazandığı sanatsal ifade biçimi, sinema-roman ilişkisi aktarılarak vurgulanmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde roman ve sinema dilinin farklılık ve benzerlikleri, anlatım unsur ve teknikleri tespit edilerek her iki sanat dalının birbiriyle ilişkisi dikkate alınmıştır. Bu bilgiler ışığında film kuramcılarının ve yönetmenlerin uyarlamada temel sorun olarak ifade ettiği sinema ve roman dil farklılıklarının, uyarlamaları güçleştiren etkilerine yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde sinemayı sanat yapan Griffith'in sinemanın sanatsal yolculuğunda öykündüğü romanın kılavuzluğunda attığı ilk adımlar belirlenmiş böylece artarak devam eden uyarlamalarla ortaya çıkan sorunlar; yazar, yönetmen, eleştirmen ve film kuramcılarının eleştirel bakışıyla yansıtılmıştır. Bu tespitlerin sonucunda göstergebilimin diliyle uyarılma etkinliğinin nasıl olabileceğine dair örnek bir yaklaşım ortaya konularak, uyarılma sorunlarına çözüm olabilecek bilimsel araştırmaların önemi vurgulanmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde uyarlamalar açısından 1960-1986'lı yılların kronolojik değerlendirilmesi yapılarak Türk sinemasında öne çıkan edebiyat uyarlamaları ve döneme yansıyan etkileri saptanmıştır. Böylece dünya sinemasının etkilendiği romanın ülkemiz sinemasına yaptığı benzer katkılar ve ülkemize özgü uyarılma sorunları tespit edilmiştir.

Çalı manın son bölümünde kar ıla tırmalı eser-film inceleme örnekleriyle uyarlamada sorun olarak ortaya konulan problemlerin bu eserlere somut olarak hangi ölçülerde yansıdı ı tespit edilmi tir. Bu eserlerin seçiminde, hâlâ popüler bir uyarlama olan *Yaprak Dökümü*, birinci tekil anlatımın ve sanatsal ifadelerin film diline nasıl aktarıldı ını tespit etmek için *Dokuzuncu Hariciye Ko u u*, üç farklı yönetmenin bir eser üzerindeki yorum farkını gösteren *Vurun Kahpeye* ve uyarlandı ı romanın önüne geçen ba arısıyla bir mizah klasi i olan *Hababam Sınıfı* filmleri, aynı adı ta ıyan romanlarıyla birlikte analiz edilmi tir.

Bu tez çalı masına katkılarından dolayı danı man hocam Yrd. Doç. Dr. Eylem SALTİK'a te ekkür ederim.

G R

ROMAN VE S NEMANIN GEL İ M

S NEMANIN GEL İ M SÜRECİ

Sinemanın Do u u

Sinema tarihi 1895 yılında Lumière Karde lerin ke fi olan sinematograf ile ba lar. Foto raf malzemeleri üzerine çalı an Louis ve Auguste Lumière, görüntüleri gerçe e yakın bir biçimde yansıtabilme özelli ine sahip hem alıcı hem de gösterici i levi ta ıyan, sinematografı icat eder. Bu aygıt, objektifin önünde olu an görüntüleri ardınca bir dizi foto rafla saptayarak, hareketli olarak perdeye yansıtmaktadır. Foto rafın dura anlı mın aksine günlük gerçe i hareketli olarak gösteren sinematograf için Lumière Karde ler, 13 ubat 1895 yılında patent alır.

Sinematograf, fabrika i çilerinin i ten çıkı mını gösteren kısa bir filmle tanıtılır. Bu tanıtımın ardından, yakla ık yarım saat süren ve on filmde olu an, halka yönelik bir gösterim *Paris Grand Café*'de gerçekleştirir. Bu filmlerin ço u Lumièrelerin ya adıkları do al ortamda çekimi yapılan günlük hayata ili kin kısa görüntülerdir.¹ Gösterimde elli saniye süren ve tek planlık bir sekanstan olu an, *Bir Trenin Gara Varı ı*'nı gösteren filmin aldı ı tepki ise ilginçtir. Seyirci filmi izlerken trenin gerçek oldu unu dü ünerek koltukların altına saklanır. Ayrıca yaramaz bir çocu un ıslattı ı bahçıvan görüntüsüyle ilk komedi filmi ve yıkık bir duvarın tersten çekilmesiyle özel efekt kullanılan ilk film, bu gösterimle tarihteki yerini alır.²

Halkın yo un talebi nedeniyle Lumière Karde ler ilgi çekece ini dü ünerek yabancı ülkelere operatörler gönderir. Bunlardan biri olan Alexandre Promio, 1896 yazında stanbul'a gelerek çekimler yapar ve sinematograf böylece stanbul'da seyircisiyle bulu ur. *Haliç'in Panoraması*, *Bo aziçi Kıyılarının Panoraması*, *Türk Topçusu*, *Türk Piyadesinin Geçit Töreni* adlı filmler, Promio tarafından çekilir.

¹ Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, O lak Yayıncılık, stanbul 2005, s. 29-31.

² Ronald Bergon, *Film*, çev. Zeynep Berik, Selen Erdo an, nkılap, stanbul 2008, s. 16-17.

Lumièrelerin operatörleri 14 Mayıs 1896 yılında Rus Çarı II. Nikola'nın Sen Petersburg'da yapılan tahta çıkı törenini filme alarak önemli bir belgesel gerçekle tirir. İlk sansür yeni çarın halkı selamlama töreni sırasında tribünün çökmesi sonucu bu karga ayı çeken operatörlere uygulanır ve bu film halka ula maz. Nisan 1896 yılında sinematograf ABD'ye ula ır fakat yerli üreticilerin tela ıyla serüveni kısa sürer.³

Sinematograf Öncesi Ke ifler

Lumière Karde lerin sinematografı, farklı ke ifler dizisine dayanır. Çünkü sinemanın temelini olu turan görüntünün retinada iz bırakma olgusu bir hayli geçmi e sahiptir. 19. yüzyıl boyunca birçok mucit, resimlerin hareket etmesine yönelik çalı malar yapar. Fransız fizyolojisti Marey ile ünlü Amerikalı foto rafçı Muybridge, atın hareket a amalarını birbirinden ayırmak ve ku ların uçu unu incelemek üzere geli tirilmi zootrop'tan yararlanır. Bu çalı madan dört yıl sonra, Janssen'in tabancasından esinlenerek geli tirdi i bir aletle Marey, saniyede e it aralıklarla pe pe e çekilmi on iki görüntü elde eder. 1888'de Emile Reynaud, Praksinoskop adını verdi i aletiyle müzik e li inde canlı resim gösterileri düzenler.⁴

Lumière Karde lere sinematografin ke finde ilham veren ki i Thomas Alva Edison'dur. ABD'de sinemanın ortaya çıkı nda ba lıca rol oynayan ki i olarak görülen Edison, icat etti i kinetoskop ile ki iye özel izleme sistemi üretir. 1890'ların ba nda üretilen ve görüntüyü ekrana yansıtmadı ı için tek ba ına izlenen bu icat, filmi bir büyütecini ardında düzenli hızla döndüren bir kutudan olu maktadır.

Louis Lumière, kinetoskoptaki görüntüyü büyüterek perdeye aktarma yollarını bu sistemden etkilenerek ara tırır. Edison'un kinetoskopunun ilk kısa görüntülerinden biri, stüdyoda çekilen ilk film olan, *Fred Ott'un Hap ırması*'dır. Bunu takip eden süreçte Amerika'nın ba lıca kentlerinde kinetoskop salonları

³ Teksoy, a.g.e. , s. 31-32.

⁴ Gerard Beton, *Sinema Tarihi*, çev. irin Tekeli, leti im Yayınları, stanbul 1995, s. 5-6.

açılarak kısa sürede Londra ve Paris'e ula ır. Edison, görüntünün geni bir izleyici toplulu una yansıtılması probleminin çözülmesiyle, 1896 yılında ilk açık geni ekran sinema gösterimini, New York'ta, *Koster and Bial's Music Hall*'de 23 Nisan 1896'da gerçekle tirir. Edison ilk filmlerini stüdyoda; Lumière ise açık havada senaryosuz ve yönetmensiz çeker.⁵

İlk Öykülü Filmler ve Sinema Teknikleri

İlk öykülü filmleri ba latan Georges Méliès'dir. Hokkabaz, ressam, karikatürcü olan Méliès, 1896 yılından itibaren konusunu yazıp sahnelerini çizdi i senaryolarını stüdyosunda filme alır. Bir rastlantı sonucu alıcının tutukluk yapması üzerine nesnelerin ya da varlıkların yer de i tirmesine dayanan de i tirim hilesini, alıcıyı durdurarak bulur. Méliès, o yılların ilginç davalarını ve güncel olaylarını canlandıran, ilgi çekici filmler yapar. Bu çekimler sırasında yeni yöntemler ke fetmeye devam eder.

Méliès, sinemayı foto rafın uzantısı olmaktan kurtaran ki idir. Bunu da sinema hilelerini bularak, filmin uzunlu unu ortalama bir dakikadan yirmi dakikaya çıkararak ve öykülü filmin öncülü ünü yaparak gerçekle tirir. Ayrıca oyuncu, dekor, aydınlatma gibi unsurlara filmlerinde yer veren Méliès; karartma, bindirme, gerçeklik duygusu gibi bugün hâlâ kullanılan sinema tekniklerinin pek ço unu ke feder.⁶

⁵James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?: sinema dili, tarihi ve kuramı, sinema, medya ve mültimedya dünyası*, çev. Ertan Yılmaz, O lak Yayıncılık, stanbul 2001, s. 223.

⁶Teksoy, a.g.e. , s. 36.

Sinemanın Gelişimine Katkı Sağlayan İlk Edebiyat Uyarlamaları

Sinemanın bir sanat türü olarak önem kazanması öykülü filmlerle başlamıştır. Edebiyat-sinema etkileşiminin öne çıktığı bu süreçte ilk öykülü filmler, roman uyarlamalarıdır. Roman, zengin konu birikimi ve etkilediği okuyucu kitlesiyle sinemaya kaynaklık etmeye başlamıştır. Türk ve dünya sinemasının bu edebi türle ilişkisi uyarlamalarla başlamış ve romanın kurgusal yapısından esinlenmeyle devam etmiştir. Konu sıkıntısı çeken sinema var olabilmek arayışında, kendisini sanatsal olarak ifade edebilmek için benimsenen eserlere yönelerek kendine alan yaratmıştır.

Roman-sinema ilişkisinin başlangıcı 1902'lere uzanır. Bu alanda yeniliklere imza atan Georges Méliès, filmlerindeki anlatım bütünlüğünü Jules Verne'in romanından esinlenerek çektiği *Ay'a Seyahat*'le sağlar. Bu filmle ilk kez çeşitli görüntüler peş peşe sıralanarak bir öykü anlatılmakta; sahneler, kararmalarla birbirine bağlanarak yeni anlatım dilinin ilk önemli örneği verilmektedir. Sinemada bilim kurgu türünün başlangıcı sayılan bu çalışmada, otuz sahneden oluşan yaklaşık dört dakikalık bir film ve ticari değer taşıyan ilk gösteri filmi olarak kabul edilir.⁷

Ay'a Seyahat'ten esinlenerek çekildiği tespit edilen yirmi dört dakika uzunluğundaki *Olanaksızca Dünya Seyahat (1904)*, yine Jules Verne'den yola çıkılarak çekilmiş bir filmdir. Verne'nin bilim kurgu romanı *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah*, Méliès tarafından 1907'de aynı adla uyarlanarak günümüzde varlığını sürdüren sessiz filmlerden biri olmuştur. Bu roman daha sonraki yıllarda da yüksek bütçeli sinema filmlerine uyarlanmaya devam etmiştir.⁸

Sinema, bu ilk roman uyarlamalarından sonra tiyatro eserlerine yönelir. Birinci Dünya Savaşı'na kadar filme alınan tiyatro eserleri modası yavaş yavaş bitirken bu dönemde Fransız tiyatrosunun neredeyse tümü filme çekilir. Bu uyarlamalarda amaç, edebiyat çevreleriyle aristokratlar arasında sinemaya ilgi uyandırmaktır. Sinemanın bir ayaktağımi e lencesi sayıldığı bu süreçte, tanınmış yazarların kaleme aldığı oyunlarla, sinemanın soylu bir sanata dönüşürülebilmek fikri öne çıkar. Bu durum, bir

⁷ Beton, a.g.e. , s. 7.

⁸ Teksoy, a.g.e. , s. 33-36.

anlamda edebiyatın sanatsal yetkinli iyle sinemaya saygınlık kazandırma çabasıdır. Böylece sinemada *Sanat Filmi Dönemi* ba lamı olur. Tiyatro oyunlarıyla birlikte bu türün oyun beti i, makyaj gibi birçok unsurunu sinemaya ta ıyan anlayı , ço u ülkede ilgi görerek sinema tiyatrola tırılır.⁹

Filme uyarlanan tiyatro modasının ardından sine-roman dönemi ba lar. Dünya sineması Walter Scott, Victor Hugo, Alexandre Dumas'ın tarihsel romanlarını pe pe e sinemaya aktarır. Victorien Jasset birkaç bölümlü seri filmleri icat eder ve Fransa'da çok tutulan Nick Carter, Nat Pinkerton, Buffalo Bill gibi *tefrika* roman kahramanlarının serüvenlerini, sinemaya uyarlar. *Nick Carter'in Serüvenleri*'ni (1908), Léon Zazie'nin romanından uyarlanan *Zigomar* (1911) adlı dizi izler. Ardından yönetmen Louis Feuillade, *Fantoma'nın Serüvenleri*'nde Paris'i yazarların yöntemini izleyerek gerçekçi ve iirsel bir anlatımla sinemaya aktarır. Feuillade, Birinci Dünya Sava ı yıllarında yine bir roman uyarlaması olan *Vampirler* (1915-1916) dizisi ba ta olmak üzere ün kazandıran sine-romanlar çevirir.¹⁰

I. Dünya Sava ı ön planda olan Fransız sinemasının gerilemesine yol açarken dünya sinemasında birinci yeri Amerikan sineması alır. Ba ımsızlar denilen grup 1914'ten ba layarak Amerikan film piyasasına hakim olur ve Los Angeles'in yirmi km dı nda, küçük bir yerle im merkezinde bugün dünya sinemasının ba kenti olan Hollywood kurulur.¹¹

Sinemanın bir sanat biçimi olmasında en önemli isim, bir Amerikan sinemacısı olan David Wark Griffith'tir. Griffith olu turdu u film dili, kamera açıları ve do al oyunculuk seçimiyle sinemayı de i ime u ratır. ncil'den alınmı bir öykü üzerine kurgulanan ilk Amerikan uzun metrajlı film *Bethulia Judith* (Judith of Bethulia 1914) ve *Bir Ulusun Do u u* (Birth of a Nation, 1915) Griffith'in ba yapıtı olarak tarihe geçer.¹² Sinemanın do um yeri olmamakla birlikte ola anüstü geli ti i bu ülkede bir öncü olan Griffith, film dünyasına edebiyatın etkisiyle yeni yollar açar. En sevdi i yazar olan Dickens'ın romanlarındaki kurgudan etkilenerek bu yapıyı filmlerinde kullanır ve sinemada sanatsal bakı açının öncüsü olur.

⁹ Nijat Özön, *100 Soruda Sinema Sanatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1990, s. 155.

¹⁰ Teksoy, a.g.e. , s. 38,43.

¹¹ Beton, a.g.e. , s. 9.

¹² Bergon, a.g.e. , s. 19.

Dünya edebiyatında uyarlamalar artan bir hızla yayılır. Rus sinemasının en üretken yönetmeni olan Yakov Protazanov, edebiyat uyarlamalarına dayanan filmler yapar. Vladimir Gardin'le birlikte yönetti i Tolstoy uyarlaması *Sava ve Bari* (1915) hem çevre düzenlemesi hem de ki ilerinin iç dünyalarının ba arılı biçimde yansıtılmasıyla dikkat çeker. Tolstoy, Dostoyevski, Pu kin gibi büyük Rus yazarlarının eserlerinden uyarlamalarla birçok kaliteli filme imza atılır. Vsevolod Meyerhold'in, Oscar Wilde'dan uyarladı ı *Dorian Gray'in Portresi* (1915) ve Polonyalı yazar W. Pryzbyszewski'den uyarladı ı *Güçlü Adam* (1917) filmleri, simgesel ve gerçekçi ö elerin birle ti i dramatik yapısındaki akıcılık ile dikkat çeker.

talya'da Enrico Guazzoni 1912 yılında sinema tarihinin ilk *Quo Vadis*'ini çeker. Bu film, Henryk Sienkiewicz'in Roma'da Hristiyanlara yapılan baskıyı konu edinen ünlü romanından sinemaya uyarlanır. Edebiyat uyarlamaları alanında en önemli yönetmen Mario Caserini'dir. Sir Bulwer Lytton'ın romanından uyarladı ı *Pompei'nin Son Günleri* (1908) dönemin en çok i yapan filmlerinden biri olarak talyan sinemasının ilk kez dı pazara açılmasına neden olur.

Danimarka sineması Anders Wilhelm Sandberg'in yönetmenli inde *Büyük Umutlar* (1921), *David Copperfield* (1922), *Küçük Dorrit* (1924) gibi Dickens uyarlamaları yapar. Böylece ünlü edebiyatçıların romanları pe pe e dünya sinemasına tüm öncü yönetmenler tarafından uyarlanır.

Bu dönemde yazarların uyarlamalara bakı açısı farklıdır. Örne in Gabriele D'Annunzio kendi yapıtlarından uyarlanan *Ku usuz Leda*'yı raslantı sonucu görmü ve filmi çocuksu buldu u için izlerken kahkahalarını tutamamı tır. Dönemin ba ka aydınları gibi sinemayı önemsemeyen D'Annunzio, sinemanın sanatla, kültürle bir ili kisi olamayaca ı görü ündedir.¹³

Bu süreçle, sinemanın romandan beslenmesi yerle en bir olgu olarak artarak devam eder. Piyasa romanları ve klasik yapıtların tekrarları çekilmeye ba lanır. Çünkü:

“..Hızla geli mi olan sinema sanayi, durmadan artan seyirci yı ınlarının ho una gidebilecek filmleri ara vermeksizin piyasaya sürmek zorundaydı. Bu yüzden, milyonlarca

¹³ Teksoy, a.g.e. , s. 46-58.

seyirciyi ilgilendirebilecek öykü ö eleri ta ıyan konular, deliler gibi aranıyordu. Bu yüzden, - özellikle, metinden filme geçi i daha kolay kılan filmin ortaya çıkmasından sonra, - romanlara gitgide daha geni ölçüde ba vuruldu. Bu romanlar ünlü adlar ta ıyordu, öyküsel nitelikleri sınanmı tı ...”¹⁴

Sinema, Roman Geli iminin Farklı ve Benzer Yönleri

Sinemanın geli imi romana göre iki açıdan farklıdır. Düz yazı anlatısının yaygın bir okuyucu toplulu una ulaşmasından önce edebiyat kültürünün geli mesi gerekiyordu. Oysa sinemanın böyle bir problemi yoktu. Çünkü sinema, üst düzeyde teknolojik bir yapıya ba lıydı. Her ne kadar roman, matbaa teknolojisine dayansa da bu teknoloji oldukça basitti ve romanın biçim olarak de i im süreci bu geli melerle çok az ba lantılıydı. Roman tarihi okur merkezlidir yani okurların kapasitelerinin geli imiyle yakın ili ki içindedir. Oysa sinema tarihi teknolojik geli melere dayanır ve izleyicinin kapasitesine teknik kapasiteye oldu u kadar ba lı de ildir.

Bu farklar yanında roman ve sinema geli imi arasında ortak yönler de vardır. Popüler sanat olarak roman ve sinema ekonomik i levlerini yerine getirmek için geni tüketici kesimine ba ımlıdır. Ayrıca her iki sanatın kökleri, bir belgeleme aracı olarak gazetecili e dayanır. Ba langıçta bir yenilik ve ke if olarak geli en bu iki dal daha sonra di er sanatlara egemen konuma ulaşarak farklı kesimlerden okurlara-izleyicilere hitap eden sistemler geli tirir. Sonuçta kendilerine yeni bir araç (romana sinema, sinemaya televizyon) tarafından meydan okunurken, popüler e lencenin estetik de erleri üzerine seçkin kesimlerin estetik de erlerinin eklemlendi i bir amaya girerler. Tıpkı romanların sinemayı beslemesi, ona zengin bir maden sunması gibi günümüzde de sinema televizyonu besler. Anlatı e lencesinin bu üç

¹⁵ Luigi Chiarini “Sinema - Kuramları ve Esteti i: Filim Deyi Sanatı,” çev. Bilge Karasu, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1968), C. XVII, S. 196, s. 355.

biçimi arasında açık ayrımlar yapmak artık mümkün de ildir. Ticari olarak roman, sinema ve televizyon her zamankinden daha fazla iç içe geçmi tir.¹⁵

Ülkemizde İlk Sinema Gösterimleri

Sinemanın ke fine zemin hazırlayan çalı malar farklı co rafyalarda ilerlerken bu geli melerin ülkemize yansıması, yabancı azınlıkların oturdu u Pera'da (Beyo lu) gerçekleşir. Büyülü fenerden türeyen resim ve nesnelerin devinimli ve renkli olarak yansıtılmasını sa layan *Güne Mikroskopu*, 1843 yılında sirk gösterilerinin yanında yer alır. Ressam Daguerre tarafından geli tirilen saydam tuvaler üzerine yapılmı resimlerin, ık oyunlarıyla canlılık kazanması 1855 yılında Naum'un Pera'daki tiyatrosunda sergilenerek tiyatrodaki hareketli tablolar gösterilir. Dönemin dergileri ya anan bu geli meleri Türk okurlarıyla payla ır. Dı basında yer alan Büyülü Fener, 1882 yılında Ahmet Mithat Efendi tarafından *Mir'at-i Âlem* dergisinde *Sihir Siracı* ba lı ıyla tanıtılır. 1892 yılında Emile Reynaud'un optik tiyatroyu gerçekle tirme haberleri Fransız dergilerinde yeni bir bulu olarak yer alırken bu haber, bir buçuk ay sonra *Maarif* dergisi tarafından *Hayali Tiyatro* adıyla Türk okurlarına ula tırılır.¹⁶

Sinemanın ülkemizde gösterimi ilk kez 1897 yılı ba larında, II. Abdülhamit zamanında, Yıldız Sarayı'nda kısa bir gösteri ekinde gerçekleşir. Her yıl padi ahın izniyle Fransa'ya gidip Saray'a yenilikler getiren taklitçi, hokkabaz Fransız Bertrand, sinemayı Saray'a tanıtır. Bu tanıtımı aynı yıllarda halka yapılan ilk genel gösteri izler. Saray'daki gösterimle aynı zamana rastlayan bu olayın kahramanı Romanya do umlu bir Polonya Musevisi olan Sigmund Weinberg'tir. Film üreten bir Fransız irketinin stanbul temsilcisi olan Weinberg, bu gösterimi ilk kez Galatasaray'da bulunan o zamanın ünlü birahanesi *Sponeck*'te gerçekleşir. Programın en etkili görüntülerinden biri Lumière Karde ler'in, seyircileri deh ete dü üren ünlü filmi

¹⁵ James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur? : sinema dili, tarihi ve kuramı, sinema, medya ve multimedya dünyası*, çev. Ertan Yılmaz, O lak Yayıncılık, stanbul 2001, s. 219-220.

¹⁶ Nijat Özön, *Sinema: uygulayımı, sanatı, tarihi*, Hil Yayınları, stanbul 1985, s. 333-334.

Bir Trenin La Ciotat Garı'na Giri i olur. Daha sonra bu gösteriyi kısa bir süre içinde farklı gösteriler izler. Sinema artık yurdumuza girmi tir.¹⁷

Halkın sinemayla tanışması bu gösterim, aynı zamanda sinemanın etkileyici gücünü gösteren bir başlangıç olur. Bir trenin hareketli görüntüsünün yer aldığı film, yabancı olduğu bir ilkle karşılaşan seyircinin ilginç tepkisine neden olur. Zeyincinin bu tepkisi Ercüment Ekrem Talû'nun bu gösterimle ilgili anılarında görülebilir:

“Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlarla duruyor. Rıhtım üzerinde telâlı insanlar gidip geliyor. Amma ne gidi geli ! Hepsini sar'a nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçsüz ve acayip ki...

Tren kalktı. Bittabi sessiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çinemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Hani ya ben de korkmadım değil; lâkin merak galip gelip beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti...gitti.

ki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boşa gürleseyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdede üstümüze doğru seirttikçe yüreğimize ağızımıza geliyor. Bu film daha yaman, onu önceden göstermi olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alırtmış oldu...”¹⁸

Pera'dan Türkiye'ye giren sinema yavaş yavaş imparatorluğundaki büyük kentlerine de yayılır. Ama yine de ikinci Mevritiyet'in ilanına dek sinema gösterileri; tiyatroların, gazinoların, eğlence yerlerinin de iki yan gösterimlerinden biri olarak, bir sırtı gibi yazar. Bunun başlıca nedeni ikinci Abdülhamit'in uzun süre İstanbul'da elektriğin kullanılmasına izin vermemesidir:

“O vakitler İstanbul'da elektrik yoktu. Abdülhamit'in vehmi elektriğin memlekete girmesine engel olmuştur. Sinematograf makinesini işletmek ve eridi aydınlatmak için kullanılan petrol lambalarından intihar eden gaz kokusu da seyircileri ayrıca taciz etmekte idi.”¹⁹

Nitekim bu yüzden Pera'nın ayrıcalıklı durumuna karşın, sinema bir aralık Selanik, İzmir gibi diğer kentlerde daha hızla gelişir.²⁰ Böylece halkın sinemaya gösterdiği ilgi beti göz önüne alan Weinberg, 1908'de Beyoğlu'nda ülkemizde ilk

¹⁷ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1998, s. 16-17.

¹⁸ Nijat Özön, *Türk Sinema Kronolojisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968, s. 11-12.

¹⁹ Özön a.g.e. , 1968, s. 11.

²⁰ Özön a.g.e. , 1985, s. 335.

sinema olan *Pathé Sineması*'nı yaptırır. Bunu İstanbul yakasında, Selânik ve zmir'de açılan sinemalar izler. Sinema böylece, büyük şehirlerin günlük e lentileri arasına girer. Ülkemizde çevrilen ilk filmler yabancıların çekti i belge niteli indeki filmlerdir. Bir Türk'ün çekti i ilk film olan *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılı ı* bir belge filmi olarak, Türk sinema tarihinde yerini alır.²¹

Türk Sinemasında İlk Belge Film

Yurdumuzda ilk filmin çevrili i, Birinci Dünya Sava ı'nda, Ayastefanos'taki Rus anıtının yıkılmasının kararla tırılması üzerine gerçekleşir. Bu anıt, 1876-1877 Osmanlı-Rus sava ının yenilgiyle sonuçlanması üzerine, Ruslar tarafından dikilmiştir. 14 Kasım 1914 tarihinde gerçekleştirilen yıkım, sinema tarihimiz açısından oldukça önemlidir. Bu anıtın yıkılı ı sırasında bir Türk sinemacısı, alıcısını yerle tirerek, ilk Türk filmi olan *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılı ı* adlı filmi çeker. Bu sinemacı o sıralar yedek subaylı ını yapmakta olan Fuat Uzkınay'dır.²²

Bir kısım ara tırmacılar bu filmin varlı ıyla ilgili ciddi ku kular ta ımaktadır. Nijat Özön'e göre hem bu film bulunamaylı hem de filmle ilgili hiçbir resmin olmaylı dikkat çekicidir. Sinema tarihçisi Burçak Evren yaptı ı ayrıntılı ara tırmada bu ve benzeri ku kuları ortaya koyduktan sonra u de erlendirmede bulunur:

“Fuat Uzkınay bu filmi çekmese bile, ondan sonraki filmi çekmi olmakla da ilk Türk sinemacısı unvanını ve onurunu korumaktadır.”²³

Almanya'yı ziyareti sırasında orduda sinemanın gücünü gören Enver Pa a, *Merkez Ordu Sinema Dairesinin* kurulmasını emreder. (1915) Uzkınay, bu kurulu un ba ına getirilen Weinberg'in yardımcısı olur. Weingberg sadece askeri belge filmleri çekmekle yetinmeyerek öykülü filmler de çevirmek ister.

²¹ Prof. Dr. Âlim İerif Onaran, *Türk Sineması*, II. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara 1999, s. 12.

²² Özön, a.g.e. , 1985, s. 338.

²³ Burçak Evren, *Türk Sinemasının Do um Günü Bir Sava - Bir Anıt- Bir film*, Antrakt Sinema Kitapları - 9 -, İstanbul 2003, s. 42.

Türk Sinemasında İlk Uyarlamalar

Sigmund Weinberg ve Fuat Uzkınay, ilk konulu Türk filmini çeker. *Himmat A a'nın zdivacı*, Ahmet Vefik Pa a'nın Molière'den dilimize çevirdi i *Zor Nikâh*'ın farklı yapıya bürünmü eklidir. 1916 yılında Weinberg tarafından çekilmeye ba lanan bu film, oyuncuların askere gitmesi sebebiyle iki yıl sonra Uzkınay tarafından tamamlanır. Böylece Türk sineması ilk konulu ürününü, tiyatronun etkisi altında, uyarlama yöntemiyle gerçekle tirir.

Mehmet Rauf'un Fransız tiyatrosu örne i olan sahne oyunu *Pençe*, ilk öykülü filmidir. Sedat Simavi tarafından çekilen *Pençe* (1917) evlili in ve evlilik dı ı a kın çatı masını ortaya koyan, o yıllar için hayli cüretkar konusuyla sinemaya aktarılır. Nijat Özön ba arılı bulmadı ı bu filmi öyle de erlendirir:

“ Pençe, tekni i bakımından sahneye elveri li olmadı ı gibi, konusu bakımından da oynanması imkansız bir oyundu...Üç ayrı odadan ibaret dekoru, hareketsizli i, uzun cümleli sonu gelmez konu maları ile sahneye uygun dü meyen bu eserin beyazperdede ba arılı bir sonuca eri mesi imkansızdı.”²⁴

Yusuf Ziya Ortaç'ın manzum oyunundan uyarlanan *Binnaz*'ın (1919) yönetmeni Ahmet Fehim Efendi'dir. *Pençe* ve *Binnaz* daha sonra yapılan çalı malara örnek olmu tur. Sinema, ilerleyen süreçte hiçbir geli me göstermeden tiyatroyu aynen taklit etmeye devam eder. Bu filmlerin oyuncu kadroları, tiyatro sahnesindeki rolleriyle, oldu u gibi sinemaya geçer. Bu yüzden bu yapımlar ilk olma özellikleri dı nda tiyatro filmi olmaktan öteye geçemezler. gal yıllarının zorlu geçen zaman diliminde atılan bu adımlar, bugün için de er ta ıyan birçok belge filmi sinemamıza kazandırır.²⁵

²⁴ Scognamillo, a.g.e. , s. 33, 42.

²⁵ Özön, a.g.e. , 1968, s. 16.

Türk Sinemasının İlk Roman Uyarlaması “*Mürebbiye*”

Türk sinemasının ilk uzun konulu filmi Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* adlı roman uyarlamasıdır. 1919 yılı başlarında büyük bölümü Gülhane Parkı'nda çevrilen film, aynı yıl içerisinde gösterime girer. Bir prolog ile dört bölümden meydana gelen *Mürebbiye*, bir buçuk saat sürer. *Mürebbiye*'nin yönetmeni Türk tiyatrosunun kurulu unda emekleri olan Ahmet Fehim Efendi'dir. Sinema deneyimi olmayan Ahmet Fehim'in bu romanı seçmesinin nedeni bu eserin, tiyatro sahnesinde sürekli oynanmasıdır. Ayrıca bu roman, devri için bir protesto niteliği taşımaktadır:

“Kurumun bu yapıtı seçmesinin bir nedeni daha vardı: romanın konusu, İstanbul'u iğal eden tilaf devletlerine karşı bir çeşit sessiz direnmeyi simgeliyordu. Çünkü romanın konusu, tiyatro ve sinema denetlemesine doğrudan doğruya katılan iğal kuvvetlerinin hoş görmeyeceği çeşitlendi: Romanın kahramanı olan “mürebbiye”, bir Türk ailesine kapılanan, ailenin tüm erkeklerini baştan çıkarıp birbirlerine düşüren ahlaksız bir Fransız'dı. Nitekim bundan dolayı, film bittiğinde gösterilmesine iğal makamlarınca güçlükler çıkarıldı, hatta Anadolu'ya gönderilmesi yasaklandı.”²⁶

Ahmet Fehim *Mürebbiye*'nin senaryosunu yazar, yönetir ve Amca Bey rolünü oynar. Filmin görüntü yönetmeni Fuat Uzkınay'dır. *Mürebbiye*, yorum olarak bir çeşit vodvile²⁷ kayar. Ahmet Fehim, bu filmde tiyatronun dar çerçevesinden uzaklaşıp romanın geniş boyutlarına ulaşmak istese de dönemin olumsuz şartları nedeniyle bunu gerçekleştiremez. Hata ve eksikliklerine rağmen üç ayda tamamlanan bu film, olanaktan yoksun bir sinema ürünü olarak, yerli ve güncel bir yapıta dayanan ilk film olma yönüyle önemli bir çalışmadır.²⁸

Bu film doğrudan olarak eserle, bu romandan uyarlama yapılan filmin karşılaştırılması üzerine ilk tartışmaları beraberinde getirir. *Mürebbiye*'nin başarılı bir uyarlama olup olmadığı konusunda görüş bildiren dönemin eleştirmen ve tiyatro sanatçısı İ. Galip Arcan'a göre:

²⁶ Özön, a.g.e. , 1985, s. 342.

²⁷ Hareketli, eğlenceli bir konuya dayanan, arkılara da yer verilen hafif güldürü.

²⁸ Scognamillo, a.g.e. , s. 44-45.

“Bizde her sınıf halk tarafından büyük zevk ile okunmuş, takdir edilmiş olan yegâne romancımız Hüseyin Rahmi Bey’in bu eseri ekseriyetçe okunmamış meçhul bir roman olsaydı senaryo hakkında biraz daha edit bir tenkit yapmak haklı olabilirdi....dört kısımlık büyük mevzu olarak imal edilen film, Hüseyin Rahmi Bey’in “Mürebbiye” romanı ile mukayese edilirse bir hayli sönük ve küçük kalır...”²⁹

Mürebbiye, ilk öykülü film denemelerinden biri olarak, konusunu anlatır, rahat bir anlatımla ortaya koyar. Ancak filmin her unsuru baştan sona tiyatro özelliği taşıyor. Buna rağmen sevilen bir romanın sinemaya aktarılması, iyi oyuncu kadrosu ve yalın anlatım biçimiyle *Mürebbiye*, dönemin koşullarına göre başarılı bir filmidir.³⁰

Muhsin Ertuğrul Dönemi Roman Uyarlamaları

Türk tiyatrosunun batılı anlamda kurucusu kabul edilen Muhsin Ertuğrul, 1922-39 arası Türk sinemasında faaliyet gösteren tek adam olarak bir dönemi temsil eder. 1931 yılında ortak bir yapımla ilk sesli filmi çeken Ertuğrul, sinemaya tiyatro diliyle yaklaşıyor. Yerli ve yabancı konular, bu dönemde, tiyatrodaki anlayışı ve sabit oyuncu kadrosuyla sinemaya aktarılır.

Muhsin Ertuğrul ilgi uyandıran edebiyat uyarlamaları yanında edebiyatçılarla senaryo çalışmaları yapar. Nazım Hikmet 1931/32 yılları arasında senaryo yazarı ve ikinci yönetmen olarak Muhsin Ertuğrul’la birlikte çalışıyor. Ece Ayhan, Nazım Hikmet’in diğer anlayışının sinemayla, yeni anlatım olanakları ve yöntemler kazandığını belirtir.³¹ Bu yorum, aynı zamanda, sinemanın edebiyata kazandırdığı farklı bakış açısına bir göndermedir.

Filmlerinin çoğu yerli ve yabancı edebiyat uyarlamaları olan Muhsin Ertuğrul, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Nur Baba* (1922) isimli romanını sinemaya uyarlar. Bektaşiler aleyhinde bir film çevrildiği söylentisi üzerine bir grup,

²⁹ Agâh Özgüç, *Türlerle Türk Sineması, Dönemler/Modalar/Tipler*, Dünya Kitapları, İstanbul 2005, s. 43.

³⁰ Özön, a.g.e. , 1985, s. 342.

³¹ Scognamillo, a.g.e. , s. 76-106.

film setini basarak oyuncularını ve ekibi tartaklar. Bu yüzden film piyasaya “*Bo aziçi Esrari*” adıyla çıkar. Ertu rul, 1923 yılında Halide Edip Adıvar’ın *Ate ten Gömlek* uyarlamasıyla büyük başarı kazanır. Kurtuluş savaşının co kusunu korudu u bir dönemde çekilen bu filmin, seyirciler üzerinde etkisi büyük olur. *Ate ten Gömlek*, Türk kadınının ilk kez sahne aldığı bir film olarak sinema tarihinde yerini alır.³²

Tiyatro, gülünç makyaj, do allıktan uzak diksiyon ve oyunculuk gibi özelliklerini sinemaya aktarır. Bu yüzden sinemanın sanatsal gelişimi uzun süre olumsuz etkilenir. Sinema, bu yapıyla henüz ciddiye alınacak filmler üretememi tir. Ahmet Ha im, 1928 yılında *kdam* gazetesinde sinema üzerine yazdığı bir denemede, sinemayı ruhunu dinlendirdi i *yormayan masum bir göz e lencesi* olarak tanımlarken sinema edebiyatının, de ersiz yazarların elinde olduğunu vurgular:

“Sinemanın di er bir fazileti de olgun ya ın, kafatası içinde bir deste devedikeni gibi sert duran acıttıcı mantığı yerine, çocuk safdillili ini ve kolayca aldanı kabiliyetini ikame etmesidir. Rüya âlemi üzerine açılmış sihirli bir pencereyi andıran beyaz perdede ko u an, dövü en, dü en, kalkan u ahmak e hasın tatsız tuhafıklarından veyahut kovboy cündülüklerinden veya harikulâde hırsızlık vak’alarından ba ka türlü tat almak kabil olur muydu? nsan safvetiyle tagaddi eden sinema edebiyatı, henüz kıymetsiz muharririn i idir. Resmi beyaz perde üzerinde kımıldayan u rimel ile kirpi inin her teli ok gibi dikilmi güzel kadının gözünden damla damla akan sahte gözya ları, zevkini ve akl-i selîmini, apka ve bastonuyla birlikte vestiyere bırakmayan adamı, teessürden de il, ancak can sıkıntısından a latabilir.”³³

Türk Sinemasının Dönemleri

Nijat Özön, Türk sinemasında ilk denemelerin yapıldığı 1914- 1923 yılları arasını *lk Dönem*, tiyatro sanatçısının yönetimindeki 1923-1939 yılları arasını *Tiyatrocular Dönemi*, tiyatrocular ile sinemacılar arasında bir çe it köprü olan 1939-

³² Özön, a.g.e. , 1985, s. 344-348.

³³ nci Enginün, Zeynep Kerman, *Ahmet Ha im Bütün Eserleri-2 Bize göre kdam’daki di er yazıları*, stanbul 2003, s. 23-24.

50 yılları arasını *Geçi Dönemi*, tiyatroculara tepki olarak ortaya çıkan akımların yer aldığı 1950-70 arasını *Sinemacılar Dönemi* ve 1970'den sonrasını da *Genç/Yeni Sinema Dönemi* olarak adlandırır.³⁴

1949-59 yılları anlatım açısından sinema yapma dönemidir. Bu dönem, Lütfi Akad'ın Halide Edip Adıvar'dan *Vurun Kahpeye* uyarlamasıyla başlar. Türk sinemasında yerli konularda ilk gerçek çalmalar yapılır. Özgün sinema dilinin ilk örnekleri oluşturulur. 1954 yılında ilk renkli film çekilir. Döşenli, özenli filmlerin yer aldığı bu dönemde az çok her yazar bir veya birkaç uyarlamayla sinemaya katılır. Sinema, tanınan ve çok satan edebi ürünlerden izleyici potansiyeli yakalama adına yararlanmanın yanında özgün konu sıkıntısından kurtulmak için edebiyata yönelir.³⁵ Bu dönemin roman uyarlamaları sinema-edebiyat ilişkisine yol açacak bir başlangıç oluşturur.

ROMANIN TARİHSEL GELİŞİMİ

Bir Edebi Tür Olarak Roman Tarihi

Romanın çıkış tarihiyle ilgili farklı görüşler sürülse de bu sürecin 18. ve 19. yüzyılda burjuva toplumunun gelişmesiyle başladığı kabul edilen bir gerçektir. Romandan önce insanolu hikâyeye dinleme ve anlatma ihtiyacını destan, manzum masallar, hikâyeler, fabliyolar gibi farklı anlatı türlerini kullanarak karşılar. İlk edebi tür olan destanlar, çok eski zamanlara ait olağanüstü olayları anlatırken daha sonra yerini gerçekçi hikâyelere bırakır.

Nesir olarak yazılan hikâyeye, ilk olarak İtalya'da ortaya çıkar. Gerçekçi çizgide oluşan bu yazı çeşidi, buradan tüm dünyaya yayılır. Gece sohbetlerinde söylenen masallardan alınarak edebi üslupla biçimlendirilen hikayelerden oluşan *Decameron*'un (*On Gece, 1313-1375*) yazarı Giovanni Boccaccio'dur.³⁶ Bugünün

³⁴ Özön, a.g.e. , 1985, s. 337-338.

³⁵ Scognamillo, a.g.e. , s. 142, 147.

³⁶ Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, s. 18.

roman ve hikayesini andıran *Decameron*'u, Orta Ça hikâyelerinden ayıran en önemli özelliklerden biri yazarının belli olması; di eri ise sa lam hikâye üslûbuyla nesir olarak yazılmasıdır. Boccacio, daha önce mevcut olan bu hikayeleri, tanıdı ı asil kimselerin ya amlarından alıntılarla yeniden biçimlendirerek gerçek ya am sahneleri olu turur. E lendirmek için yazıldı ı sanılan bu hikâyeler, talyan sosyetesine yöneltilmi gizli hicivler ta ımaktadır. Etkileri büyük olan bu anlatımlarla Boccacio, talyan nesrinin hikâye gelene ini kurmu olur. Ardından Fransa ve ngiltere'de *Decameron*'u taklit eden eserler yazılır.³⁷

Bu hikâyelerin etkiledi i Chauser, ngiltere'de farklı tabakadaki insanların öykülerini, gözlemlerine dayanarak kurgular. 16. yüzyılda Fransa'da Margueritte de Navarre, *Heptameron* adlı eseriyle insanları daha ahsiyetli ve canlı tasvir eder. Bu yüzyılda övâlyelerin ba larından geçenleri anlatan manzum ve mensur hikâye dizileri devam eder. Eski zamanlarda Latin ülkelerinde dola an *Amadis* adlı bir övâlye efsanesinden esinlenerek olu turulan bu hikâyeler, son derece airane bir üslupla yazılır. Bu yüzyılda Fransız François Rabelais, yeni bir realizme do ru gider. Eski halk hikâye temalarını, ya am deneyimleriyle zenginle tirerek canlı tipler tasvir eder.³⁸ François Rebelais, baba ve o ul iki devin maceralarını anlatan *Gargantua* ve *Pantagruel* adlı birbirinin devamı olan iki eser yazar. Rabelais, eski halk hikâyelerinden çıkardı ı bu devleri birer simge olarak kullanır. Bu romanımsı fanteziyle yazarın amacı; tanıdı ı kimselerin kusurlarını, Fransız toplumunun aksak yönlerini ve e itim hakkında ahsi görü lerini alaycı dille anlatmaktır. Rabelais her sıkıntıyı ho kar ılayan yapıcı, iyimser görü ü savunarak önemli bir yenilik olan, tezli romanı getirir.³⁹

16. yüzyılda ilgi gören roman çe itlerinden biri de sürükleyici anlatımla olu turulan *çoban romanı*'dır. Kederlerini unutmak isteyen bahtsız â ıkların çoban hayatı ya amak istemeleri ana tema olarak hikâyede yer alır. Fransada Honore d'Urfe'nin, *Asteree* adlı romanı, bu türün en önemli temsilcisidir. Daha sonra pek çok yazar bu tarzda eserler yazar. Bu romanların ortak yönleri çok uzun olmaları ve iç içe geçmi hikâyelerden olu masıdır. Birbirini seven iki ki inin engeller yüzünden

³⁷ Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı I*, Türk Edebiyatı Yayınları, stanbul b.t.y, s. 523.

³⁸ M. Nihat Özön, a.g.e. , s. 19-20.

³⁹ Kabaklı, a.g.e. , s. 523.

bir süre kavu amaması ve ardından mutlu sonla biten a k ve macera kurgusu, bu romanların ortak di er bir özelli idir.⁴⁰

Romanın kökleri 16. ve 17. yüzyılda pikaresk romanlar, psikolojik yazılar ve anılara kadar uzanır. Pikaresk romanla, burjuva toplumunun *özel bireyini* temsil eden, yeni bir insan tipi sahneye çıkar. Romanın gerçek prototiplerini temsil eden bu hikâyelerde karakterler gibi tema da yenidir. Sınıflarından kopmu serseri roman kahramanı, dura anlık ilkesi yerine sonsuz yolculuklar içinde yeryüzünde dola ır, hudutları geçer ve biçim de i tirir. Pikaresk romanda bu dola ma somut düzeydedir. Oysa bu nitelik romanda çok daha karma ıktır. Daha sonraki anlatılarda bu ki iler in hareketli ya amının yanında, psikolojisindeki hareket de ke fedilecektir. Böylece roman, yapısıyla hep bir *yolculuk* hep bir *ara tırma* olacaktır. Pikaresk romanlar, feodal toplumla ba larını koparmı , kendisine ba ımsız dünya yaratmı bir kahramanı anlatır. Oysa Eski Ça destan edebiyatında kahraman, toplumun bütünüleyici bir parçasıdır. Pikaresk romanlar günümüz romanının kimi temel çizgilerini biçimlendirirken trajikle komik, yüce ile baya ı arasındaki ayrımı yava yava ortadan kaldırır.⁴¹

övalye romanlarına kar ı en büyük vuru u Miguel Cervantes Saavedra yapar. Modern romanın atası olarak görülen *Don Ki ot* (1605) övalye romanslarının ideallerine son veren, yarı yarıya pikaresk hicivdir.⁴² Tanpınar bu romanın etkilerini öyle tanımlar:

“Ortaça romanı ona, kendi an’anesi içinde birçok içtimâî geli me ve de i melerden sonra eri ebilmi ti. Bu roman, Ortaça romanının tenkidi idi ve yeni bir zihniyetin do uunu müjdeliyordu.”⁴³

Dünya edebiyatında önemli bir yere sahip olan bu roman “Don Ki ot” ve “anso Panza” gibi iki ölümsüz tip yaratır. Ayrıca oldukça ra bet gören hayali övalye romanlarını küçük dü ürme amacı ta ıyarak, ça ının spanyol ruh ve

⁴⁰ M. Nihat Özön, a.g.e. , s. 20.

⁴¹ Fethi Naci, *100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal De i me*, Gerçek Yayınları, stanbul 1990, s. 8-10.

⁴² nci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergah Yayınları, stanbul 2001, s. 164.

⁴³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, Dergah Yayınları, stanbul 1998, s. 57.

karakter tahlillerini yapar. Döneminin ya am tarzını yansıtmaya yanında insanlı ın ihtiras, fazilet ve kusurlarını anlatması yönüyle de *Don Ki ot*, yeni bir eserdir.

17. yüzyıl sonlarına do ru, klasik akım içinde yeti en tek romancı Madame de La Fayette'in *Princesse de Cleves* adlı eseri, insan ruhunu tahlil eden romanların ilk örne i sayılır. Bu eserde a ırlık, konudan ve maceradan alınarak birtakım duygu ve ihtirasların incelenmesine verilir. Klasik akımın ahlâk ilkelerini gözetken bu romanın sonunda vazife ve fazilet duygusu, a ka üstün çıkarılır.⁴⁴

Fransız yazarı Fenelon, *Telemague* adlı yönetim dersi veren bir hikâye yazar. Çok ünlenen bu eser Türkçeye çevrilen ilk kitap olur. Bu yüzyılda ngiltere'de Daniel Defoe'un *Robenson*'u (1719) aile ve ahlak romanlarına yol açan bir macera olarak dikkat çeker. Eser yalnız ngiliz bireycili inin de il, aynı zamanda umuda dayanan insan iradesinin de bir savunmasıdır. Bu roman, tabiat kuvvetleri kar ısında tek ba ına ya amak gücünü bulan mücadeleciler için yeni insanı tanıtmaya açısından de erlidir. Samuel Richardson'ın *Pamela*'sı (1740) burjuva ve aile hayatı roman tipini ortaya koyar. Bir hizmetçi kızın ba ına gelen olayların mektuplar ekinde anlatıldığı bu roman, çok etki yapan realist özelli iyle dönemi için öncü olur.

1789 Fransız htılali'nin sa ladı ı fikir serbestli i ile yeni bir okuyucu kitlesi olu ur. Edebiyat anlayı ı de i erek her milletin kendi ulusal varlı ına uygun edebiyat yapma e ilimi, hız kazanır. 18. yüzyıl sonlarına do ru Fransa'da J.J Rousseau, *Julie* ya da *Nouvelle Heloise* ve Almanya'da Goethe, *Werther* adlı romanlarıyla romantik anlayı ının öncü eserlerini verir. 1800-1850 arası romantizm havası eser. Daha sonra romantizme kar ı tepki olarak realizm do ar. Roman, tarihle ve bilimle ili ki kurar, konusunu geni leterek toplumsal sorunlarla ilgilenir. Alexandre Dumas'ın *Monte Cristo*'su, Flaubert'in çerçeve olarak muhte em bir üslupla olu turdu u *Salambo*, co rafi ke iflerle ortaya çıkan Andersen'in Masalları ve Jules Verne'in romanları de erli eserlerdir. On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında toplumsal yapılar ortaya koyan Victor Hugo, *Sefiller*'le bir klasik olur. Güçlü bir canlandırma gücü olan Zola en güçlü ve insani eseri olan "*Assomoir*"ı yazar. Madam Beecher-Stow'un *Tom Amcanın Kulübesi* Amerika zenci esaretinin bir destanı sayılır. 19. yüzyılın en önemli karakterlerini olu turan yazarlardan bir ço u Rus

⁴⁴ Kabaklı, a.g.e, s. 523-524.

romancılarıdır. Tasvirlerin gerçeğe uygunluğu, tahlillerin inceliği, insanın güçsüzlüğünün derin bir biçimde duyularak tasvir edilmesini karakterize eden bu romancılar: Gogol, Turgenyev, Dostoyevski, Tolstoy, Çehov, Maksim Gorki ve Andreyev'dir.⁴⁵

Roman 19. yüzyılda ya amin bütünsel anlatımına dayanan, toplumsal ve kültürel ifadenin başarılı biçimi olur. 20. yüzyılda ise sinemayla yakından ilişkili *popüler roman* ve *sanatsal avantgarde* çalımların yapıldığı seçkin roman olarak farklı iki çizgide devam eder.

Türk Edebiyatında Roman

Avrupa edebiyatında roman tanınan bir tür olarak belli gelişme evreleri geçirirken Türk edebiyatı romanla yeni karşılaşır. Destan, masal, halk hikâyeleri gibi mevcut anlatılarımız zaman içinde Hint, İran ve Arap edebiyatından etkilenir. Kaynakları, Kur'an, Tevrat ve İhname'den alınan konuların ve öretilerin hikayeleştirilmesiyle anlatı içeriği genişler.

15. yüzyılda Tacizade Cafer Çelebi kendi macerasını anlattığı *Hevesname*'yi tasavvufî amaçlarını göstermek amacıyla, manzum olarak yazar. 17. yüzyılda IV. Murat'ın nedimi Tıflı'nın anlattığı padişahlığa ilgili meddah hikâyeleri Boratav tarafından *realist halk hikâyeleri* diye tanımlanır ve romana bir çeşit geçiş sayılır. 18. yüzyılda devlet adamlarından Giritli Aziz Efendi'nin 1796'da yazdığı *Muhayyelât* adlı eseri, eski hikâye ve masal türü ile roman özelliklerinin karıştığı bir eserdir. 1873 yılında T. Abdi'nin *Sergüzeşt-i Kalyopi* halk arasında anlatılan bir hikâyenin yazıya geçirilmesidir. Ermeni harfleriyle Vartan Paşa'nın yazdığı *Akabi Hikâyesi* (1851) ve Evangelios Misailidis'in Grek harfleriyle Türkçe olarak yazdığı dört

⁴⁵ M. Nihat Özön, a.g.e. , 22-29.

ciltlik *Tema a-ı Dünya ve Cefakâr u Cefâke* (1871/72) son yıllarda ortaya çıkarılan iki romandır.⁴⁶

Türk edebiyatında bu gelişmeler ya anırken Avrupa edebiyatından roman, hikâye ve tiyatro çevirileri balar. İlk çeviri Yusuf Kamil Pa a'nın Fenelon'dan çevirdi i *Telemak* adlı eserdir. 1859 yılında çevrilen bu eser, 1862'de kitap ekinde basılır. Yusuf Kamil Pa a, dönemin ünlü bir veziri olarak bunun bir hikâye gibi görünmesinden endi e eder ve bu eseri *hikmetleri yüzünden* çevirdi ini ifade eder. Fransa'da 1699 yılında yayımlanan bu kitap, Fenelon tarafından, ö rencisi olan Fransa veliahdına devlet idaresi hakkında fikirler vermek üzere, hikâye ekinde kaleme alınmıştır.⁴⁷ Edebiyatımızdaki bu ilk çeviriyi di erleri izler. Les Misetables'ın *Ma durîn Hikâyesi (Sefiller)* kısa olarak, sade bir dille çevrilir. Recaizade Mahmut Ekrem'in Chateaubriand'dan çevirdi i *Atala*, romantik edebiyatın Türk yazarlarını en çok etkileyen eserlerinden olur. Teodor Kasap'ın Alexandre Duma Pere'den *Monte Cristo*'su; Ahmet Mithat Efendi'nin birçok romanını ve Abdülhak Hâmit'in *Sabr u Sebat*'ını etkiler. Swift'in me hur eseri *Gulliver'in Seyahatnamesi*'ni, romantik edebiyatın Türk yazarlarını en çok etkiledi i Bernardin de Saint- Pierre'den *Paul ve Virginie* adlı roman çevirisi ve Ahmet Mithat'ın Alexandre Dumas Pere'den yaptı ı çeviriler izler.⁴⁸ Avrupa edebiyatından yapılan bu çeviriler, roman türünün edebiyatımıza dı arıdan geldi inin bir göstergesidir. Tanpınar'ın ifadesiyle :

“Türk romanı mütalaa edilirken göz önünde tutulması lâzım gelen ilk hakikat bu romanın memlekette öteden beri mevcut hikâye ekilerinin tabî bir gelişmesiyle do madı ı bir an'anesinin oldu u yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması ekinde ba ladı ı keyfiyettir. Roman bize dı arıdan gelir. Bunu söylemekle nev'i do uran evolüsyonun cemiyetimiz içinde tamamlanmamı olmadı ını hatırlatmak istiyoruz.”⁴⁹

Berna Moran da Türk romanının gelişimi üzerine yaptı ı yorumlarda benzer tespitlerde bulunur:

⁴⁶ nci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2010, s. 166-172.

⁴⁷ M. Nihat Özön, a.g.e. , s. 115-117.

⁴⁸ Enginün, a.g.e. , 2010, s. 178-181.

⁴⁹ Tanpınar, a.g.e. , s. 57.

“Biliyoruz ki bizde roman, Batı’da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak çıkmadı ortaya. Batı romanından çeviriler ve taklitlerle başladı; yani Batılıların manna bir parçası olarak. emsettin Sami, Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi, romanı ilk deneyen yazarlarımızın edebiyat ve roman ile ilgili yazılarını okuyacak olursak görürüz ki Avrupa edebiyatını ve romanını ileri bir uygarlığın ürünü, kendi edebiyatımızı ve özellikle anlatı türündeki yapıtlarımızı da gerileden bir ürünü sayarlar...”⁵⁰

Türk romanının tarihsel çizgisine bakılacak olursa Batı tarzında ilk hikâye kitaplarının Türk edebiyatında önemli yeri bulunan Ahmet Mithat Efendi’nin *Kıssadan Hisse ve Letâif-i Rivâyât* dizisi olduğu görülür. Halk hikâyesi ve meddah geleneğinin unsurlarıyla, Batı edebiyatı alıntılarını birleştirerek yazan, eğlence ve eğlendirme amaçlı duygusal anlatımını, romantik edebiyatın etkisiyle oluşturur. Gerçekçi bir ifadenin ve anlatımın denendiği bir başka hikâye kitabı da Emin Nihat’ın *Müsameretnâme*’sidir. 1870-71 yılında yayınlanan bu kitap, *Binbir Gece Masalları*’nın iç içe geçmiş hikâyelerini andıran bir yapıdadır. Dilci olarak tanınan emsettin Sami, Türk edebiyatının ilk romanı sayılan *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat*’ı (1872) yazar. emsettin Sami, eserin konusunu gerçek bir olaydan hareketle oluşturduğunu ifade eder. Romanda meddah etkisiyle sürekli kendi görüş ve duygularını aktaran yazar, seyirlik sanatın özelliği olarak eğlence kullanır. Bu roman tüm kusurlarına rağmen gerçek şahıslarla ve günlük konularla gerçek dünyayı anlatır.⁵¹

Tanpınar; esaret, verem, büyük aile felaketlerinin bir kader olduğu bu ilk romanlarda, olayların tesadüfi ve kaotik çevresinde geçtiğini ve kahramanların psikolojik realitelerden yoksun olarak ele alındığını belirterek, deşifresine öyle devam eder:

“Bu ilk tecrübelerde ne psikoloji, ne canlı karakter, ne de etraftaki hayatı canlandırmak endişesi yoktur. Fakat, vak’anın tertip ekli, kahramanlarla etraf arasında kurmak istenilen alâkalar, hadiseler üzerinde duruş tarzı ve bazı mülahazelerle eski hikâyelerden de çok ayrılırlar.”⁵²

⁵⁰ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s. 9.

⁵¹ Enginün, a.g.e., 2010, s.183-188.

⁵² Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çay Yayınları, İstanbul 1997, s. 289.

Batı roman örneğine göre yazmayı hedefleyen Namık Kemal, acemide olsa, psikolojik tahlillere girişini *ntibah*'ı 1876 yılında yazar. Bu roman kişisel ya antı izleriyle birlikte Fransız romantik romanlarından ve 17. yüzyıl realist halk hikâyelerinden izler taşır. Tanpınar “*Bizde ilk roman Namık Kemal’in ntibah’ıdır.*” diyerek Namık Kemal’in bu ilkler arasında batıya en yakın yazar olduğunu ifade eder.⁵³

Namık Kemal tarihi romanı *Cezmi*'yi yazar. Nabizâde Nazım, kısa ömründe yazdığı *Zehra*'yla Namık Kemal'den çok daha gelişmiş, psikolojik roman örneğini verir. *Karabibik*'leyse realist köy hikâyesi başlıklar. Rezaizade Mahmut Ekrem ile Sami Paşazade Sezai'nin romantik, pre-realist ve realistlerden etkilenen roman ve hikâyeleri, Servet-i Fünûn'un hazırlayıcısı olur. Türk edebiyatında gerçek roman, bu dönemde başlıklar. Servet-i Fünûn romanının temsilcisi usta yazar Halit Ziya Uralı'dır. Yazar, eserlerinin yapısı ve üslubu ile Cumhuriyet Dönemi yazarları tarafından ölçüt alınır ve kendisinden sonra gelenlere örnek olur. II. Mevritiyet'te farklı konular yanında Türkçü, Turancı romanlar yazılır. Müfide Ferit Tek'in *Aydemir*'i en meşhurlarındandır. Halide Edip'in *Yeni Turan*'ı ilk siyasi romanlarımızdandır. II. Mevritiyet Dönemi'nde hikâye türünde Ömer Seyfettin ve Refik Halit; romanda Halide Edip ve Yakup Kadri yeni seslerdir. Türkçülük akımının yer yer realist yer yer ütöpik eserlerini Aka Gündüz yazar. Cumhuriyet dönemine ulaşıldığında roman ve hikâyemizde epeyce bir birikim bulunmaktadır.⁵⁴

⁵³ Tanpınar, a.g.e. , 1998, s. 56.

⁵⁴ Enginün, a.g.e. , 2001, s. 238-239.

1. BÖLÜM

S NEMA - EDEB YAT D L VE ANLATIM UNSURLARI

S NEMA VE EDEB YAT D L

Dilin Varlı ı

Dil, dü ünçe ve duyguları bildirmeye yarayan herhangi bir anlatım aracıdır.⁵⁵ Bazin'e göre her sanat, "*sanatçının söyleyebilecek bir eyi oldu u ve bunu bu araçla söyledi i ölçüde, kendine göre bir dildir.*"⁵⁶ Söylemlere aracılık eden dili kullanan sanatlar, dilin kendi ko ullarından yeni sanatsal bir dil olu turur. Dolayısıyla roman ve sinema ortak amaç olan *anlatma eylemini* kendilerine özgü bir dille gerçekleştirir. Tolstoy, farklı anlatım araçlarının duyguyu iletmedeki önemini yaptığı ı sanat tanımında öyle ifade eder:

"Daha önce ya adı ı bir duyguyu yeniden canlandırmak ve bunu yaparken hareketle, çizgiyle, renkle, sesle ya da sözcüklerle dile getirilen imgeler aracılı ıyla bu duyguyu ba kalarına aktarıp onların da aynı ekilde ya amalarını sa lamak...sanat denilen ey budur i te."⁵⁷

Edebi sanatlar, yazılı ve sözlü ifade aracını kullanırken i levsel bir dil kullanır. Jakobson bu i levsel i; co ku, gönderge, ça rı, üst dil, ili ki (ileti im kurma, sürme ve bitirme) ve yazın (estetik) i levi⁵⁸ olarak belirler. Sinema dili de yazı sanatı gibi dilin bu farklı özelliklerini kendi sistemine göre düzenler. Çünkü sinema da bir anlatım ve ileti im aracı olarak roman gibi bir dil sanatıdır. Her iki sanat dalı da kurmaca olan yapılarını; insan, mekân, olay, zaman gibi dı dünyadan alınan unsurlarla kendi sistemine göre yeniden biçimlendirir. Bu yönüyle de gerçek, her ikisinde yeni bir boyut kazanır.

⁵⁵ TDK (<http://www.tdk.gov.tr/>)

⁵⁶ Andre Bazin, *Ça da Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara 1995, s. 19.

⁵⁷ L.N Tolstoy, *Sanat Nedir*, çev. Mazlum Beyhan, T. Bankası Yayınları, stanbul 2007, s. 50.

⁵⁸ Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları*, Om Yayınevi, stanbul 2000, s. 99.

Edebiyat dile dayanan bir sanattır. Anlatabilmenin güçlü ünü hissetmeyen edebiyat sanatçısı yoktur. *Makber Mukaddimesi*'nde Hâmid, bu güçlükten ikayet ederken; *Mai ve Siyah* romanında Ahmet Cemil de dil ile duygu arasındaki uçurumu çok güzel bir biçimde ifade etmektedir. Orhan Veli, *Anlatamıyorum* adlı şiirinde aynı dertten muzdariptir. Sanat, bir seçimi iştir. Dolayısıyla dünyayı bakışlarından farklı gören sanatçı dildeki on binlerce kelimeyi şahsî üslûp denilen tecrübesiyle yeniden ekillenir. Seçtiği kelime seçimiyle sıralanan cümleler bir edebiyatçıyı ya atır veya öldürür. Şiirinde bulunduğu bağılama göre anlam kazanan dil, edebiyatçının sanatsal kimliğiyle yeni şeyler kazanır ve zenginleşir. Leo Spitzer “*dil bir sanat eseridir*” diyerek sanat eserinin temel yapısını oluşturduğu dil kavramının önemine işaret eder. Peki, duyguları, hayalleri anlatmanın en uygun ifade şekli nasıl olmalıdır?⁵⁹ Bu sorunun cevabı sinema ve edebiyat dilinin kendine özgü yapısıyla anlam kazanacaktır.

Adalet Aşoğlu, roman dilini *sözcüklerin yeni anlamlara bürünerek sanatsal ifadelere dönüşmesi* olarak tanımlar:

“Daha bütünsel bir şeyi, içerikle biçimin ve biçimin belli bir uyumla devinimini, gelişimini; böylece bütün öğelerin yeni bir enlem boylama yerleşimini yeni bir anlama dönüştürerek “cümlele mesini” anlıyoruz.”⁶⁰

Roland Barthes'e göre dil, iki temel sürecin yardımıyla tanımlanır: “*Birimler yani biçim dilleri de birimlerin bir araya gelmesiyle oluşan anlam.*”⁶¹ Bu ikili süreç her anlatının dilinde vardır. Bu iki temel unsur roman ve sinema dilinin kendine özgü yapısıyla ekillenir. Çünkü bu iki sanatın ifade yöntemleri ve araçları farklıdır. Yazar sözcükleri, yönetmense çekimleri araç olarak kullanır. Birden fazla anlam taşıyan bir sözcük ancak kullanıldığı bağlam içinde netlik kazanır. Yazarın üslubuyla yeniden biçimlenen kelimeler sanatsal ifadesini bu edebi metinlerde bulur. Oysa film dilinde oluşan anlam dönüşmeleri ve sanatsal yapı, çekimler aracılığıyla ve *kurgu* yöntemiyle gerçekleşir. Pudovkin, ozan ve yönetmen karşılaştırmaları yaparak kurgunun film yaratma sürecindeki rolünü ifade eder:

⁵⁹ Mehmet Kaplan, *Kültür ve Dil*, Dergah Yayınları, İstanbul 2012, s. 163-169.

⁶⁰ Şaban Sağık, *Popüler Roman Estetik Roman*, Akça Yayınları, Ankara 2010, s. 65.

⁶¹ Roland Barthes, *Anlatının Yapısal Çözümlemesine Giriş*, çev. Mehmet Rifat-Semat Rifat, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1998, s. 62.

“Sözcükler ozan için ne i e yararsa, tamamlanmı bir filmin her çekimi de film yönetmeni için aynı i e yarar. Film yönetmeni duraksayarak, seçerek, atarak, yeniden ele alarak ayrı ayrı çekimler önünde durur ve bu a amada ancak bilinçli, sanatçı düzenlemeyle yava yava “kurgu cümleleri”ni, olayları ve ayrımları bir araya getirir, bundan da adım adım, tamamlanmı olan yaratma, yani film ortaya çıkar.”⁶²

Göstergebilimciler, gösterge dizgelerinin i leyi ini bilimsel yöntemle inceleyerek dil kavramlarını yeniden tanımlar. Bu çalı malar sinemanın da bir dil olarak ele alınmasına imkân vermiştir. Gösterge, kendi dı nda bir eyi temsil eden ve bu temsil etti i eyin yerini alabilecek her çe it biçim, nesne ve olgu olarak tanımlanır. Dilsel göstergelerin temel özeli i, birbirinden ayrımlanamayan iki düzlem içermeleridir. Bu düzlemler: ses ve kavramdır. Sinema da edebiyat gibi çe itli birimlerden olu an bir dizgedir. Farklı araçlarla ifade edilen yazı ve görüntü sanatındaki bu dizgeler, belli kurallarla anlamlı bir bütün olu turur.⁶³

Sinemanın da bir dil bilgisi vardır. Christian Metz’e göre “*Bir filmi, onun sistemine dair bir bilgimiz oldu u için anlamayız, aksine filmi anladı mız için onun sisteminin bilgisini elde ederiz.*”⁶⁴ Bu ifade iyi öyküler anlatan sinemanın, bir dili oldu u gerçe ine vurgudur. Soyut dü ünçe gerçe inin somut yardımıyla anlatıldı ı sinema dili, ola anüstü inandırma gücünü, duyulabilir dünyanın görünü leriyle anlatır. Edebiyatın ba yapıtlarını de erlendirebilmek için nasıl bir çalı ma gerekiyorsa sinema dilini anlayabilmek için de benzer u ra gerekir. Çünkü sinema kültürü, de erli yapıtları anlamının yanında gerçe in kandırıcı tuza ıyla, filmin bilincimize sokma ı amaç edindi i dü ünceleri anlamak için de zorunludur.⁶⁵ Film yönetmeni Alexandre Astruc de i en sinema dilini, kalem-kamera ça ı olarak nitelendirir:

“... Öyle bir dil ki, bu biçimle ya da bu biçim içinde sanatçı, en soyut dü üncelerini yansıtabilir, bugün romanda ve denemede oldu u gibi saplantılarını ortaya koyabilir. Bundan dolayı sinemanın bu yeni ça ına kalem-kamera ça ı diyorum. Bu deyim keskin anlamı vardır. Bunun anlamı, sinema sadece foto rafların seçim alanı haline getirilmedi i zaman,

⁶² Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri*, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara 1966, s. 17.

⁶³ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC’si*, Sas Yayınları, İstanbul 2009, s. 11-12.

⁶⁴ Monaco, a.g.e. , s. 154.

⁶⁵ Bazin, a.g.e. , 1995, s. 27-29.

yava yava görüntünün tiranlı ndan, görüntü için görüntüden, ani bululardan, somutluktan kurtulacak, yazılı dil kadar derin ve ince bir anlatım aracı olacak, ...”⁶⁶

Pasolini’ye göre, görüntü ile sözcük arasında do rudan do ruya bir e de erlik olup olmadı ı belirsiz oldu u için, sinema dili açıkça bilinemez. Sinema ve nesir dilindeki do alcı yapıya de inen yönetmen, yaptı ı kar ıla tırmada, nesir dilinin, sinemaya özgü do alcı tutkuya eri emeyece i tespitini yapar:

“... urası bir gerçektir ki, bir yüzü filme almak istersem, ba ka hiçbir eyi de il yalnızca bir yüzü filme alırım. urada oturan Bertolucci’nin yüzünü betimlemek isteyen bir yazarı dü ünüyorum: Buna kim bilir kaç sayfa ayıracaktır. Üstelik ne kadar do alcı olursa olsun, buna hiçbir vakit ula amayacaktır! Bu yazar hiçbir vakit her kılı, her gözene i teker teker anlatamayacaktır. Bu yazar sinemanın belki de tek bir görüntüyle ula abilece i do alcılı a eri emeyecektir.”⁶⁷

Göstergeler

Edebiyat ve sinema dilinin ayırım noktası, gösterge olgusundaki gösteren-gösterilen arasındaki farkla ortaya çıkar. Dil, bir terimler dizelgesidir ve burada yer alan her ö e bir nesnenin kar ılı ıdır.⁶⁸ Sözcükler bir eylerin kar ılı ını ta ımaları yönüyle birer göstergedir ve bir göstergenin iki yönü vardır: Bunlardan biri ses imgesidir ki gösteren adını alır. Örne in *Köpek* dedi imiz zaman a zımızdan çıkan ses imgesi *gösteren*’dir. Bu sesin i aret etti i köpek kavramı ise bir *gösterilen*’dir.

⁶⁶ Alexandre Astruc, “Sinema - Yöntemlere Göre: Yaratma Gücümüzün Katedralleri”, çev. Orhan Duru, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1968), C. XVII, S. 196, s. 464.

⁶⁷ Pier Paolo Pasolini, “ Sinema- Yeni E ilimler: Sinemada iir Dili, Nesir Dili”, çev. Nijat Özön, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1968), C. XVII, S: 196, s. 505.

⁶⁸ Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, Birey ve Toplum Yayınları, Ankara 1985, s. 70.

..... ses (gösteren)

Gösterge

..... kavram.... (gösterilen)

Gösteren ile gösterilen arasındaki ba ıntı saymaca yani keyfidir. Çünkü köpek kavramını bu sözcükle göstermenin bir nedeni yoktur. Her dilde bu kavram, ba ka sözcüklerle anlatılır. Bu durum sistem içindeki ba ıntıların dı gerçeklikten ba ımsız oldu unu gösterir. Köpek sözcü ü, dil sistemi içinde bir isim olarak kullanılır. Bir ad olarak davranı 1, di er ö elerle olan ba ıntıları, gerçeklikteki dört bacaklı hayvanla ilgili de ildir. Dolayısıyla sözcükler birer gösterge olduklarına göre dil, bir göstergeler sistemidir ve dı gerçeklikten ba ımsız kendi iç kurallarına göre i ler.⁶⁹

Saussure bu gerçe i, “*göstereni gösterilenle birle tiren ba nedensizdir. Dolayısıyla dil göstergesi nedensizdir*” temel ilkesiyle belirtir.⁷⁰ Göstergelerin biçim ve içerikleri (gösteren-gösterilen) birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Bu ba ıntıyı Saussure: “*Dil bir ka ıda benzetilebilir. Dü ünçe ka ıdın ön yüzü, ses ise arka yüzüdür. Kestiniz mi ikisi de kesilir. Dilde ne ses dü ünceden ne de dü ünçe sestem ayrılabılır.*”⁷¹ benzetmesiyle açıklar. Öyleyse sanat yapıtı, özgül bir estetik amaca hizmet eden bütün bir göstergeler dizgesi ya da göstergelerden olu an bir yapı olarak ele alınmalıdır.⁷²

Görüldü ü gibi yazılı anlatımda gösteren ve gösterilen arasındaki ili ki bir nedene ba lı de ildir. Oysa sinemada gösteren ve gösterilen hemen hemen özde oldu u için farklı bir durum ortaya çıkar. Örne in bir masanın görüntüsü bir masaya kavramsal olarak, *masa* sözcü ünden çok daha yakındır. Böylece bir görüntünün gösterdi i kavramla do rudan ta ıdı ı ili kiyi bir sözcü ün çok ender gösterebilece i gerçe ine ula ılır. Sinema göstergelerini, dil sistemlerinin sözcüklerini de i tirdi imiz gibi de i tiremeyiz. Mesela sinemada bir gül, bir gülün görüntüsü

⁶⁹ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Ele tiri*, leti im Yayınları, stanbul 2003, s. 188.

⁷⁰ Saussure, a.g.e. , s. 73.

⁷¹ Ay egül Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama M. Cevdet Anday Tiyatrosu*, Gündo an Yayınları, Ankara 1995, s. 26.

⁷² R. Wellek, A. Warren, *Yazın Kuramı*, çev. Yurdanur Salman- Suat Karantay, Adam Yayınları, stanbul 2001, s.163.

olan bir gül görüntüsüdür. Oysa yazı dilinde bu kavram farklı sözcüklerle ifade edilebilir. Sinemada bir ev göstermek isteyen yönetmen, hangi ulustan olursa olsun ev görüntüsü kullanmak zorundadır. Sinemanın bu gösterge olgusu aynı zamanda sinema dilini tartı mayı da zorla tırır:

“... Sinemada gösteren ile gösterilen arasındaki ili ki nedenlidir. Bu nedenlilik ili kisi yananlam düzeyinde de vardır. Yalnız, yananlam söz konusu oldu unda gösterilen gösterenin ötesine geçebilir. Ba ka bir deyi le yananlam simgeseldir. Metz’e göre görüntü do rudan ta ıdı ı anlamdan ba ka bir anlam ta ıyabilir, ama hiçbir zaman düzanlamla çeli kiye dü mez ya da onu yadsımaz. Gösterenle gösterilen yine bir aradadır.”⁷³

Bu durumda sözlü ve yazılı diller, farklı dilleri konu anlar tarafından anla ılmazken, film görüntüleri her dilde bir anlam kazanır. Böylece sinema dilini evrensel yapan bir olgu ortaya çıkar. Bu durum kültürel anlamlandırma dı ında görüntünün yazı dilinden farklı, evrensel anlamına i aret eder. Dil sistemlerinin gücü, gösteren ile gösterilen arasındaki bu büyük farktan; sinemanın gücü ise böyle bir farkın olmamasından ileri gelir. Bu göstergeler yönetmen-yazar ile okuyucu-izleyici açısından ayrımlar olu turur. Sinemada sanatçının seçimi sınırsızken edebiyatta bu seçim sınırlıdır. Okuyucu-izleyici açısından ise tam tersi durum söz konusudur. Edebiyatta tahayyül edebilme olayı önem kazanırken sinemada bu durum kar ılık bulamaz. Bu ba lamda sinema akla getirmez, belirtir. Böylece izleyici için görüntüyü iyi okumayı ö renme zorunlulu u ortaya çıkar.⁷⁴ Örne in yazılı anlatımda ifade edilen *gül* sözcü ü her okuyucu tarafından farklı ça rı ımlarla algılanır ve o nesneye ait zihinde, farklı görüntüler olu ur. Oysa sinemada yönetmen sınırsız sayıdaki gül ve çekim tekniklerinden birini kullanarak gülü görüntüler ki böylece bu gül görüntüsü, hem gösteren hem de gösterileni ifade eder.

Sinema dili, güçlü bir anlatım aracı olarak, dünyanın do al görüntülerinden olu ur. Yönetmen, bu görüntüleri istedi i gibi kurgulayarak sanatsal ifadeyi, yazı dilinin söz yapısından farklı bir düzenleyi le olu turur. Yazı dilinde en küçük birim, sesbirimdir. Bir tümce, dilbilimsel açıdan birçok düzeyde sesbilgisel, sesbilimsel dilbilgisel olarak betimlenebilir. Bu düzeyler a amalı ba ıntı içindedir ve hiçbir düzey tek ba ına anlam yaratmaz. Belli bir düzeye ba lı her birim, ancak bir üst

⁷³ Seçil Büker, *Film Dili Kuramsal ve Ele tirel E ilimler*, Kavram Yayınları, stanbul 1996, s. 75.

⁷⁴ Monaco, a.g.e. , s. 154-155.

düze ye katılabilirse bir anlam kazanır.⁷⁵ Bu durumda anlamlı en küçük birim olan sözcük, belirsiz özelli iyle ancak bir ba ıntı içinde anlam kazanır. Sinemanın en küçük birimi ise çekimdir. Yazı dili kavramıyla ifade edilecek olursa tümceye e de er olan çekim, daha alt birimlere ayrılmaz. Böylece tek ba ına anlamı olmayan sözcü e kar ılı k çekim, kesin ve açık anlatımıyla tümceye kar ılı k gelir.

Çekimin sözcükten çok tümceye benzemesini filmsel çekim ile dilsel sözcük arasındaki temel ayrımlar belirler. Çekimler, sözcüklerin tersine sonsuz sayıda anlamlı tümcelere benzer. Sözlükte hazır bulunan sözcüklerin tersine çekimleri yönetmen yaratır. Sözcü ün tam tersine çekim, alıcıya daha önce belirlenmemi bilgi verir ve anlamını olası sonsuz çekimlerin kar ıtlı ından ötürü kazanır. Oysa sözcük az çok düzenlenmi bir anlamsal alanın parçasıdır. Var olanın olmayan birimlerle aydınlanması dilsel bir özelliktir oysa sinema, görüntünün egemen oldu u bir *var olma* sanatıdır.⁷⁶

Christian Metz'in ifadesiyle “ *Kolay bir sanat olan sinema, sürekli olarak bu kolaylı ın kurbanı olma tehlikesi içindedir.*” Sinema sanatının fazlasıyla anlaşı lması, çözümlenmeyi de zorla tırır. “*Sinemayı açıklamak zordur, çünkü onu anlamak kolaydır.*”⁷⁷

Anlamsal fadeler

Edebiyat ve sinemada temel anlam ve yan anlam sanatsal yapıyı olu turmada benzer öneme sahiptir. Bu sebeple her iki sanat dalındaki anlamsal ifadelerin özelli ini tespit etmekte fayda vardır. Dilbilimsel dillerin gerçek gücü, onların temel anlamsal yetene inden ziyade yan anlamsal yetene inde yatar. Kelimeler, sözlükte var olan anlamları dı ında kullanıldı ı ba lam içinde duygu de eri kazanır. Yani yan anlam, kullanılı tarzının sonucu olarak okuyucuda uyandırdı ı izlenimler,

⁷⁵ Barthes, a.g.e, s. 16.

⁷⁶ Seçil Bükler- O uz Onaran (Derleyenler), *Sinema Kuramları* , Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1985, s. 218.

⁷⁷ Monaco, a.g.e. , s. 157.

hatırlattıkları ve dü ündürdükleriyle düz anlatımdan tamamen farklıdır. Bu anlatımlar ayrıca söz sanatlarıyla zenginleştirilerek kişisel üslup oluşturulur. Yazı dilinde; kelimeler, kurulu formları, çeşitli seviyelerdeki söz sanatları, benzerlik ve birliktelik üzerine kurulmuş ifadeler ve zengin yan anlamlarla, metnin estetik değer kazanmasını sağlar. Bu estetik değer de dilin gramer yapısının bilinçli şekilde bozulmasıyla gerçekleşir.⁷⁸

Yazın sanatındaki bu anlamsal ifadelerin sinemada da bir karşılığı vardır. Çünkü film görüntü ve seslerinin güçlü temel anlamsal niteliği yanında yan anlamsal yetenekleri sinema dilinin ayrılmaz bir parçasıdır. Sinema, kültürün bir ürünü olduğundan *filmsel öykü sürecinin* yani temel anlamlarının toplamı denilen olgunun ötesine geçen bir zenginliğe sahiptir. Örneğin, *Richard III* filminde yer alan gül görüntüsü yalnızca bir gül değildir. Bu sahnede York ve Lancaster evlerinin simgesi olarak beyaz ve kırmızı güller gösterilerek kültürel olarak belirlenmiş yan anlamlar ön plana çıkarılır.

Sinemada bu kültürel unsurların yanında çekim teknikleriyle oluşturulan yan anlamsal ifadeler de vardır. Çekim açısı, kameranın devinir ya da sabit olması, ışığın parlak ya da kasvetli kullanımı gibi özellikler yan anlama katkısı sağlayan özelliklerdir. Mesela bir gülün alt-açından çekimi bu çiçeğin etkileyici yönünü gösterir. Ayrıca gülün canlı ya da solmuş özelliği, dikenlerinin açıkta ya da gizli olması, gülün bağılam içinde yeri, arka planının net ya da izole olması, çekimin süresi gibi özel çekim türleri yan anlamlara ait duyuları harekete geçirir. Bu çekimler aynı zamanda edebiyat ve sinema arasındaki bir farkı da ortaya koyar. Bu fark, uzun metinlerle ifade edilen bir duygunun sinemada, bir görüntüyle aktarılabilme gücüdür.

Böylece sinemada oluşturulan bu iki yan anlamın edebi sanatlarda da dil, üslup ve anlatım teknikleriyle ifade edilebileceği görülür. Yazılı metinde yer alan bir sözcüğün tek başına özel bir yan anlamı yoktur. Onun ne anlama geldiğini bilmemize rağmen, sözcüğün bağlam içinde görenek, yazarın kafasında kurduğu özel yan anlam bulunamaz. Bu arada sinema kaydedebilme yeteneğiyle bütün sanatları farklı

⁷⁸ Prof. Dr. Ferit Akta, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akça Yayınları, Ankara 2002, s. 30, 84.

etkileri nedeniyle içine alır. Yazı dili de yan anlamsal ö elerini filmin ses ku a nda ifade etti i için sinemanın bu kapsayıcı özelli ine dahil olur.⁷⁹

Söz Dizimi

Söylemin her çe idinde sözcüklerin ve sözcük ba lantılarının bir araya gelerek dü ünceleri ifade etmesi, sözdizimsel ba lantıyla gerçekleşir. Sözdizimi (sentaks), sözcüklerin söylemin bölümleri olan tümceler içindeki dü ünsel ve heyecansal-mantıksal düzenlenilerini ve kar ılıklı ilişkilerini meydana getirir. Sanat söyleminde, duygulu ve heyecanlı anlatım mantı ın hakim oldu u ifadelere üstün gelir.⁸⁰

Anlamın iki ekseni olan dizisel ve dizimsel ba ntılar anlatımda büyük öneme sahiptir. *Dizimsel ba ntılar* aynı bildiri de bir arada bulunan ve birbirini izleyen eylemli birimler arasındaki birle im ya da birle tirimlerin ürünü ba ntılardır. Bunların dayana ı uzamdır, uzama ba lı olarak da çizgiseliktir.⁸¹ Bir tümce içindeki her sözcük, kendisinden önceki ve sonraki sözcüklerle bir ba ntı içindedir ve yatay düzlemde bir anlam meydana getirir. *Dizisel ba ntılar* ise aynı görevi yüklenen e de er dil göstergeleri arasındaki de i tirim ilişkileriyle tanımlanır. Bu ilişkiler dü ey ekseninde yer alır. Dizisel ba ntı, tümce içindeki herhangi bir ö enin de i tirilmesi ile farklı anlamlar üretmez. Dizimsel ve dizisel ba ntılar yalnızca dil olgusunda de il, dil dı ndaki bildiri im ve göstergelerde de söz konusudur.

Bir sanat olarak sinema ve edebiyatta anlam, bu iki seçme dizisine dayanır. Yönetmenin ne çekece ine karar vermesinden sonra zihni me gul eden sorular öncelik sırasına göre: Bu filmin nasıl çekilece i ve nasıl sunulaca ı gerçedir. Burada filmi çekmek için neyin seçilece i dizisel ba ntıyı, çekimin nasıl kurgulanaca ı ise dizimsel ba ntıyı ifade eder. Edebiyatta ilk soru olan nasıl ifade

⁷⁹ Monaco, a.g.e. , s. 158.

⁸⁰ Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, stanbul 2005, s. 387.

⁸¹ Berke Vardar, *Dilbilimin Temel Kavram ve lkeleri*, Multilingual Yayınları, stanbul 2001, s. 106.

edilece i problemi asli öneme sahipken, ifadenin nasıl sunulaca ı ise tamamen ikincil öneme sahiptir.

Yazılı-sözlü dil sistemlerinde sözdizimi; kelimelerin, kelime gruplarının, deyimlerin, cümle içinde sıralanma biçimidir ve üslubu belirleyen bir özelliktir. Sözdizimi, edebi yapıyı tüm boyutlarıyla tanımlar. Sinemada bu kavram, dizimsel kategori olarak adlandırılır. Aynı anda birkaç eyin birden söylenilmedi i ya da yazılmadı ı dil sistemlerinde bu duruma rastlanmaz. Bu nedenle sinema sözdizimi, hem zaman hem de uzamda geli ir. Sinemada uzamın de i imine *mizansen*, zaman de i imine de *kurgu* adı verilir. Yönetmenin neyi, nasıl çekece i mizansendir. Mizansenin kodları, yönetmenin çekimi okumamızı düzenledi i ve de i tirdi i araçlardır. Mizansen genellikle dura an, kurgu ise dinamik olarak de erlendirilir.⁸²

Sinemayı di er sanatlardan belirgin biçimde ayıran sinemasal özellik kurgudur. Filmin kesin anlamı ö elerin nesnel içeri inden çok kurgusal düzenleyi le alakalıdır. Görüntünün kendi ba ına gerçekli i ne olursa olsun, öykünün malzemesi her eyden önce bu ili kiden do ar. Örne in genç kızlar + çiçek açmı elma a açları= umut'tur. Bu anlamda dü ünçeyi e retileme ya da ça rı ımla ortaya koymak gibi düzenlemeler sayısızdır. Anlam görüntüde de il, kurgu yoluyla seyircinin bilincine yansıtılan gölgededir.⁸³ Pudovkin'e göre:

“...Kurgu, film yönetmeninin dilidir. Kullandı ımız dilde oldu u gibi kurguda da öyle söylenebilir: te bir sözcük- dolu film parçası, görüntü-, i te bir cümle- bu parçaların birle imi-. Bir yönetmenin ki ili i ancak kurgu yöntemleriyle de erlendirilebilir. Nasıl her yazarın kendine özgü bir deyi i varsa, her film yönetmeninin de kendine özgü bir anlatım yöntemi vardır. Film parçalarının yaratıcı güçle bulunmu bir sıraya göre birle tirilmesi, zaten son ve tamamlayıcı bir i lemdir ki, bunun sonucu kesin yaratmaya, yani filme varı tr. te film yönetmeni bu en basit parçaların- bunlar dildeki sözcüklerin kar ılı ıdır- kurulu una

⁸² Monaco, a.g.e. , s. 159, 168.

⁸³ Andre Bazin, “Sinema - Kuramları ve Esteti i: Sinema Dilinin Evrimi”, çev. Nijat Özön, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1968), C. XVII, S. 196, s. 377.

da bu i lemi aklında tutarak giri melidir. Daha sonraki kurgu cümleleri- olaylar ve ayrımlar- bunlardan meydana getirilecektir.”⁸⁴

Edebiyat ara tırmalarından gelen birbiriyle yakından ili kili kavram olan metafor ve metonimi, sinemada yan anlamlar olu turarak kendi e siz gücünü ke feder ve bu durumu, birçok ey söyleyebilme yetene ine borçludur. Bu kavramlar kendilerini sinemasal alanda edebiyattan daha etkin kullanır. Sinema göstergebilimindeki di er ö e mecazdır. Sinemanın kendi olu turdu u mecazlar dizisi vardır ve en önemli güçlerinden biri de di er sanatlardaki mecazların ço unu yeniden üretebilmesidir.⁸⁵

Sinema Grameri “Noktalama”

Bir film parçalara ayrılırken kullanılan i lemlerin hepsine birden noktalama denir. Bir sahne içindeki çekimler kendi ba larına bir bütün meydana getirmeden, sahne tamamlanıncaya kadar birbirlerine *kesme* ile ba lanır. *Kesme*, bir çekimi ondan sonraki çekime birle tirerek yapılır ve bunun sonunda beyazperdede bir çekimden öbürüne ani bir geçi meydana gelir. Bazen bir çekimin ardından gelen hiç beklenmedik bir görüntü, seyircide çarpıcı etki bırakır.

Sinema, *e retileme* yaratmak isteyen yönetmene *kesme* yöntemiyle gerekli uzaklı ı sa lar. Yönetmen Antonioni, *La notte*'de, Pireli binasını, hastane ve katedrale bu yöntemle ba layarak eskinin yerine geçen kutsalı ı, *e retilemesel* olarak verir. Böylece izleyicinin ö eler arasında ba lantı kurması sa lanır. Roman Jakobson, bir konudan di erine geçi i *benzerlik* ya da *biti kenlik* kavramıyla açıklar. Benzerlik *e retileme*, *biti kenlik düzde i meceyi* kar ılar. Sinemada kimi

⁸⁴ V.I. Pudovkin, “Sinema- Kuramları ve Esteti i: Film Malzemesinin Özellikleri”, çev. Nijat Özön, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1968), C. XVII, S. 196, s. 315.

⁸⁵ Monaco, a.g.e. , s. 165.

yönetmenler *e retileme*'yi kullanırken kimileri de *düzde i mece*'yi kullanır. Griffith *Bir Ulusun Do u u* filminde, pamuk tarlasında çalı an iki kölenin uzun çekiminde aynı kölenin bel çekimi ve yakın çekimine *kesme*'yle geçerek biten ve dayanan *düzde i mece*'yi yaratır. Burada yeni anlam olu maz fakat var olan anlam aydınlanır.

Kesme, yazıdaki noktalama i aretlerinden virgüle, noktalı virgül de *zincirleme*'ye benzetilir. Robert Wise, *Batı Yakasının Hikâyesi*'nde filmin erkek kahramanı Tony ile kadın kahramanı Maria'yı *zincirleme*'yle birbirine ba lar. zleyici önce caddeyi temizleyen Tony'yi görür. Daha sonra renkler parlakla ır, kuma ı andırmaya ba lar ve giderek Maria'nın çalı tı ı dükkandaki kuma lardan birinin rengine dönü ür. İlk çekim yava yava yitip giderken, ikinci çekim aynı yava lıkta belirdi i için belli bir noktada iki çekim üst üste biner. Böylece görüntüde yumu ak ve yava bir geçi meydana gelir.

Bir sahneden öbürüne geçi , arada hiçbir ili ki kurulmadan da yapılır. Bir sahnenin son görüntülerinde yer alan herhangi bir varlı ın akla getirdi i bir ça rı ım, ikinci sahnenin ilk görüntülerine ba lanır. *Zincirleme* en çok zamansal geçi leri göstermek için kullanılır. Burch, zamanın geçi ini vurgulamak için yönetmenlerin *zincirleme*'ye sık ba vurdu unu söyler. Ayrıca dekor de i imi, geriye dönü ler, dü lere geçi gibi etkileri olu turmada bu yöntem öne çıkar. Örne in belirli bir saat gösterilip ardından daha ileri saat görüntüsüyle zamanın geçi i, *zincirleme* ile belirtilir.

Yönetmenler do aüstü, gerçek dı ı dünya kurmak için *bindirme*'den yararlanır. Bu görüntüde iki çekim üst üste konularak aynı film üzerinde gösterilir. Legg, evleri telefonla ilgili çekimlere bindirerek insanların telefona olan ba ımlılı ını bu ekilde vurgulamı tır.

Yazıdaki noktalama i aretlerinden noktaya kar ılık olarak filmde *kararma* kullanılır. Kararma ve onu izleyen *açılma* romanlardaki duraklara benzer. Romanda bir bölüm bitti inde yeni bölüm yeni sayfadan ba lar. *Kararma*, *açılma* süreklili i anlatının akı nı keser, bir bölümü kapatır. *Kararma*, bir çekimdeki görüntülerin gittikçe karararak gözden kaybolmasıdır. Ardından bunun kar ıtı olan *açılma* kullanılarak yeni bir ayrıma, bölüme geçilir. *Silinme*, sinemada kullanılan bir ba ka

yöntemdir. Bir filmin dramatik kurulu nun çe itli parçaları, noktalama i lemleriyle belirtilir. Noktalama, aynı zamanda yer ve zaman bakımından bir de i iklik gösterir. Yazıda oldu u gibi filmde de anlatılmak istenenin daha iyi, daha kolay ve rahat anla ılabilmesi için bu noktalama i lemlerini yerli yerinde kullanmak gerekir. Ça da yönetmenler kararma, açılma, silinme gibi yöntemleri kullanarak sinema dilinin tüm olanaklarından yararlanır.⁸⁶

S NEMA VE ROMANDA ANLATI UNSURLARI

Roman ve sinemada amaç hikâye anlatmaktır. Yazar ve yönetmen kurmaca yapıyı, dilsel ve görsel araçlarla, sanatsal biçime dönü türme çabasındadır. Her iki sanat dalı da olay, ki i, mekân, zaman gibi unsurları kendine özgü anlatım özellikleri ve dilsel yapıyı kullanarak aktarır. Her filmin ya da romanın bir teması vardır. Tema, belirlenen konu etrafında, anlatının belli ba lı unsurlarıyla ekillenir. Aksiyonlarının saptanması, ikinci derecede olaylar, gerilim, öykü ritmine düzen verme, ki ilerinin durumları, dramatik etki yaratma gibi unsurlarla konu, etkileyici bir üslupla anlatılmaya çalı ılır. Dolayısıyla film ve sinema sanatı, okuyucunun ya da seyircinin dikkatini çekmek, merak duygusu uyandırmak ve bu duyguyu sanatsal ve nitelikli bir biçimde i lemek zorundadır.

“*Sinema, anlamı, hareket halindeki görüntüler aracılı ıyla sa lama sanattır.*”⁸⁷ Böylece, aralarında sesin de bulundu u ö elerle desteklenen anlamlı görüntüler birbiri ardınca sıralanarak bir film olu turulur. Romanda okuyucunun hayaline zemin olu turacak uzun dilsel anlatı, filmde yerini somut görüntüye bırakır. Romanda; ki i, zaman ve mekana ait tasvirlerle hayal dünyası harekete geçirilirken bir film, tüm özgürlü ü ve geni li iyle bu ö eleri görüntüler. Sinemada konu; filmin yapısını olu turan filmsel evren, anlamlı görüntü, alıcının anlatım gücü ve filmin

⁸⁶ Seçil Bükler, *Sinemada Anlam Yaratma*, mge Kitabevi, Ankara 1991, s. 134-170; Nijat Özön, *Sinema El Kitabı*, Elif Yayınları, stanbul 1964, s. 264-265.

⁸⁷ Onaran, a.g.e. , 1999, s. 6.

temel ö eleriyle (çekim ölçe i, alıcı açısı, dekor, ı ık, renk, ses ve oyun) bir çerçeve içine yerle tirilerek anlatılır.

Romanın da sinema gibi kendine özgü güçlü bir anlatım yapısı vardır. Do rudan do ruya gözlemledi i ya amı, gerçekli ini bozmadan, karma ıklı ını yitirmeden okuyucuya aktarma amacı ta ıyan yazar, ya amla sanat arasındaki ayrımın farkında olarak bu yapıyı olu turur. Ya amın da ınık, tutarsız, ayrıntılarla dolu, ba ı sonu olmayan sürecine kar ılık bu anlatı; seçme, düzenleme ve yo unla tırma yoluyla bu da ınıklı a biçim ve anlam kazandırma çabasındadır.⁸⁸

“Roman kompozisyonu, uyumsuz ve birbirinden kopuk bütünleyici bölümlerin, yeniden canlı bir bütünlük içinde toplanıp kayna masıdır. Soyut olan bütünü bölümlerini birbiriyle ba lantılı kılan ilintiler de soyut bir arınmı lık içinde, biçimseldir.”⁸⁹

Roman kurmaca bir yapıya sahiptir. Yazar bu yapı içersinde yer alan tüm unsurları kendi hayal gücüne ve sanatsal bakı açısına göre ekillendirir:

“ nsano lu yo urup ona biçim veren belli ba lı üç güç vardır: kalıtım,çevre ve bilinmeyen x faktörü. Bunlardan ikincisi, yani ‘çevre’ en önemsiz olanı, ‘x’ faktörü ise en etkin olanıdır. Kitaplarda ya ayan kahramanlar söz konusu oldu unda bu üç gücü de denetleyen, yönelten ve uygulayan elbette yazardır.”⁹⁰

Bakı Açısı

Yazar ve yönetmen, hikâyesini anlatmak için bakı açısı, anlatım sistemi ve görme tarzını kendi üslubuna ve sanat diline uygun olu turmak zorundadır. Robbe Grillet, romanesk anlatımda oldu u gibi sinemada da belirli bir bakı tarzının oldu una dikkat çeker:

⁸⁸ E.M. Forster, *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, stanbul 1985, s. 18.

⁸⁹ Lukacs, *Roman Kuramı*, çev. Sedat Ümran, Say Yayınları, stanbul 1985, s. 81.

⁹⁰ Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, çev. Fatih Özgüven-Nihal Akbulut, Ada Yayınları, stanbul 1988, s. 12.

“Bakı açısını yükleneyecek bir kahraman olsun veya olmasın, sinemada bakı açısının belirtilmesi zorunluluğu vardır...foto rafin belirli bir yerden çekilmesi, kameranın belirli bir yerde bulunması gerekir. Tasvir içerisinde yapılan plan de i ikliklerinin fark edilme oranı daha yüksektir; u veya bu ekilde kendilerine haklılık kazandırırılar. Kitaplarla dolu odamızı tasvir etmek için, odanın tümü hakkında fikir verebilecek bir kö e, objektif noktası olarak seçilir; ya da daha dikkat çekici bir noktada bakı ı yo unla tırmak için duvarlar objektif dı ı kalacaktır; ya da özellik arz eden sabit tarzda bakı açılarını sıralanır gider...Kamera ile, dolaplarda ve çekmecelerde kitap ciltleri olduğu gösterilmek istendi i takdirde, bu mobilyaların açık tutulması arttır. Yata ın altına itilmiş olan kitap ciltlerinin seyirciye gösterilebilmesi için, herhangi bir ahsın, ya da herhangi bir olayın bu kitapları ortaya çıkarması gerekir.”⁹¹

erif Akta ’ın ifadesiyle:

“Bakı açısı, anlatma esasına ba lı metinlerde, vak’a zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, ahs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldü ü, idrâk edildi i ve kim tarafından kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan ba ka bir ey de ildir”⁹²

Anlatıdaki tüm unsurların ifade edilme eklini bakı açısı belirler. Bu yüzden yazar, hikâyenin çerçeveledi i anlatma olayını gerçeğe tirmek için önce uygun bakı açısı belirlemek durumundadır. Roman sanatında bu açılar, *Tanrısal bakı açısı*, *Gözlemci bakı açısı*, *Tekil bakı açısı* ve *Ço ul bakı açısı* olmak üzere farklı özellikler ta ır. *Tanrısal bakı açısı* , her eyi bilme esasına dayanır ve yazara geni imkânlar sunar. Bu bakı açısıyla yazar her eyin üstünde ve her eye hakimdir. *Gözlemci bakı açısı*’ndaysa tüm unsurlar gözlemci figürün bakı açısından sunulur. Olaylar ve nesnelere onun, gözlemci yetene ine ve kültür düzeyine göre aktarılır. *Tekil bakı açısı*, otobiyografik yöntemin hakim olduğu romanlarda uygulanan bakı açısıdır. Anlatıcı ile anlatılan aynı ki idir ve ben anlatım biçimi kullanılır. Romancı, modern anlatım teknikleri kullanarak bu bakı açısının dar sınırlarını a maya çalı ır. *Ço ul bakı açısı*’ndaysa yansıtıcı bilinç olarak kullanılan figürlerin sayısı birden fazladır.⁹³

⁹¹ Roland Bourneur, Real Quillet, *Roman Dünyası ve ncelemesi*, çev. Doç. Dr. Hüseyin Gümü , Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989, s. 74.

⁹² erif Akta , *Roman Sanatı ve Roman ncelemesine Giri* , Birlik Yayınları, Ankara 1984, s. 73-74.

⁹³ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, Ötüken, stanbul 2003, s. 50-58.

Romanlar gibi filmlerin ço u da her eyi bilen bakı açısıyla anlatılır. Yapıtın yaratıcısının bizden görmemizi ve duymamızı istediklerini görür ve duyarız. Olaylar ile bunları gören anlatıcının karakteri ya da ki ili i arasında geli ebilecek derinlik nedeniyle dü z yazı kurmacada rahatlıkla kullanılan birinci tekil ahıs tarzı, sinemada sorun yaratır. Bu anlatımı deneyen tek film Robert Montgomery'nin *Göldeki Kadın*'ı (*Lady in the Lake, 1946*) olmu tur. Bu anlatım sonucuyla ortaya sıkıntı verici ve klostrofobik bir film çıkar. Yönetmen kahramanı göstermek için bir dizi ayna hilesine ba vurmak zorunda kalır. Sinema, romanın anlatı içinde geli tirdi i tekniklere yakla sa da bunları roman gibi olu turamaz. Dolayısıyla roman, anlatının gizli, karma ık bulmacalarına yo unla arak sinemanın meydan okumasına yanıt verir.

Filmde kullanılan çekim teknikleri de bakı açısını belirleyen di er bir ö edir. Mesela filmin giri inde kullanılan genel çekimle öykünün uzam, zaman, ahıs yönünden muhtemel geli me yolları ima edilir. Dü z yazıda sayfalar sürecekle olan bu olaylar sinemada saniyelerle gösterilir. Böylece sinema ile roman arasındaki en önemli farklardan biri olu mu olur.⁹⁴

Sinemada, roman sanatında oldu u gibi *öznel* ve *nesnel bakı* açısı vardır. Alıcı herhangi bir sahneyi filmdeki ki ilerden birinin gözüyle görüyorsa, yani alıcının merce i o kimsenin gözüymü gibi kullanılıyorsa, ortaya *öznel görü* çıkar. Ö znel görü le meydana getirilen çekim, ö znel çekimdir. Bu durumda seyircinin görü ü de sahneyi gören ki inin görü ü yle birle ir. *Nesnel görü te* ise alıcı, olayı tamamen tarafsız bir tanık gibi izler. Genelde filmlerde en çok kullanılan yakla ım biçimi budur. *Ö znel görü* tekil birinci ahısı ifade ederken, *nesnel anlatı* da tekil üçüncü ahısı belirtir. Bunun dı ında sinemacı, zaman zaman olaylara müdahale ederek ta ıdı ı görü ü, belli bir yorumla ortaya koyarak izleyiciye benimsetmeye çalı ır. Buna *etkileyici anlatı* biçimi denilebilir.⁹⁵

Sinemada alıcının bakı ı ve çekim ölçe i ki aynı zamanda yönetmenin bakı ıdır bu, filmin anlamını ortaya çıkarır. Mesela alıcının üstten bakı ı ezilmi li i, alttan bakı ı derinlik duygusu olu turur. Sinemada her çekim açısının belli bir

⁹⁴ Monaco, a.g.e. , s. 49, 202-203.

⁹⁵ Özön, a.g.e. , 1990, s. 88-89.

anlatım özelliği ve kullanıldığı yeri vardır. Yönetmen, herhangi bir durumu, olguyu, davranışı, çevreyi, kişileri anlatmada, en uygun çekimi seçme e çalı ır. Sinemada toplu ve uzak çekim ayrıntılı sahneler için; boy, gö üs, bel, diz gibi yakın çekimler ise kişilerle ilgili psikolojik dramalarda yer tutar. Böylece dekorlarla ilgili ayrıntılı çekimler, tasvirlerde ve dramatik yapıyı meydana getiren çevreyi belirtmede; kişilerle ilgili yakın çekimler daha çok psikolojik durumları anlatmada kullanılır. Bir uzak çekim, ufka kadar uzanan geniş dekorla, bir ekrana bakış görünümünü verir. Genel olarak böyle bir çekim, aynı yerin daha yakından alınmış çekimlerine bir başlangıçtır. Örneğin belge, yarı belge filmlerde, insanla çevresi arasındaki ilişki daha ayrıntılı bastırılmadan toplu ve genel çekim ayrıntılı; dramatik olayların anlatıldığı filmlerde, insan psikolojisinin yansıtıldığı yüz, omuz, boy gibi yakın çekimler kullanılır.⁹⁶

Anlatım Teknikleri

Roman yazarı estetik dokuyla şekillendirdiği olay örgüsünü, anlatım tekniklerinden yararlanarak oluşturur. Bu anlatım biçimleri esere çeşitlilik, dinamizm ve derinlik kazandırır. Bir dil sanatı olan romanın sanatsal niteliğini tespit eden unsur, anlatım tekniklerinin zengin ve bilinçli kullanımudur. Roman ve sinema; geriye dönüş, özetleme, bilinçakımı gibi ortak anlatım teknikleri kullanır. Bir film ya da roman, kronolojiye uygun düz anlatımla oluşturulacağı gibi zaman sırası bozularak geriye dönüş tekniğiyle de anlatılabilir. Konuların sinemaya özgü kullanımları olduğu gibi romanda bu unsur; diyalog, iç diyalog, iç monolog, bilinçakımı tekniğiyle ifade edilir.⁹⁷

Sinemada dramatik örgü, kurguyla oluşturulur. Çerçeve bakımından kurgu, sinema dilini zenginleştiren en önemli araçtır. Roman yazarları sözcükleri birleştirerek ortaya yepyeni kavramlar çıkarırken sinemacı, başlıca kurguyla bu

⁹⁶ Özön, a.g.e. , 1964, s. 267-269.

⁹⁷ Tekin, a.g.e. , s. 185-275.

yenili i yakalar.Yerinde seçilmi iki ya da daha çok çekimin yan yana getirilmesiyle son derece zengin anlatıma ula ılabilir. Söz sanatlarında oldu u gibi kurguda da kar ıtlamalara, benzetmelere, eksiltilere ba vurularak anlatıma canlılık ve açıklık katılabilir.

Benzetmeli ve kar ıla tırmalı kurgu, iki kavram arasında ça rı ım ve zıtlıklardan yararlanarak bir dü ünçeyi daha etkili anlatmaya yarar. Dar geçitten geçen koyun sürüsünü, metroda iti en insanlara benzetme ya da toplama kampında i kence yapan sadist gardiyanın aynı anda köpe ini sevmesinin kar ıtlı ı bu kurguya örnek olarak gösterilebilir. Di er bir kurgu çe idi de çarpıcı kurgudur. mgelerin uyandırdı ı ça rı ımlara dayanarak çok kısa çarpıcı çekimlerin birbiri ardına sıralanmasıyla seyircide vurucu etki olu turulur.

Sinemada konu maların yapısı filmsel zamana göre düzenlenmelidir. Çünkü çekimlerin uzunlu unu belirleyen konu malarıdır. Konu maların günlük ya ayı taki duruma uygun kullanı ları yanında sinemaya özgü iç konu ma, öyküleme, açıklama gibi kullanı biçimleri de vardır. Bu çok kez *dı tan ses* i lemiyle ortaya çıkar. *Dı tan ses*, sesin görüntü içinde bulunmayan bir kaynaktan ortaya çıkma durumudur. Bazen sesin kayna ı görüntü içindedir fakat duyulan sözler bir konu manın sonucu de il onun aklından geçirdikleridir. Bu duruma *içinden konu ma* adı verilir. Filmin kahramanının dudakları kıpırdamadı ı halde aklından geçenleri duyarız. *Dı tan sesin* ba ka bir çe idi *öyküleme*'dir. Burada filmin kahramanı ya da üçüncü ki i görüntü veya görüntü dı nda olayların bir bölümünü anlatır. Belge-filmlerde görüntüler üzerinde aydınlatıcı bilgi vermek için kullanılan metoda ise *açıklama* denir.⁹⁸

⁹⁸ Özön, a.g.e. , 1964, s. 285-289.

Romanda Zaman ve Mekân

“Gerçek zaman, yazınsal gerçeklik içinde yerini yazınsal zamana bırakır. Gerçek zaman, ister yok edilmiş olsun, artık yazınsal zaman tarafından içerilmektedir. Parçalanmış gerçek zaman.”⁹⁹

Sanat dalları gerçekliği, zaman-mekân boyutlarında farklı ifade eder. Edebiyat, tiyatro ve sinema, zaman içinde akan yaşam sahnelerini ve olaylar zinciri ile bağlı insan eylemlerini, yeniden oluşturur. Lessing, dil sanatını, olaylar ve davranışlar yani zaman içinde birbirini izleyen nesne ve görüngüler olarak gösterir ve edebiyatın yaşam süreçlerini sergileme yeteneğini, insan söyleminin taşıdığı zamansal boyutla açıklar. Edebiyat sanatçısı gerçek zaman süresini eserine doğrudan yansıtmak zorunda değildir. Buna karşın, belirli bir kısa zaman kesitinin ayrıntılı ve her şeyiyle tam çakı an bir tasviri de yapılabilir. Örneğin, Tolstoy’un *Çocukluk* adlı öyküsünde kahramanın, annesinin ölümü üzerine duyduğu irkilme anını tasvir ettiği gibi. Fakat yazarlar çoğunlukla uzun zaman sürelerinin iyice yoğunlaştırılmış tasvirlerini yaparlar. Hemingway’in *İhtiyar Adam ve Deniz* öyküsünün ilk paragrafında, ihtiyar balıkçının seksen dört gün boyunca başarısızlığın acısını, nasıl çektiği anlatılır. Yazarlar, gösterdikleri olay ve eylemin süresini *yayarlar* veya *yoğunlaştırırlar*. Bu anlamda bir *sanatsal zaman*’dan söz edilebilir.

Roman dünyasında zaman, ne akıp giden bir unsur ne de efsanevi bir dairedir; zaman, binlerce parçaya bölünmüş ayna veya mikroskopik parçacıklardır. V.Woof’un eserlerindeki *sonsuz intibalar* veya N. Sarraute’un eserlerindeki *son derece geni letilip büyütülen imdiki zaman* sistemi ile Proust’un eserlerindeki *zamansızlık* veya Thomas Mann’ın eserlerindeki *efsane zaman sistemi* arasında ortak hiçbir husus yoktur. M. Butor’un anlatı dünyasındaki zaman tanımı şöyledir:

“Roman dünyasına adım attığımız andan itibaren, en azından üç türlü zaman anlayışını bir arada düşünmek gerekir: Maceranın kendi zamanını, yazıya geçirme zamanı ve “Lecture” (okuma) zamanı”¹⁰⁰

⁹⁹ Semih Gümü , *Roman Kitabı*, Adam yayınları, İstanbul 1991, s. 170.

¹⁰⁰ Bourneur, Quellet, a.g.e. , s. 120, 126.

Anlatmaya ba lı edebi metinlerde olay örgüsünün olu masında mekân, zaman kadar önemli bir unsur olarak göze çarpar. Edebiyat eserlerinde özel sanatsal mekân vardır. Sanatçı iç ve dı gerçe i sezdirmek için bu unsuru, anlatıma destek sa lamak için kullanır. Lessing, edebiyatta dura an nesnelere anlatımına a rılık vermemek gerekti ini söyler. Ona göre mekân tasviri, okuyucunun dikkatini sa lama gücü yönünden, olay ve eylemlerin gösterimi kadar etkili de ildir. Dil sanatçıları, insan ve çevresini anlatırken genel olarak, sanat yoluyla bu durgunlu u a ar. Do a tasvirlerinde hareketli imgelerin kullanılması ve ki ilerinin duygularındaki devingenlikle sanatçı bu durumu engeller. Örne in *Sava ve Barı* romanında hem anlatanın hem de Prenses Andrey ki ilinin, anıları ça rı tıran a aç ile ba lantılı sözleri gibi. Nesnelere yalnızca duruk niteliklerinin öylece sıralanarak anlatıldı ı yerlerde, sanatsal metnin tekdüze ve ifadesiz olma tehlikesi vardır. En yetenekli yazar bile dura an eylemleri tasvir ederek okuyucuyu etkileyemez:

“Mekan tasviri, romancının dünyaya verdi i dikkat derecesini ve bu dikkatin niteli ini gösterir...Tasvir, romanda, insan, yazar veya kahramanın dı dünya ile olan ili kilerindeki önemi ifade eder: Romancı bu dı dünyadan kaçır yerine ba ka bir dünya getirir, bu dı dünyayı tanımaya, anlamaya ve de i tirmeye koyulur yada bizzat kendi kendisini inceleme yoluna gider.”¹⁰¹

Ayrıca mekanı, sanatsal olarak ele almada edebiyatın olanaklı yanları vardır. Nesnelere dil yoluyla anlatılmasını kullanarak yazar, bir imgeden ötekine sonsuz çabuklukta geçebilir ve okuyucuyu çe it çe it olaylara, eylem yerlerine kolayca götürebilir. Bir romanın sanatsal imgeleri, mekânsal tasarım gücümüzün önüne çok daha geni ufuklar açmaktadır. Edebiyat eserlerinde mekânsal tasarımlar ço u kez genelleştirici anlamlar ta ır. Gogol’un *Ölü Canlar*’ında, yönünü belirlemi kararlı bir gidi i ça rı tıran bir mekân olarak yol motifi kullanılır. Böylece dil, sözün sanatını yapanlara yalnızca hem zamansal hem mekansal tasarımların yolunu açar, ancak edebiyat zamansal olana daha öncelik tanır.¹⁰²

¹⁰¹ Bourneur, Quellet, a.g.e. , s. 114.

¹⁰² Pospelov, a.g.e. , s. 93-96.

Filmsel Zaman ve Mekân

Sinema, do adaki gerçek zaman ve mekânı filmsel yapıya uygun yorumlayarak yeniden biçimlendirir. Yönetmen birbiriyle ilgisi olmayan yer ve zamandaki çekimleri birle tirerek yeni bir zaman ve mekân yaratır. Filmsel zaman ve uzam yalnız görüntülerde gerçeklik kazanır. Bu dönü türme sinemasal yaratının temel unsurudur. *Kurgu* ve *eksiltme*'nin sa ladı ı yo unlukla, kısa zaman içinde birçok olguya yer verilir ve yıllar dakikalara sı dırılabilir. Filmsel zamanı olu turan *gerilme*'yse bir olgunun objektif süresinin subjektif olarak geni letilmesidir. Marcel Carne'nin *Gece Ziyaretçileri* adlı filmindeki balo sahnesinin hareketsizle tirilmesi buna örnek olarak verilebilir. Bir kadın ve erkek bu hareketsizle tirilen dans ortamından ayrılır, ya amlarını sürdürür ve daha sonra aradan zaman geçmemi gibi yeniden balo salonuna dönerek di er çiftlerle birlikte dans etmeye devam ederler. Pudovkin'e göre:

“...Alıcı tarafından yaratılarak, yönetmenin iste ine boyun e erek –ayrı ayrı selüoit parçalarının kesilmesi ve birle tirilmesinden sonra- yeni bir filmsel zaman do maktadır. Bu, alıcının önünde meydana gelen olayın içinde geçti i gerçek zaman de il, sadece algının hızıyla belirlenen, olgunun filmsel anlatımı için seçilmi ayrı ayrı ö elerin sayı ve süresiyle sınırlanan yeni bir filmsel zamandır.”¹⁰³

Filmdeki zamansal daralma ve geni lemeler farklı biçimlerle gösterilir. Akrep ve yelkovanın hızlı hareket etmesi, bir çocu un büyümesi, ak am ya da sabahı belli eden ı ık gibi sıçramalarla zamanın geçi i vurgulanır. Ayrıca geriye dönü ler, filme ritm kazandıran psikolojik zaman ve öykünün açıklamalı ö retilerini ortadan kaldıran eksiltmeyle, filmsel zaman yeniden ekillenir. Andre Malraux, edebiyatın *e retileme*, sinemanın da *eksiltme* sanatı oldu unu söyler.

Sinemada herhangi bir olgu ba tan sona do al süreçte verilmez. Yönetmen bu olguyu kısaltmak durumundadır. Çünkü filmlerin belli bir süreyi a mama zorunlulu u vardır. Ortalama 1- 1,5 saatlik film süresi göz önünde tutularak bu olgular içinden seçme yapılır. Bunun için olgunun güçsüz yanları ve zamanı atılır.

¹⁰³ V. I. Pudovkin, “Sinema - Kuramları ve Esteti i: Filim Malzemesinin Özellikleri”, çev. Nijat Özön, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1968), C. XVII, S. 196, s. 313.

Böylece dramatik gelişmeye katkı sağlamayan bölümler çıkartılarak öne geçen parçalarla film oluşturulur.

Sinemada dünyanın herhangi bir yerinde olguyu oluşturma yarayacak coğrafi mekanla, kişi ve durumların psikolojisini saptamak amacıyla kullanılan dramatik mekan olmak üzere iki mekan kullanılır. Filmde fizyolojik, psikolojik yöntemlerle ve hareket aracılığıyla üç boyut sağlanır. Filmin çeşitli parçaları kurgulanıp bir sahne oluşturulurken görüntüde beliren, seyirciyi saran yeni bir mekân ve çevre yaratılır. Böylece gerçekte mevcut olmayan ama seyirciye gerçek izlenimi verecek olan görüntüler yaratılır. Örneğin bir filmin her karesi ayrı bir mekânda çekilebilir ve kurguyla birleştirilerek aynı mekânda çekilmiş izlenimi uyandırılabilir.¹⁰⁴ Her olgu yalnız zamanda değil aynı zamanda uzayda meydana gelir. Uzay da zaman gibi kurguya bağlıdır. Yönetmen, gerçek uzayın ayrı ayrı noktalarında çevrilmiş farklı öğeleri birleştirip yollarla birleştirilerek, tek bir filmsel uzay haline getirir:

“Filmsel uzam, filmsel zaman, derinlik zaman, zaman ve uzam içinde atlamalar, ayrı zamanlarda aynı uzamda aynı anda bulunmalar, filmsel gerçek sinemacının sık sık yararlandığı yollardır. Böylelikle sinemacı bize, dünyadaki dünyanın film görüntülerinde ortaya çıkan, görüntülerle yaratılan, doğada doğrudan doğruya karşılaşılmayan yeni bir dünya, yeni bir evren sunar. Bu evrene filmsel evren adı verilir.”¹⁰⁵

Sinemada Diğer Unsurlar

Sinemada ses, müzik, oyuncu, renk, hareket unsurları ön plandadır. Görüntü, sinema anlatısında bakılabildiği açıdan dezavantaj iken ses, açık bir avantajdır. Christian Metz sinemada görsel imge, basılı ve diğer grafikler, konuşma, müzik, ses efektleri olmak üzere beş iletişim kanalı belirtir. Bu kanalların çoğu görselden ziyade işitseldir. Sesin yaygınlığı hem uzamı hem de zamanı üretir. Yankı, armoni

¹⁰⁴ Onaran, a.g.e. , s. 17-23.

¹⁰⁵ Özön, a.g.e. , 1990, s. 109.

gibi ya da özel bir mekana özgü *ortamın doğal gürültüsü*'yle görüntülere egemen olunur.

Müzik hemen sinemanın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Sessiz film normal olarak canlı müzik eliinde gösterilirdi. Sinema görsel terimlerle tanımlanan müzikal kavramlar dizisinden yararlanır. Ezgi, armoni ve ritim uzun süredir sinema sanatı içinde yer alan değerlerdir. Eisenstein için en iyi film müziği, görüntüler ile müzik arasında organik bağ kurma a elverişli olan müziktir. Film müziğinin görüntülerle birliğı, görüntülerin kendine özgü tartımına uyan, bu tartımı de erlendiren müzikle gerçeğle ir.¹⁰⁶

Oyuncu görüntünün canlı ö esidir; görünüşü, davranışı, oyunu, sesiyle görüntüde belirli bir amacı gerçeğle tirir. Oyuncunun ba lıca görevi senaryoda yer alan kileri, seyirciye gerçeğçi yolla canlandırmaktır. Dekor, sahne donanımı, giysi, makyaj, aydınlatma, renk, görüntünün ba lıca ö elerinden biridir. Her film türünün, konusuna göre bir havası vardır. Dekorun ilk görevi de filmin havasını yaratmaktır. Sanat yönetmeninin bütün çabası hiçbir eksiklik ya da fazlalık duygusu uyandırmayacak ekilde gerçeğçi görüntüler kurmaya yöneliktir.

Sanatçının kişiliği ve duyarlılığı yapıta ne kadar derinlemesine işlerse sanatçının *stili* belirginleşir. Özellikle öykülü film düzeyinde birçok *stil* düzeyinden söz edilebilir: Yazılı metin ya da senaryonun stili; bu senaryoyu sahneye koyma stili, dekorun, oyunculuk ve hepsinin birleşiminden doğan filmin stili gibi. Film aynı zamanda yönetmenin stilini belirler ve bu, yönetmenin diğer kişilikleri ba arılı bir ekilde yönlendirmesiyle ortaya çıkar. Sinema bir çok dil yetisinin bir araya gelmesi ile bir senteze ulaşır. Sessiz sinemada yazılı açıklamaların dil yetisi kullanıldığı gibi sesli sinemada müzikal dil yetisi, sözlü dil yetisi, renklerin dil yetisi, ya ama ait nesne, atmosfer, efektlik, sentez gibi dil yetileri kullanılır.

Yazılı anlatıma özgü stil kavramıyla filmsel anlatıma özgü stil kavramı arasında fark vardır. Yazında stil: Sanatçının bir sistem olan dil'e karşı kendi dil yetisini kullanarak onunla yaptığı mücadeleyle kazanma girişimi olarak tanımlanabilir. Sinemada ise yazında olduğu gibi bu anlamda stilden söz edilemez.

¹⁰⁶ Monaco, a.g.e. , s. 204-206.

Sinemada stil metaforik anlamda kullanılır. Çünkü sinema, yazılı-sözlü bir dile sahip değildir. Bu nedenle sinematografik dil yetisinin ya da amadlı dile karşı sanatçının geliştirdiği bir araç olduğu söylenebilir.

Sanatçının dil yetisi onun stili'dir. İnsan simgesel ve dilsel denebilecek iki düzence biçimine sahiptir. Bu yüzden çoğu kez dülediklerini, düündüklerini, duygularını sözcüklerle anlatamaz ve aktaramaz. Zaten bu yüzden dans, müzik, resim gibi dil yetilerini geliştirmiş ve kullanmıştır. Sinematografik dil yetisi aracılığıyla sanatçı, insan gibi canlı bir malzemeden yararlanarak pek çok şeyi dışı vurma hatta sözcüklerle aktarılamayacak olanları bile anlatma olanağına sahiptir. Ayrıca müzik, ışık, renk, sahneye koyma ile de bu duygu ve düüncelerin altını iyice çizme olanağı bulmaktadır.

Yapıtına koymak istediği mesajı izleyiciye aktarmak isteyen yönetmen kullandığı dil, renk, oyuncu, sahneye koyma, kurgu, müzik gibi elemanlar arasında en uygun sentezi gerçekleştirmek zorundadır. Bunun gerçekleştirilememesi filmi başarısız bir yapımlaştırarak sektörde ciddi ticari kayba sebep olacaktır.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Özü Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Kitle Yayınları, Ankara 1994, s. 39-40.

2. BÖLÜM

ROMAN- SINEMA ETKİLEMLERİ VE UYARLAMA YAKLAŞIMLARI

Griffith ve Sinemanın Romanla Kurgusal Etkileşimi

Sinema, edebiyat alanı kısımlarında ilk etkileşim öykü temelinde gerçekleşir. Roman, zengin öykü birikimiyle hem sinemayı desteklemi hem de sinema dilinin olumsuz sürecine öncülük etmiştir. Öykünün sanatsal yapıya uygun anlatıldığı en güçlü unsur, kurgudur. Sinemanın temel özelliği olan kurgu, sinemayı sanat yapan Griffith'in Charles Dickens'ın romanlarındaki yapıdan etkilenmesiyle ortaya çıkar.

Griffith, Dickens'ın romanlarındaki üslup ve kurmaca yapıdan etkilenerek bu unsurları filmlerinde uygulamak ister. Ona göre bu romanların anlatım teknikleri, sinemasal yapıya uygun özellikler taşımaktadır. Yönetmen Griffith, *Nice Yıllardan Sonra* (1908) filminin hazırlık çalışmaları sırasında en sevdiği yazar olan Dickens'ın romanlarındaki köktür kurgu yeniliğini denemek ister. Bu teknik, öyküleme kesinti yöntemi kullanılarak birbiriyle bağlantılı bir A görüntüsüyle, bir B görüntüsünün birbirini izlemesi üzerinedir.

Griffith bu filmde, kocası Enoch'un dönüşünü bekleyen Annie Lee görüntüsünü, ıssız bir adaya dönüşen Enoch görüntüsüyle birleştirmek ister. Yapımcılar, hikâyedeki bu sıçramayı insanların anlamayacağını düşünerek tedirgin olur. Griffith'in: "*Dickens de böyle yazmıyor mu?*" diyerek gösterdiği tepkiye karşı yapımcılar, Dickens'ın bir roman yazarı olarak anlatımının farklı olmasının doğal olduğunu söylerler. Bunun üzerine Griffith: "*Yooo, hiç de böyle değil. Bunlar resimli öykülerdir; büyük bir bağlantı yoktur aralarında.*" diye cevap verir. Böylece Griffith, roman ve sinemanın ortak özelliği olan hikaye anlatımının, farklı araçlar olan kelime ve görüntülerle fakat aynı kurmaca yöntemiyle anlatılabileceğine dikkat çeker.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Sergey M. Eisenstein, *Film Biçimi*, çev. Nijat Özön, Payel Yayınevi, İstanbul 1985, s. 266-281.

Kurgusal yapının dikkat çeken özelliği yanında Dickens'in romanlarında karakterlerin ruh tasvirleri, iyi bir detay gözlem ve somuttan yola çıkılarak anlatılır. Her ayrıntının net çizgilerle ifade edildiği mükemmel betimleme ile okurun duygusu engellenir ve adeta kelimelerle sinemasal görüntüler oluşturulur. Film kuramcısı Eisenstein, Griffith'in filmlerinde görülen Dickens'in keskin gözlemci bakışını ve Dickens'in romanlarındaki sinemasal görüntüleri şu sözlerle ifade eder:

“Kendisiyle görüldüğü zamandan belleğimde kalan bu keskin, gözlemci bakışından tutun da, ana ayrıntıları ya da belirtileri- özyapı belirtilerini- öylece geçerken yakalayabiliyorduk. Griffith hep bu Dickens'çi keskinlik ve belirginliğe sahiptir. Nasıl ki öte yandan Dickens'in de sinemaya özgü “optik nitelikleri”, “görüntü düzenlemesi”, “omuz çekimi”, ve özel mercekler yardımıyla, üzerine basılan noktaları detaylı bir şekilde nitelikleri vardır.”¹⁰⁹

Rusya'da *kurgu* ve sinema gerçekliği içinde öncü olduğunu ifade eden Kulešov, sinemada, edebiyatın kurmaca yapısından etkilenen bir bakış açısına sahip yönetmendir. Yöntemini Griffith ve Rus edebiyatının etkisiyle oluşturduğunu söylerken, bu hususta dünyaca ünlü edebiyatçılardan Tolstoy ve Puşkin'i öne çıkarır.

Kulešov, *Sinema Yönetmenliğinin Temelleri* adlı kitabında, Tolstoy'un sinemanın ortaya çıkmadığı zamanlara ait bir mektubuna atıfta bulunur. Tolstoy, bu mektubunda *baştan sona* sözüyle kurgudan söz açmış ve sinemayı hiç tanımadan son derece ayrıntılı tespitler yapmıştır. Kulešov, Tolstoy'un yapıtlarının bütün yapısının son derece *kurgucu* olduğunu ifade eder ve aynı özelliğin Puşkin'in eserlerinin her parçası, her dizesi için de geçerli olduğunu belirtir. Kulešov, Puşkin'in herhangi bir karakterini alıp çekim sayıları koymaktan başka bir şey yapmadan çevrilmeye hazır gerçek bir çevirim senaryosu elde edilebileceğini söyler. Kulešov, böylece Griffith, Tolstoy ve Puşkin'den kurgunun, sinemanın sanatsal özelliğini belirlemedeki rolünü özetler.¹¹⁰

¹⁰⁹ Eisenstein, a.g.e. , s. 281.

¹¹⁰ Lev V. Kulešov, “Sinema - Kuramları ve Estetiği: Anılar”, çev. Nijat Özön, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1968), C. XVII, S. 196, s. 294-295.

Nijat Özön, somut görüntülerin gücüyle anlatan sinemayla, soyut kelimeler kullanan romanın ortak amacını şu şekilde tanımlamaktadır:

“Demek ki, roman ile sinema arasında büyük yakınlıklar, benzerlikler var; karılıklı bir etkileme, alışverişi var; hepsinden önemlisi bir amaç birliği var; Nitekim Griffith 1913’te kendi sanat kolu için şöyle diyordu: “Baarmak istediğim şey, her şeyden önce, size göstermektir.” Joseph Conrad ise Griffith’ten on altı yıl önce *Nigger of the Narcissus* romanının önsözünde bunları söylüyordu: “Baarmak istediğim şey, sözcüklerin gücüyle, size ilgi itirmek, duyurmak, her şeyden önce de göstermektir.” Stendhal’in daha 1830 da *Kızıl ile Kara*’da roman için yaptığı tanımlama, “roman, bir yol boyunca gezdirilen aynadır” tanımlaması ise, romandan çok sinemaya uymakta, insanın aklına hemen öne kaydırma durumundaki alıcılığı getirmektedir.”¹¹¹

Romanın Sinemadan Etkilenmesi

Sinema tarihi, seçkin düzyazı ve popüler romanların sinemaya malzeme olmasını gösteren filmlerle doludur. Sinema, klasik ve modern roman yapıtlarıyla kendine sanatsal anlamda yeni yollar açmıştır. Bu koldan gelen seçkin ve popüler roman, sinemaya kaynaklık etmeye devam etmektedir. Seçkin romanların sinemaya uyarlanması güçlüdür, popüler romanların günümüzde bir film olarak yeniden inşalanması olasılıklarını çoğaltır. Sinema, roman ile benzer özelliklere sahiptir. Örneğin *Çanlar Kimin için Çalıyor* filmi, Hemingway’in romanına sadık kalabilen uyarlamasıyla, sinemanın geleneksel tarzının her macera öyküsüne uyum gösterdiği kanıtlanır. Oysa sinemanın romanla bu etkileşimi tek yönlü değildir. Uyarlamaların sinemayı geliştirdiği bu süreçte doğrudan olarak roman sanatı da sinemadan etkilenerek farklı anlatım teknikleri kullanmaya başlar.

¹¹¹ Nijat Özön, “Tiyatro ve Sinema’da Roman: Roman ve Sinema”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Roman Özel Sayısı – I*, (Temmuz 1964), C. XIII, S. 154, s. 798.

James Joyce'tan bu yana seçkin roman, resim ile ko utluk gösteren çizgiler boyunca geli ir. Ressamlar gibi romancılar da sinemadan kendi sanatlarını çözümleme ve kavramla tırmayı ö renirler. Defoe'den bu yana romanın ba lıca i levlerinden biri, resim gibi ba ka mekan ve insanlarla ileti im kurmaktır. Sir Walter Scott'un zamanında bu anlayı zirveye ula ır. Önce görüntünün sonra da hareketli görüntünün (sinema) bu i levi yerine getirmesinden sonra romanın betimleyici ve panoramik ö esi geriler. Daha da önemlisi romancılar, öykülerini sinemada yaygın olan küçük birimler içinde anlatmayı ö renirler. Ça da oyun yazarları gibi onlar da sık uzun sahnelerden çok kısa sahnelerle romanlarını kurgular.¹¹²

Kurgu bilindi i gibi sinemanın bir bulu u de ildir. Romanda her zaman var olan bir unsurdur. Bir öykü anlatıcısı akı nın orta yerinde diledi i gibi sahneyi de i tirebilir. Sinemanın ortaya çıkmasıyla birlikte romanın kurgusal yapısından etkilenen sinema, zaman içinde farklı kurgu teknikleri olu turmayı ö renir. Örne in hızlı kurgu sahnesi sinemaya özgü bir yakla ımdır. Sinema sanatı, kendi dilini olu turduktan sonra daha eski di er sanatlar üzerinde güçlü etkiler bırakmaya devam eder. Kurgu gibi bir olgu da bu etkilenmenin sonucu olarak düzyazı anlatılarında giderek artan ölçüde, romancıları etkiler. Yazarlar bu etkilenmeyle kendi anlatılarını daha çok sinemacılara benzer ekilde biçimlendirmeyi ö renirler.

Ça da romanın özellikle Amerikan romanının sinemanın etkisinde kaldı ı herkes tarafından kabul edilen bir gerçektir. Bununla birlikte Raymond Queneau, Hemingway ve Malraux gibi yazarların olu turdu u sanat anlayı nın, sinema tekni inin bir sonucu oldu u tartışılan görü lerdir. Sinemanın teknik geli iminin ve estetik çekim gücünün romanı etkilemesi kaçınılmazdır. Malraux'un *Umut* adlı eserinde oldu u gibi yazarların, üslup olarak *görselle me* tekni i bu etkilenmenin do al bir sonucudur. Perdenin koydu u yeni algılama biçimleri, görme tarzı ya da kurgu gibi hikâye yapıları, romancının teknik araçlarını yenilemesine ve de i ik anlatım tekniklerini kullanmasına yardım eder. Sinemanın modern roman üzerindeki etkisiyle romancı, sinemanın anlatım araçlarıyla hikâye anlatmayı ve olayları de erlendirme yollarını benimser. Artık roman da mantı nın kullanım tekni ine paralel olarak zamanın tersine dönmesini sıkça tercih etmektedir. Zaman sırasının

¹¹² Monaco, a.g.e. , s. 50.

altüst edilmesinin ve kurgu tekniğinin en ince yönlerini alan romancılar, iki dal arasında belirgin estetik yaklaşımlarla, bazı çağdaş biçimlerin oluşmasına yol açarlar.¹¹³

Sinemayla roman arasındaki karşılıklı etkileşim anlatı boyutunun dışında da sürmektedir. Yazarlar, bu yönelimin etkisi ve sorumluluk duygularıyla sinemaya yaklaşmaktadır. Amerikan yazın hayatında sinemaya kaynaklık etmesi amacıyla romanlar yazılmaktadır. Bu da yazı dünyasında ekonomik sektör haline gelen, farklı bir edebiyat anlayışını gösterir. Günümüzde yeni çıkan popüler bir filmin romanının, filmle beraber bir zamanda, edebiyat raflarında yer aldığı rahatlıkla görülebilir. Bu durum aynı zamanda sinema ve romanın popüler kimliğinin ve karşılıklı etkileşiminin bir göstergesidir:

“Buna karşılık sinema ile yazın arasındaki ilişkiler yeni boyutlar kazanıyor. Artık romanları sinemalaştırmak yerine, sinema ürünlerini romanlaştırmaya gidiyor dünya. Yani, bir anlamda, yazın sinemaya yöneliyor. Yeni çıkan bir filmin romanı, -ki çoğu kez film öyküsünden yola çıkılarak gerçekleştiriliyor- filmle birlikte piyasaya sürülüyor. 1970’de “Aşk Hikayesi” ile başlayan bu yeni gelişmenin bizdeki yansımalarını yayın evlerimizin programlarında izlemek olası...”¹¹⁴

Roman Sinema Karşılıklı İlişkisi

Sinema filmlerini, sinema-roman anlatımı olarak gören yönetmen Lutfi Akad, sinemanın tiyatroya değil romana daha yakın olduğunu söyler. Her ne kadar tiyatro ve senaryo nicelik bakımından benzer olsa da anlatım aracı olarak birbirlerinden oldukça farklıdır. Çünkü sinema görüntüye; tiyatro söze dayanan bir sanattır. Dolayısıyla sinemada, tiyatrodaki yer alan uzun diyaloglar ve sabit mekan kullanılamaz. Ayrıca tiyatrodaki aksine sinemada konular doğaçlama ve gerçeğe yakındır.

¹¹³ Bazin, a.g.e. , 1995, s. 118-124.

¹¹⁴ Vecdi Sayar, “Sinemaya Yönelen Yazın, Yazına Yönelen Sinema”, *Milliyet Sanat Dergisi*, (Temmuz, 1981), S. 28/388, s. 28.

Filmleriyle roman yapmaya çalıştığını belirten Akad, Alain Robbe-Grillet'in "*Ben romanda ifade edemedi imi sinemada anlatmaya çalışıyorum*" anlayışını onayladığını söyler. Lütfi Akad, her iki sanat dalının ayrı bir dili olduğunu ama fonksiyon olarak sinemanın, romanın yerini almakta olduğunu belirtir:

"Yani öyle... onu açıklamak istedim bununla...Sinemayı bir tema a, bir gösteri oldu u için, gösteri sanatı sandıkları için tiyatroyla e de erde tutarlar. Tiyatroyla kar ıla tırırılar. Sinema nedir, tiyatro nedir? Halbuki böyle bir kar ıla tırma kanımca yanlı . Sinema e er di er herhangi bir sanata yakınlık gösterecekse, bu olsa olsa roman olabilir. Sinema bugün romanın yerini almakta olan bir sanattır. Ve büyük bir sanattır. Büyük romanlar yapılabilir sinemayla. Sinemayla büyük romanlar yapılabilirdi i gibi, küçük harikulade iirler de yapılabilir. Güzel küçük hikayeler de yapılabilir. Sinema edebiyatın yerini almaya namzet bir sanattır."¹¹⁵

Pahalı bir endüstri olan sinemayı, yapıldığı dönemin izleyici taleplerine ba ımlı bir kitle sanatı olarak tanımlayan Atıf Yılmaz, roman ve sinema sanatını kar ıla tırın bir ba ka yönetmenimizdir. Atıf Yılmaz'a göre sinema, yapım döneminin dünya bakışını ve estetiğini yansıtan bir belge olarak önemlidir. Ünlü yönetmene göre çok be enilen bir film en fazla be on yıl içinde eskir ve dolayısıyla di er sanatlar gibi bir sinema klasi i olu maz. Bu eskime, sinemanın seyirci tarafından de i tirilemeyen yapıya sahip olmasından kaynaklanır. Atıf Yılmaz, bir romanın kalıcı ve klasik olabilme ansının, her ça a göre farklı algılanabilme ve yorumlanabilme özelli inden kaynaklandığını ise u sözleriyle ifade eder:

"...Bir de algılama süresi çok kısıtlı, sanırım daha önce de bunun sözünü etmiştim, ilk görüşte bir filmin ancak %30'u görülebiliyormuş ...Bu , bir açıdan, sinemanın çok yo un bir ey anlatmasının da pek mümkün olmadığını gösteriyor. Bütün sanatların farklı algılanma süreleri olduğunu öyle bir çizip örne in bir romanı bir filmle kar ıla tırırsak, kalıcılık açısından romanın çok daha avantajlı olduğunu görürüz. Bunun nedeni, romanın sinema gibi bitmiş, de i tiremedi imiz bir yapısı olmamasıdır. Biraz daha açıklayayım. Biz bir romanı okurken, hangi ça da yazılmış olursa olsun, okudu umuz dönemin estetik anlayışını, dünya görüşümüzü, insan iliklerini yorumlay ımız, hayal gücümüz gibi bir takım farklılıklarla aslında yeni bir roman yazma imkanına sahibiz. Yani bugün diyelim Stendhal'ın Kırmızı ve Siyah'ını ya da Balzac'ın bir romanını okurken gözümüzün önünde canlanan dünya , insanlar resimleri artık yazıldığı günlerdeki okuyucuların gözündeki dünya de il, bizim bugünkü

¹¹⁵ Alim erif Onaran, *Lütfi Ö. Akad*, Afa Yayınları, İstanbul 1990, s. 207-208.

kimli imize göre olu turdu umuz farklı bir dünya...romanda sinemanın gücünü a an, çok daha yo un eyler anlatılabilece ini eklemek gerekir..."¹¹⁶

Sinemada bir hikayenin iyi yansıtılması maddi güç, teknik yapı ve kaliteli insan gücüyle mümkündür. Sinemanın ticari yönü bu çalı mada önemli bir baskı unsurudur. Ba arılı bir sinema yapımı için, dahi bir yönetmen yetmez, bu dehayı destekleyen ekibin de nitelikli vasıflara sahip olması gerekir. Çünkü sinema kolektif yapılan bir sanattır. Bünyesinde ta ıdı ı bütün unsurların bir çarkın di lileri gibi uyumlu olması gerekir. Oysa roman, bireysel özelli iyle, ba arısını yazarının sanatsal yaratısına borçludur:

"...Bir kitabı okurken, dü gücümüzü diledi imiz gibi i letir, kitaptaki olay ve ki ileri diledi imizce ya atabiliriz. Bir sinema filminde ise, durum ba ka. Sinema bize ki ileri, olayları, bizim dü gücümüzü hesaba katmadan gösterir. O nasıl gösteriyorsa, öyle kabul etmek zorundayızdır. Çok esash bir ayırmda urada: Sinema bir ekip çalı masıdır. Oysa kitabı yazar (genellikle) tek ba ına yazıyor..."¹¹⁷

Roman ve sinemanın birbirlerine yakla tıkları en önemli benzerlik hikaye anlatma özelli idir. Her ikisinin de merkezinde insan vardır. Bir romanın olay örgüsü ile bir filmin dramatik yapısı benzerlik gösterir. Bu yüzden anlatım gücü nedeniyle sinema en kuvvetli ba ını romanla kurmu tur. Filmler de romanlar gibi çok ayrıntılı uzun öyküler anlatır ve her iki sanat dalı da bu anlatılarında bakı açısı kullanır. Romancı da film yapımcısı gibi geni kitlelere hitap etti i için gerçek dünyayı gözler önüne serme amacındadır. Roman sanatının kendi diliyle olu turduklarını sinema, kendi yapısına uygun araçlarla anlatır. Roman ve sinemanın etkileme gücü, her iki sanat dalının okuyucusuna/seyircisine ya atmayı dü üdü ü duygu ortaklı ıdır:

"...Roman okuyucusu, psikolojik olarak tıpkı karanlık bir sinema salonundaki birey gibi yalnızdır. Kendisini kitap kahramanı ile e it tutar. Kitabın okunmasından bir zaman sonra okuyucunun kendisini bir sarho luk duygusu içinde hissetmesinin nedeni budur. Sinema ve romanda bir kendi kendine tatmin olgusu söz konusudur. Birey sosyal sorumluluklarından sıyrılmı olarak, yalnızlık içinde bulunmaktadır..."¹¹⁸

¹¹⁶ Atif Yılmaz, *Söylemek Güzeldir*, Afa Yayınları, stanbul 1995, s. 279-280.

¹¹⁷ Zeyyat Selimo lu, "Sinema Bir Ekip Çalı masıdır", *Hürriyet Gösteri*, (ubat 1982)/15, s. 81.

¹¹⁸ André Bazin, *Sinema Nedir?*, çev. brahim ener, zdü üm Yayınları, stanbul 2000, s. 103.

Sinema ve roman arasında öykü anlatma ortaklığına rağmen pek çok fark vardır. Film gerçek zamanda ilerlerken roman için daha çok sınırlanır. Oysa romanlar hacim olarak yazarının istediği boyutta olabilir. Film genelde Shakespeare'in “ *sahnemizin kısa, iki saatlik trafiği* ” dediği ölçüyle kısıtlanır.

Bu iki sanat dalı görüntü ve dilsel anlatım farkına sahiptir. Sinema, romanın sahip olmadığı resimsel olanaklarla, yazıyla ifade edilemeyen şeyleri bir görüntüyle aktarılabilir. Sayfalarla yazılan durumlar ve psikolojik tavırlar, bir görüntüyle sinemada gösterilebilir. Oysa romandaki dilsel yapının farklılığı hayal gücünü harekete geçiren unsurlarla çevrilidir. Bu yapı, uzun mekan ve diyalog tasvirleriyle duyguları harekete geçiren kelimelerle oluşturulur. Roman, sanatsal ve dilsel ifade zenginliğine sahiptir. Roman dili, sözcükler üzerinde oluşturduğu sanatsal yapıyla, sinemaya göre dilsel üstünlük sağlar. En karmaşık çözümlenmeler romanda, dil yoluyla anlatılabilir:

“Evet sinema bir öyküyü anlatabilmektedir, tüm gücü de buradadır. Bunu bir öykü, bir de roman yapmaktadır; hem sesli sinema bulununcaya dek sessiz sinema çok şeyler almıştır romandan....Roman yine de filminden üstün bir yan anlatabiliyor gibi elinde: Kihillerin iç evrenlerine girebilme olanaklarıdır bu da...”¹¹⁹

Romanda sadece yazarın istediği görülür ve duyulur. Oysa filmlerde yönetmenin tasarladığından daha fazlası gözlemlenir. Romancının tanımlamaları, dili ve öznel bakı açılarıyla zenginleşir. Sinemada ise bir ayrıntıyı detaylandırma seçme özgürlüğü de vardır. Romanın baskın gerilimi; öykünün malzemesi olan olay örgüsü, karakter, ortam, tema gibi unsurların dil içinde anlatılmasıdır. Buna karşın filmin baskın gerilimi, öykünün malzemesi ile görüntünün nesnel doğası arasındadır. Okuyucu bu deneyime aktif olarak katılmakta özgürdür. Sayfa üzerindeki sözcükler her zaman aynıdır ama perdedeki görüntü, dikkatimizi sahneye yönelttiğimiz sırada sürekli değişir. Sinema bu yönden çok daha zengin bir deneyim sağlar. Aynı zamanda daha yoksuldur, çünkü anlatıcının kişiliği daha zayıftır. Romanda daha rahat kullanılan birinci tekil diyalog anlatımı, sinemada sıkıntı verici bir sonuç doğurur.

¹¹⁹ Malraux, Andre, “Sinema - Kuramları ve Estetiği: Sinemanın Sanat Olarak Doğuşu”, çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1968), C. XVII, S. 196, s. 363.

Sinema, romanın anlatı içinde geli tirdi i bulmacalara yakla abilir ama bunları asla roman gibi olu turamaz.¹²⁰

Bir edebiyat eserinin okuyucu tarafından algılanmasında zaman ve mekân sınırı yoktur. Roman okuma süreci ve yöntemi okuyucu tarafından belirlenir. Yani, okuyucu bir cümle üstünde durup diledi i kadar dü ünebilir ya da geriye dönü lerle metni farklı ekilde anlamlandırabilir. Her okuyucunun zihninde kurdu u hayal dünyası di erinden farklıdır. Filmde ise herkesin gördü ü aynı fizik görüntüsüdür. Hızla akan film görüntülerinin derin anlamlarını kavrama güçlü ü ise ancak sinema dili ve kültürünün ö renilmesiyle mümkündür. Filmin görsel varlı ının yanı sıra zamansal varlı ı da vardır. Seyircinin onu algılaması, mekan ve zaman birimlerinin mutlak varlı ına ba lıdır. Yönetmen Halit Refi , sinemacının yetene ini, içinde bulundu u maddi artları de erlendirebilme yetene ine ba layarak edebiyat ve sinema arasındaki ayrımı u cümlelerle ifade eder:

“Edebiyat yalnız zihinde gerçekleş en bir olgudur. Yaratıcısı ile okuyucusu arasında zihinsel bir ileti imdir. Tam anlamıyla bir dü ünçe olaydır. Aracı “dil” dir. Özü itibariyle maddi varlı ı yoktur. Sinema bir fizik olaydır. “Kamera-film-projeksiyon” olmadan sinema olayı gerçekleş mez...Sinemanın kaderini belirleyen maddi varlı ıdır. Mutlak özgürlük yalnız insan dü ünçesinde var olabilir. Özgürlük manevi bir kavramdır. Maddi dünyada ancak sınırlı bir ekilde gerçekleş tirilebilir. Sınırsız özgürlü e sahip tek sanatçı, becerebilir ve ba arabilirse edebiyatçıdır...”¹²¹

Roman ve Uyarlama

Sinemayı edebiyat seviyesine ula tıran uyarlamalar ve de erini roman yazarlarına borçlu olan iyi filmler vardır. Bu filmler, sinemanın klasik yapıtları olarak anılmaya devam etmektedir. Sinema, do du u tarihten itibaren öykü anlatmayı edebiyat uyarlamalarıyla ö renmi ve bugüne kadar da edebiyatla ba ını koparmamı tır.

¹²⁰ Monaco, a.g.e. , s. 48-49.

¹²¹ Halit Refi , “Ba ımlı Olarak Yeniden Yaratmak, Çok Daha Güç Bir ...”, *Hürriyet Gösteri*, (ubat 1982)/15, s. 80.

Uyarlama; birbirine uydurma, uyarlamak i i, adaptasyon anlamına gelmektedir.¹²² Sinemasal terim olarak ise sinema için hazırlanmamı bir metni, sinemaya uygun biçime sokma olarak tanımlanır.¹²³ Sinemanın, yabancı bir sanat dalından aldığı ürünü kendi görüntü diline dönü türme çabası uyarlama süreciyle ortaya çıkar. Sinema; sanat, sosyolojik ve endüstriyel bir olgu olarak zengin hikayeler barındıran romanla böylece etkile im sürecine girer.

Sinemanın edebiyatla olan bağlantısı bugüne kadar süren tartışmaları da beraberinde getirir. Edebiyat uyarlamalarının, edebi esere zarar verdiği yönünde birçok görüş ortaya konur. Oysa ünlü film kurmacısı Bazin, kamuoyu istatistiklerine göre ekrana aktarılan kitapların satışında çok belirgin bir artış olduğunu, uyarlama girişimlerininse edebiyata ve kültür birikimine yarar sağladığını söyler. Bazin, edebi bir çalışmanın ekrana derinden hiçbir şey kaybetmeden gelmesini beklemenin yanlış olduğunu ifade ederek özgün metnin bütünlüğünün korunabilmesini, sinema için büyük kazanç sayar. Ayrıca Bazin, film sonrasında seyircide filmde hoşnut olma ve filmin orijinalini okuma duygusunun oluşmasını ve bu ikinci işte in edebiyatın zaferi sayılabileceğini ifade eder. Çünkü sinema kitlelere ulaşmada edebiyatın önüne geçen bir sanat dalıdır.

Tamamıyla anlam ve üslupla bir romanın, her şeyden soyutlanarak metne odaklanan okuyucu üzerinde bıraktığı etki, bir filmin, karanlık sinema salonundaki seyirci üzerinde bırakacağı etkiden farklı olacaktır. Estetik yapıdaki bu farklılık film yapımcısının daha fazla hayal gücü ve yaratıcılığa sahip olmasıyla açıklanabilir. Sinema, doğrudan sanatsal dil yapısına uygun özgün film senaryoları kullandığı gibi edebiyat uyarlamalarından da faydalanır. Bunun için bir edebi eserin sinemadan farklı dil yapısının, sinemasal anlatım ekline dönü türülmesi gerekir. Bu dönüüm senaryo hazırlama evrelerine uygun şekilde gerçekleştirilir:

“...Romanın uyarlaması üzerine çalışan senarist ve yönetmenin önünde iki seçenek vardır. Birincisi aradaki seviye farkının özgün çalışmanın sanatsal prestiji göz önünde bulundurulurken görmezlikten gelmesidir... İkinci çözüm ise film yapımcısının dürüstçe, filmi özgün çalışmanın seviyesine ulaştırma çabasına girişmesidir. Uyarlamayı basitletiren

¹²² TDK (<http://www.tdk.gov.tr>)

¹²³ Nijat Özön, *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1981, s. 311.

görüntü yapımcılarına haksızlık etmemeliyiz. Yine de edebiyatın kaybı olmaz. Aksine yapılan sinemanın geleceği için bir umuttur. Ancak seviye farkının çok fazla olması düzeltilmesi çok zor sorunlara sebep olabilir.”¹²⁴

Senaryo Nasıl Hazırlanır

Senaryo; özet, i leme, ayırlama ve çevrim senaryosu olmak üzere bölümlere ayrılır. Bir senaryo ister özgün ister uyarılma olsun yapılacak ilk i , konunun genel çizgilerini ve ba lıca ki ilerini anlatan 5-6 sayfalık bir özet metin hazırlamaktır. Senaryocunun di er yardımcısı konu ma yazarıdır ki ço u kez konu malar da senaryocu tarafından yazılır, fakat gerçekte bu ayrı bir teknik ve yaratıcılık isteyen bir i tir. Sinemada konu ma ikinci derecede bir ö edir, görüntüye ancak yardımcı olur, onu tamamlar.

leme evresinde, önemli konu malar hazırlanır, ba lıca ki iler tanıtılır ve senaryonun dramatik yapısının belli ba lı geli me noktaları ortaya çıkarılır. Bu bölüm özet metnin yakla ık 40-50 sayfalık geni letilmi eklidir.

Ayırlamanın en önemli çalı ması, dramatik yapının sahnelere bölünmesidir. Sahne, aynı dekor içinde aynı ki iler arasında geçen ayırım parçasıdır. Ayırımlar da bir araya gelerek filmin bölümlerini meydana getirir. Bölümler, a a ı yukarı bir roman bölümlerini kar ılar. Genel olarak bir filmde 7-8 bölüm; 25-30 ayırım vardır. Bu evrede filmin ayrıldı ı parçalar belirli bir sıraya dizilmi , konunun en küçük ayrıntıları ortaya konmu , ki ilerinin en ufak özellikleri i lenmi tir. Senaryonun biri görüntülerin anlatımı, di eri konu malar ve çe itli sesler olarak iki ayrı sütuna ayrılması bu a amada ba lar.

Ayırlamayı çevrim senaryosuna dönü türmek yönetmenin ilk önemli i idir. Bir çevirim senaryosu, tamamlanmı bir filmin alaca ı ekli en küçük ayrıntısına kadar belirten ortalama 100-200 sayfalık bir metindir. Çevrim senaryosunun her

¹²⁴ Bazin, a.g.e. , 2000, s. 73.

sayfası iki sütuna ayrılır. Soldaki sütunda mekan, gündüz, gece gibi görüntüyle ilgili eyler; sa daki sütunda ise konu malar ve sesle ilgili bütün açıklamalar yer alır. Bir çevirim senaryosu genel olarak 500-600 çekime ayrılır. Alıcının kesintisiz çekilen bir sahnesi, filmin en küçük birimi olan çekimi kar ılar.¹²⁵ Film yönetmeni Kurosawa senaryoyu filmin iskeleti olarak tanımlar:

“...(Filmlerimde senaryodan kurguya kadar) Her eyi kendim yaparım. Ama bana en önemli görünen, senaryonun hazırlanmasıdır. Senaryo, filmin yapısı, iskeletidir. Yapı çok sa lamsa, rahatça görüntü eklenebilir. Hiçbir vakit da ınıklı a, gev ekli e yol açmaz bu. Ya da, daha do rusu, iyi bir senaryo oldu u vakit, i irme olanaksız’dır...”¹²⁶

Senaryo a amaları incelendi inde özgün senaryoların sinemasal dile uygun hazırlandı ı görülür. Oysa bir roman, senaryoya aktarılırken hem hacim olarak hem de teknik olarak senaryo yapısına uygun bir biçime çevrilmek zorundadır. Dolayısıyla bu durum, yazı ile ifade edilen bir eserin görüntü diline aktarılması sırasında birçok de i ikli i, kaçınılmaz olarak, ortaya çıkaracaktır. Yazarın ifade etti i tema, konu, mesaj, diyalog, karakter ve tasvirlerin görsel olarak sinemada nasıl kar ılıklı bulaca ı oldukça önemlidir. Bu unsurlara yazar/yönetmenin yakla ımı ya da farklı bakı açısı do al olarak uyarılama sorununu da beraberinde getirecektir.

Uyarılama Sorunları

Roman uyarlamalarında en temel problem, film süresiyle roman hacminin e itsizli idir. Normal uzunluktaki bir film ortalama 80-90 dakikadır. Oysa roman hacim bakımından bu sürenin oldukça üstündedir. Ünlü Macar sinema ele tirmeni Bela Balazs, *Der Sichtbare Mensch (Görülebilir Adam)* isimli kitabında, yazınsal yapıtlardan sinemaya uyarlanan çalı maların ba arısızlı ının en önemli sebebini, film

¹²⁵ Özön, a.g.e. , 1964, s. 157-161.

¹²⁶ Akira Kurosawa, “Sinema - Yöntemlere Göre: Sinema Üzerine Dü ünceler”, çev. Nijat Özön, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1986), C. XVII, S. 196, s. 436.

senaryolarının bol sayıdaki malzemeyi, filmin dar çerçevesine sığdırmaya çalışmasıyla açıklar. Bu malzeme yazısından hangisinin, yazınsal yapıtın özüne zarar vermeden, filme dahil olup olmayacağı önemli bir husustur. Birkaç günde okunan bir romanı, sinemada bir, bir buçuk saatte anlatabilme zorunluluğu, bu seçme işleminin ne kadar güç olduğunu gösterir. Dolayısıyla böyle bir seçimin nasıl yapılacağı uyarılmanın başlıca sorunu olarak ortaya çıkar.¹²⁷

Diğer bir sorun da seçilen malzemenin sinema diline nasıl çevrileceğidir. Bazin, iyi bir uyarılma için yönetmenin metni ve sinema dilini çok iyi anlaması gerektiğini söyler:

“...Dilin ve sinematik yaratım biçiminin özgün metine sadık kalınmasında doğru orantılı olduğu savunulabilir. Ancak kelime kelime aktarım da, en az a priori derecede serbest bir aktarım kadar yanlış olacaktır; iyi bir uyarılma olayın özü ve ruhun düzenlenmesi sonrasında elde edilecektir. Bunun için gerekli olan unsur ise dil olmasının iyi kullanılabilmesidir ...”¹²⁸

Bazin, romanların üslup ve karakterlerinin edebiyatta ve sinemada aynı güce sahip olamayacağına ilişkin altını çizerek Andre Gide’in ‘*Symphonie pastorale*’ (*Pastoral Senfoni*) adlı eserinden yapılan uyarılmayı örnek olarak gösterir. Bazin, romanda yazarın geni zamanlı ifadelerinin, onun biçimine edebi nitelik kazandırmasına rağmen bu üslubun, sinemaya aktarımının mümkün olmadığını belirtir. Ayrıca, romanda birçok sembolizm barındıran karakterlerinin beyaz perdeye aynen aktarılamayacağını ifade ederken, eserdeki sinematografik görüntülerinse ancak yönetmenin metni çok iyi okumasıyla ortaya çıkartılabileceğini belirtir.

Bir roman ya da öykü uyarılmasında dikkat edilecek ilk husus, metnin özelliklerini bozmadan sinema diline uygun seçimler yapmaktır. Bu da roman ya da öykünün belli başlı aksiyonlarının, başlıca karakterlerinin ve çevrenin muhafaza edilmesiyle olur; bundan sonra da elde edilen malzeme yazı dilinden sinema diline çevrilir, yani eldeki malzemeye görüntü olarak karıtlıklar aranır.

¹²⁷ Onaran, a.g.e. , 1999, s. 10, 13.

¹²⁸ Bazin, a.g.e. , 2000, s. 75.

Yazarla, sinema yönetmeni arasında ba lıca ayrılık i te burada meydana çıkar: Yazarın belli bir e yayı yani somut kavramı anlatması için bir sürü sözcük yı nına ba vurması gerekir; buna kar ılık sinemacı bu e yayı tek bir görüntü ile ortaya koyabilir. Di er yandan yazarın birkaç tümce ile anlattı ı psikolojik durumu perdede gösterebilmesi için de sinemacı uzun bir görüntüler dizisine ba vurmak zorundadır. Bu durum kar ısında sinemacı için tek çıkar yol, sembollerden, kar ıla tırmalardan yararlanmaktır. Büyük sinema adamlarının göze çarpan özelli i de bu noktada belirir. Basit bir e ya, basit bir davranı onların elinde yazarın uzun tümcelerle anlatmak zorunda oldu u psikolojik durumu belirtir. Sinemanın bütün usta yaratıcıları, en sınırlı araçlarla en geni yorumlamayı gerektirecek anlatımı gerçekle tirebilen kimselerdir.¹²⁹

Roman ve sinema arasındaki önemli farklardan birisi, karakterleri yansıtmada sırasında ortaya çıkar. Sinema karakterleriyle roman karakterlerinin tıpatıp benzemesini beklemek yanlı tır. Roman karakterleri, ekrana göre çok karma ık psikolojik yapıya sahiptir. Yazının, ki ilik özellikleri ve insanların iç dünyalarını aktarmada sahip oldu u avantaj, böylesi bir farklılı ın ortaya çıkmasına sebep olur. Bu karakter yapıları ço u zaman ekrana uygun dü mez.

Bazin' e göre uyarlamalar ne kadar tatmin ederse etsin, kitaptan daha de erli olamaz. Bireylerin bu kitapları okumak yerine onun taklidini seyretme nedenini de uyarlamaların, sinematografik bir tema üzerine kurulu, sanatsal kalitesiyle açıklar. Böylece sinema, romanın estetik yönünü ölçü alarak yeni bir sanat ürünü ortaya çıkarır. Bu da beyaz perde ile romanın aynı olmasının beklenemeyece i gerçe ini gösterir.

Özgün metinden sadece esinlenme durumunda film yapımcısı ile romancı arasındaki ba lılık derin bir sempatik anlama dayanır. Film, bu tür uygulamada kitabın yede i olma amacının ötesine geçerek, onun yerini alma gayesi ta ır. Onun diyalekti i, sadakat ile yaratım arasında gidip gelmektedir. Burada edebiyat eserini, sinema ürününe dönü türme i levi bir sorun olarak kar ımıza çıkmaz. Çünkü roman baz alınarak ikincil derecede bir çalı ma olu turulmaya çalı ılır. Artık filmin, yeni bir estetik yaratım olarak, roman ile kar ıla tırılmasına gerek yoktur.

¹²⁹ Onaran, a.g.e. , 1999, s. 9-10.

Bazin'e göre uyarlamadaki güçlük edebi eserin edebi niteliğiyle alakalıdır. Bir edebi çalımanın kalitesi ne kadar yüksekse uyarlama dengesi o derecede bozuk ve güç olur. Yeni bir denge noktası oluşturulması için ancak yaratıcı bir yeteneğe gereksinim duyulur. Bu da uyarlamadaki sorunları asgariye indiren, yönetmenin dehasıdır. Bazı romanların kamera hareketliliğine uygun anlatımları vardır. Uyarlama için olumlu bir özellik olan bu durumu iyi bir yönetmen, yapımcı kurguda estetik olarak etkileyici biçimde de erlendirebilir. Sinema yapımcısı görsellik ile aktaramadığı olguları diyaloglar şeklinde verme yöntemiyle uyarlama başarısını arttırabilir. Bu diyalog romandan alınabileceği gibi deyişler kullanılarak da kullanılabilir.

Her sanat dalının dillerinin farklı olması uyarlamalarda aynı etkiyi bırakacak farklı yöntemler izlenmesini gerekli kılar. Uyarlama yapılırken deyiş en sosyolojik yapının göz önünde bulundurulması gerekir. Bir romandan birebir uyarlama yapılabileceği gibi, kısaltma ve yoğunlaştırmayla eserden bölümler alınabilir ya da özgün metinden sadece konu olarak ilham alınır.¹³⁰

Büyük edebiyat eserlerinin birebir uyarlanması Sovyet sinemasında görülen bir uyarlamadır. Tolstoy'un *Sava ve Barış* adlı klasik eserini sinemaya uyarlayan yönetmen Bondarchuk, bu dev romanı yıllarca süren bir çalımayla dört bölümlü bir film haline getirir. Bu uyarlama, aslına bağlılık özelliğinin ön plana alındığı benzersiz bir çalımadır. Yönetmen romanı filme indirgemek için özetleme yoluna gitmez. Bütün ana olaylar, karakterler, tasvirler, her ayrıntı yazarın romanında olduğu gibi düşünülmeye değerken, sinemasal fonla sinemaya yansıtılır. Klasik bir eserin tüm ayrıntılarıyla sinemada birebir yorumlanması, farklı yorumları da beraberinde getirir.¹³¹

¹³⁰ Bazin, a.g.e. , 2000, s. 12-70.

¹³¹ Atillâ Dorsay, *Yönetmenler, Filmler, Ülkeler-2*, Varlık Yayınları, İstanbul 1988, s. 229.

Yazar, Yönetmen ve Ele tirmen Gözüyle Sinema Uyarlamalarına Bakı

Adalet A ao lu'nun *Fikrimin nce Güllü* romanı, *Sarı Mercedes* adıyla sinemaya uyarlanır. Yazara göre, estetikten yoksun bir adla sinemaya uyarlanan romanı, bir Almanya i çisinin arabasıyla yol serüvenine indirgenmi tir. Yönetmen, ho una giden sahneleri kullanıp, yazarın anti-militer tavrını ortadan kaldırarak romanın mesajını de i tirir. Böylece film, romandan farklı bir kimli e bürünür. A ao lu, eserin özünü de i tirmeye yönelik bu uyarlama anlayı ıyla sinemanın, edebiyattan uzak durması gerekti ini, söyler.

Adalet A ao lu, *Sinema Edebiyatın Kapısını Çalacaksa* adlı yazısında Metin Erksan'ın, *Susuz Yaz*; Halit Refi 'in *A k-ı Memnu* ve *Kırık Hayatlar* yapımlarını örnek vererek bu uyarlama yakla ımlarındaki ba arıyı, *iki yaratıcı ki i'li in bulmasıyla açıklar*. Roman yazarının dünyasından koparılmı uyarlamalara, yönetmenlerin dil sorunuyla yakla malarımıysa yeterli bulmaz. Ona göre uyarlama problemleri, sadece sinema ve edebiyatın farklı dil anlayı ıyla açıklanamaz.

O halde sorun nerede ba lamaktadır? A ao lu'na göre bu mesele, ortak duyarlılık ve bakı açısı sorunudur. Bu tespiti “*sinemacının kanında yazarın dünyasına ait hiçbir renk dola mıyor.*” ifadesiyle vurgulayan A ao lu, sinemanın istedi i kadar kendi dilini koruyabilece ini ama edebiyatın kapısını çalacaksa yazarın seçimlerine, hayat duru una, sanat anlayı na saygılı olmak zorunda oldu unu, söyler. Adalet A ao lu'na göre, sinema-edebiyat ili kisinde yönetmen, dünyaya bakı ıyla dost oldu u yazarların kapısını çalmalıdır ve yazarın *bilinç dostu* olmayan yönetmene, bilinç düzeyi teslim edilmemelidir.¹³² Ayrıca, bu ili kinin temelinde, sanata yönelik tutkusal bir içkin ve çok yakın bir ruh birlikteli inin bulunması gerekti ini söyleyen yazar, sözlerini öyle sürdürür:

“Bütün bu de inmeler hep unun için: Sinema-edebiyat ili kisinde urda sinemanın dili, burada da edebiyatın, diyelim ki romanın dili vardır; biri ötekine çevrilecektir, ama sıra i te bu ‘çeviri’ i ine geldi mi, ortak duyarlık, ortak bir kaygının dili ba kö eye oturmalıdır. Bir

¹³² Süleymâ Murat Dinçer, *Türk Sineması Üzerine Dü üncüler*, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996, s. 217-317.

romanı bölüm bölüm, sadakatle aktarmak iyi bir sinema-roman ili kisi olmayabilir. Romandan birçok bölüm, birçok sahne yok edilerek de, özgün esere birincisinden daha sadık bir film yapılabilir. Bu, yazarın dünyasını yönetmenin çok iyi tanınmasıyla olabilir ancak. Benim bir romanımı filme çekecek olan yönetmen, bütün kitaplarımı ve hayatta duru umu bilmelidir. Bilmesi yetmez, bu yazarla kendini sıkı sıkıya kenetlemi bir dost olarak bulmalıdır. li ki bu temele oturmazsa, yönetmen el attı ı eserini sadece kötüye kullanmı olur.”¹³³

1960 ve 70’li yıllarda eserlerinin ço u sinemaya uyarlanan popüler yazarlardan biri de Kerime Nadir’dir. Çok sevilen melodramlarıyla geni okuyucu kitlesine sahip olan yazar, sinemaya uyarlanan romanlarıyla bu sektöre ticari başarılar kazandırır. Yazarın gözya larıyla okunan romanlarının etkiledi i okuyucu kitlesine bu kez, sinema salonlarını dolduran seyirciler de katılmı tır. Kerime Nadir, bu uyarlama sürecinde bazı senaryo çalı malarında bizzat yer alsa da romanlarından yapılan senaryolarının eserlerindeki ince duyguları yok etti inden yakınır:

“Eserlerimden yapılan her film beni az ya da çok üzmü tür. Benim romanlarımda ince duygular vardır. Bu duyguları zar zor , eli kalem tutan yeteneksiz ama bu piyasada tutunmu birkaç senarist basmakalıp yöntemlerle yok ettiler. Yapay, sıradan eyler ortaya çıktı. Halkın seviyesine iniyoruz diyenler o filmler i yapmayınca halkı tanımadıklarını anlamı larıdır belki”¹³⁴

Necati Cumalı, sinema-edebiyat ili kisini de erlendirdi i yazısında yazar ile yönetmenin aynı amaca farklı dillerle hizmet etti ini ifade etmektedir. Ona göre görüntünün giremeyece i yere sözcüklerle uzanabilen roman, okuyucusu ile ba ba adıdır. Bu ileti im ki isel bir özellik gösterir. Oysa sinema, salonları dolduran farklı kültür düzeyindeki izleyicilere ortak bir be eni sunmak zorundadır. Bu da sinemanın ta ıdı ı ticari kaygıyla alakalıdır. Necati Cumalı’ya göre yönetmen, edebiyatçı de il bir sinemacıdır. Dolayısıyla ba arılı bir sinema aktarımı için yönetmen, edebiyat yapmamalıdır. Fakat her iyi yönetmenin de temel kültürü edebiyatla beslenmi tir.

¹³³ Dinçer, a.g.e. , s. 316-317.

¹³⁴ Kür at Ba ar, “Benim Romanlarımda nce Duygular Vardır”, *Hürriyet Gösteri*, (Haziran, 1982)/19, s. 76-77.

Necati Cumalı, ba arılı bir uyarlama için eserin, sinema diline çevrilmesi gerekti ini ifade ederken Tolstoy’un romanlarından neredeyse birebir uyarlanan *Sava ve Barı* , *Anna Karenina* filmlerini örnek gösterir. Edebiyat çizgisine yakla abilen bu uyarlamalar, kitabı perdeye oldu u gibi aktarmasına ra men, yine de Tolstoy’un satır aralarındaki büyüsunü filme yansıtamamı tır. Necati Cumalı, yapıtın özüne sadakat ve uygun dil kullanımını uyarlamamanın temel unsuru olarak belirtir:

“Bana kalırsa büyük yönetmenler, sinemada tutulması gereken do ru yolu, daha ba langıçta bulmu durumda. Yönetmen, bir edebiyat yapıtını sinemaya uyarlayacaksa, o yapıtın özünü sindirmeli, edebiyat yapıtı olarak aldı ı biçimden soyutlamalı, edebiyat dilinden kurtarmalı. Sinema diliyle o özü yeniden yaratmayı, yansıtmayı dü ünmemeli. Eisenstein’in Jean Renoir’in gerçekle tirdikleri buydu. Günümüzde Fellini, Bergman gibi yönetmenler de sinema dili ile yazan romancılar bence. nceledikçe bütün iyi yönetmenlerin temel kültürünün edebiyatla beslendiklerini görürüz.”¹³⁵

Tarık Dursun K, sinemayla yakından ilgili bir sanatçı olarak sinema- edebiyat ili kisinin konu zenginli i ve edebi esere yaygınlık kazandırma i levi bakımından, kar ılıklı fayda esasına dayandı ını söyler. Eseri sinemaya uyarlanan yazarların, bu filmleri ba arılı bulmama sebeplerini, sinema diline yabancı olmalarıyla açıklar. Romanının birebir aktarımını perdede görmek isteyen yazar, hayal kırıklı na u ramaktadır. Oysa sinemanın edebiyattan farklı bir dilsel yapısı vardır. Dolayısıyla bu kuralların farkında olarak, sinema gerçe ine uygun hazırlanan senaryo çalı malarında; sapmalar, çıkartmalar, katmanlar yapılır. Bütün bu olgular sinemanın kendi gelene i ve kendine özgü kuralları içinde geli ir, yeniden yaratılır:

“Önce unun üzerinde anla alım: Ba ta da belirtti im gibi, sinema ayrıdır, edebiyat ayrı. Birbirlerinden yararlanırlar, ku kusuz; ne var ki, bu yararlanma birtakım sınırlamalara, ko ullara ba lıdır. Her birinin kendine özgü sınırlamaları, ko ulları ve kuralları i uyarlamaya ya da aktarmaya geldi inde kar ılıklı özveri ister. Burada özveri beklenen, edebiyattır. Sinema kendi kuralları içinde edebiyattan gelme ürünü alır, yo urur, ayıklar, yeni ba tan bu kez kendisi için biçimlendirir. Sinema için önemli olan, okur de ildir, seyircidir. “Bence bu, böyledir, böyle olmu tur, böyle görülecektir” der ve tartı maya girmez bile.”¹³⁶

¹³⁵ Necati Cumalı, “Bütün yi Yönetmenlerin Temel Kültürü Edebiyatla Beslenir” *Hürriyet Gösteri*, (ubat 1982)/15, s. 76.

¹³⁶ Tarık Dursun K, “Edebiyatın sinema ve TV ile “Tehlikeli li kiler”i”, *Milliyet Sanat Dergisi*, (15 Aralık 1985), 134/484, s. 30.

Firüzan'ın *Ah Güzel İstanbul* adlı öyküsünü sinemaya uyarlayan Ömer Kavur, öyküyü hem hikâyesi hem de görsel zenginliği nedeniyle tercih eder. Filmin senaryosunda yazarla yönetmen birlikte çalışır ve ortaya çıkan sonuçtan her iki sanatçı da memnundur. Yönetmen Ömer Kavur, yazarın dünyasına saygı duyarak hikâyenin içsel yapısını korur ve Firüzan'ın senaryoya katkılarını çok beğenir. Bu ortak çalışma madan oldukça memnun olan Firüzan, film gösterime girince hayal kırıklığına uğur. Bu hayal kırıklığı, eserlerine yapılan uyarlama tekliflerine, filmin çekimlerine katılmaya artık ekleyecek kadar, büyüktür.¹³⁷

Her edebi eserin, sinema diline uyarlanması mümkün değildir. Bu yüzden bazı romanlar, filme sadece esin kaynağı olur. Örneğin Ferit Edgü'nün *O* adlı romanı, görsel yönü güçlü imgeleri ve konusu nedeniyle *Hakkâri'de Bir Mevsim* adıyla sinemaya uyarlanır. Senaryo çalışmaları sırasında bu eserin tümüyle perdeye aktarılmasının imkânsızlığı ortaya çıkar. Roman olay merkezli değildir ve fantastik unsurlar taşımaktadır. Sonuç olarak romanın filmi değil romandan esinlenmiş bir film ortaya çıkar. Yazar Edgü, bu sonuçtan rahatsız olmaz, çünkü sinema dilinin olanaklarının farkında olan bir yazardır.¹³⁸

Yönetmen Atıf Yılmaz, sinemanın seyirciyi etkileyecek ilginç hikâye arayışının edebiyat uyarlamalarını kaçınılmaz kıldığını belirterek, film yönetmeninin bir edebiyat ürününü seçme kriteri olarak, şu iki unsuru öne çıkarır: Eserin dokusu ve yönetmenin, edebiyatçının kurduğu dünyadan etkilenmesi. Yönetmen, uyarlama açısından edebi eserin olay dokusunu değerlendirirken hikâye içindeki dramatik bir çatı olmayı, tema ya da karakteri ölçülebilir. Bu seçim, hikayenin ya da romanın bir bölümü, hatta bir cümlesi olabilir. Bu tamamen konuya bakış açısı sorunudur. Diğer bir unsur, edebiyatçının kurduğu dünyayı sinema diliyle yeniden kurgulamak meselesidir ki bu edebiyat ürününe en tehlikeli yaklaşımdır, çünkü:

“...Yazarın yazı diliyle kurduğu dünyayı, yönetmenin sinema diliyle yeniden kurması gerekecektir. Bu çalışma senaryocu ve yönetmen için çeşitli tuzaklarla doludur. Sözgelisi Yaşar Kemal'in bir romanını sinemaya uyarlıyoruz. Yaşar'ın yazı diliyle kurduğu destansı, coşkulu, zaman zaman şiirsel ve tadı tatlı olan dünyanın, sinema diliyle yeniden yaratılması gerekecektir. Yönetmen Yaşar Kemal çapında bir ozan-sinemacı değilse, benzer

¹³⁷ Atilla Dorsay, “Ah ...Güzel İstanbul”, *Hürriyet Gösteri*, (Eylül 1981)/13, s. 17-19.

¹³⁸ Atilla Dorsay, “Hakkâri'de Bir Mevsim Üstüne”, *Hürriyet Gösteri*, (Mart 1983)/28, s. 54-55.

co ku ve duyarlık ta ımıyorsa beyazperdede görece imiz, romanın olay zincirinin ematik, kuru bir anlatımı olarak kalacaktır.”¹³⁹

Kısacası yönetmen için edebiyat ürünü, sinema diliyle kurmayı tasarladı ı özgün dünyanın çekirde idir. Halbuki yazar, yapıtının sinemaya eksiksiz uyarlanmasını ister ve genelde ortaya çıkan sonuçtan memnun de ildir. Atıf Yılmaz bu durumu, sinema dilinin bilinmemesiyle açıklar. Çünkü edebiyat ürünüyle, sinema ürününün ta ıyabilecekleri yo unluk ve idrak süreleri farklıdır. Filmin anlatım aracı kelimeler de il görüntülerdir. Bu görüntüler bir araya gelerek ba ka bir yapı olu turur ve her olay sinemasal de ildir. Uyarlamada dramatik örgü filmin ritmini bozmayacak ekilde düzenlenmelidir. Dolayısıyla, kurulan yeni yapı içinde eserde yer alan bazı olayların, karakterlerin filmin dı nda kalması ya da filme eserde olmayan bazı eklemelerin yapılması kaçınılmazdır.

Atıf Yılmaz uyarlamalarda senaryo yazarının tavrını önemli bulur. Senaryo yazarı, disiplinli, usta bir teknisyen gibi davranarak sanatçı kimli ini öne çıkarmamalıdır. Çünkü bu kimlik, edebi esere yeni bir boyut ekleme riski ta ır. Senaryo yazarı, filmin sanatsal yanını yönetmene bırakmalı ve yönetmenin kurmayı istedi i dünyada ona yardımcı olmalıdır. Böylece uyarlama senaryosunu yönetmenin gerçekle tirmesinin filmin ba arısı için ne kadar önemli oldu u ortaya çıkar. Atıf Yılmaz, en güç ve zor uyarlamaların; yazar, yönetmen ve senaryo yazarının bir araya geldi i ortak çalı malar oldu unu söyler. Yazarın görü lerinin hakim oldu u uyarlamaların filmi zedeleyece ini dü ünen Atıf Yılmaz’a göre sinema, yönetmenle gerçekle ir ve sanata dönü ür.

Halit Refi , iyi bir yönetmenin anlatım dilini de erli buldu u bir eseri sinemanın görselli iyle anlatmak istedi ini söyler. Edebiyat eserlerinden birçok sinema uygulaması yapan Refi , ço unda kendini kaynak esere fazla ba ımlı saymadı ndan pek zorlanmadı ını ifade eder. İlk filmi *Yasak A k*’ta oldu u gibi bir romandan hareket edip, ondan tümüyle farklı bir eyler ortaya çıkarınca filmlerinde, kitabın adından farklı bir ad kullandı ını belirtir. Oysa, *A k-ı Memnu, Yorgun*

¹³⁹ Atıf yılmaz “Sinema Olayı Yönetmenle Gerçekle ir”, *Hürriyet Gösteri*, (ubat 1982)/15, s. 74.

Sava ıtı gibi çok saygı duydu u romanlar söz konusu oldu unda yapaca ı filmin, romancının kurdu u dünyaya aykırı olmasını istemedi ini vurgular:

“...Ama önem verdi im, de er verdi im bir romancının eserinden uyarlama yapmı sam, hem romancının dünyasından uza a d memek, onunla eli memek hem de onu edebiyat eseri olmaktan çıkarıp sinema eseri yapmak niyetini ta ımı ımdır. Tabii niyetler budur da sonuçlar nasıldır? Bu da ayrı bir ara tırma konusu..”¹⁴⁰

Refi , uyarlama yaptı ı eserlerin adlarını filmlerinde aynen kullanmı sa mutlaka o romanın karakterine belli bir saygıyla yakla tı ını ve yazarla aynı hedefte bulu mak istedi ini ifade eder. Romancının yapmak istediklerini o, sinema diliyle nasıl yansıtabilece i kaygısıyla hareket etmektedir. Çünkü bu uyarlamaların birer resimlendirilmi edebiyat eseri olarak tanımlanmasını istemez. Ona göre esere ba ımlılık oldukça sorumluluk duygusu gerektirir. Edebiyat dilinin mükemmeli kullanıldı ı bu eserlerin aynı ba arıyla sinemaya aktarımında uygun sinematografik dil, yani hareketli görüntü kar ılı ını bulabilmek oldukça önemlidir.

Türk sinemasında yönetmen, senarist ve yapımcı kimli iyle yer alan bir ba ka yönetmenimiz Mesut Uçakan bir söyle isinde uyarlamaların sinemadaki yararlarına de inerek, bu konuya ili kin bakı açısını u ekilde ortaya koyar:

“Uyarlamaların faydası büyük. Özellikle güçlü eserler üzerinde çalı mak filme daha ba ta belli bir seviye getiriyor. Böyle bir eseri uyarlarken benim için önemli olan onu iyi anlamak ve onda kendimi bulmaktır. Yapılan film istemese de benim yeterliklerimi ve fazlalıklarımı ta ıyaca ı için sonuç bir Mesut Uçakan filmidir. O eser ve o yazarla inanç olarak, me rep olarak, ruh olarak çok köklü bir bütünle me söz konusuysa filmde her ikimizden çok büyük ortak çizgiler ta ır...”¹⁴¹

Mesut Uçakan, uyarlamalarda esere yakla ım biçimini esere kr krne ba lı kalmanın gereksizli iyle ifade eder ve önemli olanınsa bir duyu meselesi, ortak bir ruh oldu unu söyler. Uyarlamalar genelde olayların ele alını nda yani üslupta farklılık gösterir. Yönetmen malzemeleri kendi süzgecinden geçirecek ve ba arılı bir filmin olu ması için bu malzemeleri sinema diliyle anlatacaktır. Bu çabada yazarın yönetmeni engelleme hakkı yoktur. Çünkü ortaya çıkan film yazarın

¹⁴⁰ Halit Refi , *D lerden D ncelere Söyle iler*, Kabalcı Yayınevi, stanbul 2001, s. 464.

¹⁴¹ Necip Tosun, *Mesut Uçakan’la Sinema Söyle ileri*, Nehir Yayınları, stanbul 1992, s. 64.

de il yönetmenin filmidir. Mesut Uçakan, uyarlamaların tamamen yönetmenin inisiyatifine bırakılması gerektiğini ifade ederken sözlerine şöyle devam eder:

“...Ben Reis Bey”de çok önemli değişiklikler yaptım halde çok sadık bir uyarlama yaptım söylendi. Ancak, bu tür özdelemeler bambaşka bir mizaç meselesi oldu için çok enderdir. Çoğu vakit, olayların ele alınışında, ifadelendirilmesinde, üslupta büyük farklılıklar kendini gösterir. Bu durumda yönetmen eserindeki malzemeleri kendi süzgecinden geçirecek, bazarlı bir film ortaya çıkarabilmek için bütün çabasını kullanacaktır. Bu çabada yönetmeni dizginlemeye çabalamak sağlıklı sonuçlar vermiyor...çünkü bir tecrübe, duyu meselesi...bu yüzden ben bir uyarlamada olayın bütünüyle yönetmenin inisiyatifine bırakılması kanısındayım. Eserleri filme uyarlanan kimi edebiyatçılarımız o, benim kitabımın filmi diye büyük müdahalelere kendilerini haklı görmüşlerdir.”¹⁴²

Meslek hayatına Halide Edip uyarlamasıyla başlayan Lütfi Akad, Ömer Seyfettin’in öykülerinden yaptığı uyarlamalarda ünlü hikayecinin fikirlerini yorumlamak gibi bir amaç taşımadığını ve yazarın dünya görüşünü olduğu gibi yansıttığını ifade eder.

Lütfi Akad uyarlamalarda eserin temel yapısına sadık kaldığını belirterek ilk önce anlatımını nasıl bir atmosferle kurabileceğini düündürüyor. Ona göre bir romanın yorumu her yönetmene göre farklılık gösterir. Akad, uyarlama anlayışında özel bir yöntem kullanmadığını fakat kendi sinema duygusunu oluşturmuş içsel sezgilere güvendiğini söyler. Konu materyalini asgariye indirerek en çarpıcı tipleri ve çevreleri öne çıkardığını belirten Lütfi Akad, romana birebir sadık kalmadığını belirttiği konularında, uyarlama anlayışını da şöyle nitelendirir:

“Bilmiyorum genel bir yöntem var mıdır, yok mudur, bu için. Ben kendime göre çalışıyorum herhalde. Öylesine: Bu kitapta yazar neyi anlatmak istiyor? Neyi anlatmak istiyor ve hangi kelimelerle anlatmış? O kelimeler sinemaya uygularken yetersizse, birtakım kelimeler daha katıyorum. Fazla ise o kelimeleri atıyorum. Bence, bunu demek istemiştir; bunu sinema dili ile nasıl anlatabilirim? Budur yöntemim. Romanın yapısına sadık kalma zorunluluğum yoktur yani.”¹⁴³

Bu ifadelerle sanatsal endişe taşıyan usta yönetmenlerin uyarlamalarda sadece kendilerine yakın buldukları, hatta tutkuyla baktıkları yazarların dünyasına ilgi duydukları ortaya çıkmaktadır. Yönetmenler yazarı silmek, parçalamak için de il

¹⁴² Necip Tosun, a.g.e. , s. 64-65.

¹⁴³ Onaran, a.g.e. , 1990, s. 211, (Bkz. 177-212)

ortak dünyalarını ço altmak amacıyla uyarlama yaptıklarını ifade ederken bu filmlerin edebi eserden ba ımsız, bamba ka sanatsal bir yapıta dönü tü ünü ve yaratıcısının da film yönetmeni oldu unun altını çizerler.

Sinema ele tirmeni Atilla Dorsay çok önemli edebi yapıttan iyi bir film yapılamayaca ını buna kar ın önemli olmayan romanlardan tatmin edici filmler yapmanın daha kolay oldu unu söylerken *Gazap Üzümleri* ve *Rüzgar Gibi Geçti* filmlerini örnek olarak gösterir. John Ford'un *Gazap Üzümleri* filminin ba arısını Steinbeck'in romanının çok iyi bir roman olmamasıyla açıklar ve Margaret Mitchell'in artık unutulmu romanından uyarlanan *Rüzgar Gibi Geçti* filminin ise kendi türünde sinemada zirve oldu unu söyler

Kafka'nın dünyanın en zor ve karma ık metinlerinden biri olan *Dava* adlı romanı Welles tarafından sinemaya uyarlanır. Sinema ele tirmenleri tarafından en ba arılı Kafka uyarlaması olarak kabul edilen filmde yönetmen, Kafka'nın kalemiyle betimlediklerini kameranın gözüyle somutla tırır. Atilla Dorsay'a göre Kafka'yı sinemala tırmak cüretine sahip olmak ve üstelik bunu ba armak için Welles gibi her iki alanı da çok iyi bilen, görüntülerle de sözcüklerle oldu u gibi rahat oynayabilen bir deha olmak gerekir. Ele tirmen Dorsay'a göre uyarlamada önemli olan edebi eserin bıraktı ı izlenim ve tortunun korundu u bir yapıt üretmektir, ba ka anlatım biçimleriyle de olsa:

“...Romanın, yapıtın önemi, hacmi, ünü, edebi de eri (yani metnin kendi özgül de eri) arttıkça , sinemacının i i de zorla ıyor, çetrefille ıyor. Klasik ve demode “biçim/içerik” ikilemini yeniden gündeme getirmek bir yana, bir edebi yapıtın özgül ve edebi de erini filan bir yana bırakıp, okuyup bitirdikten sonra insanda kalan tortuya e ilmek gerekiyor , belki de...Çünkü metni aynen korumak bile, bu alanda ba arının güvencesi de il ki!”¹⁴⁴

Sinema-edebiyat ili kisinde sanatçıya kural ve sınır konulamaz. Sanatçı istedi i yazılı yapıttan esinlenerek görselli e dönü türebilir. Bu uyarlamalarda do al olarak yönetmenin göze almak zorunda oldu u bir tepki olu acaktır. Bu da be endi i önemli yapıtların perdede aldı ı biçime kar ı, okuyucunun ele tirel yakla ımıdır.

¹⁴⁴Atilla Dorsay, *Yüre imin Orta Yeri*, Altın Kitaplar, stanbul 1990, s. 154.

Sinema uyarlaması üzerine yapılan yorumlar uyarlamanın, eserin özüne sadık olması ve sinema diliyle yeniden kurulması üzerinedir. Sinema bu özü yorumlayarak uyarlandı ı romandan ba ımsız yeni bir eser ortaya çıkarır. Kitaba tamamen ba lılık ba arılı bir uyarlama için geçerli bir yol de ildir. Çünkü sinema edebiyatın taklidi de ildir. Hem yazar hem yönetmen bu konuda hemfikirdir. Uyarlama özgün senaryodan güç bir i tir. Yazar ve ko ullanmı okuyucu kitlesi, uyarlanmı romanın filmine önyargılı yakla acaktır. Yazarın ve okuyucunun bilmesi gereken, ortaya çıkan sonucun, farklı bir dille olu turulmu yeni bir sanatsal dönü üm oldu u gerçe idir.

Eser sahibi ya da ele tirmenler eserin özüne ve ruhuna sadık kalmamayı, önemli bir uyarlama sorunu olarak gündeme getirirler. Bu sorun edebi eseri anlamlandırma konusunda bir sıkıntı ya andı ı gerçe ini gösterir. O halde, öncelikli olarak, ba arılı bir uyarlama etkinli inin hangi ölçülere göre düzenlenmesi gerekti i tespit edilmelidir.

Göstergebilim Diliyle Uyarlama Etkinli i Nasıl Olmalı?

Roman ve sinemanın birbirinden farklı dil yapısı, ba arılı bir uyarlama için iyi bir çeviri mantı ına ihtiyaç duyar. Bir metnin yazıldı ı dilden farklı bir dille anlamlandırılması, eserin temel yapısını ve mesajını koruma adına çok önemli bir süreçtir. Roman dilini de kendisine yabancı olan sinema diline çevirmek için belli bir sistematik yol izlemek gerekir. Bu yüzden göstergebilim açısından anlamlandırılan çeviri etkinli i, uyarlama dili için de kullanılabilir. Çeviri etkinli i, anlamlama göstergebilimi açısından, öncelikle bili sel bir etkinliktir ve somut bir metin durumuna getirilmesi, yani belli bir dilin özelli ine göre kayda geçirilmesi ikincil a amadır. Yazın diliyle olu turulan bir A romanının, görüntüler ve ses aracılıyla olu turulan bir B filmine dönü ümünün ideal ölçüsü, göstergebilimin çeviri mantı ına göre öyle açıklanabilir:

“...Bir başka deyişle, çeviri, dilsel boyutta yabancı programlı bir etkinliktir, zihinsel bir dönüş (tür)ümün amaçladığı işlemler bütünüdür. A dilinde üretilmiş bir anlam evreni (kalkış metni) B dilinde yeniden üretilmek amacıyla dönüşümü gerçekleştirilecektir (varış metni). Ancak bu dönüş türümünün en “ideal” biçimde gerçekleştirilebilmesi için de iki sürecin yaşanması zorunludur: Yorumlama (ya da çözümleme) ve yeniden üretim (ya da yeniden yaratım).”¹⁴⁵

Bu teorik yaklaşım, roman-sinema dili üzerinde somutlaştırılabilir ve iyi bir çeviri etkinliğiyle, başarılı bir uyarılmanın nasıl yapılacağı pratiğe dökülebilir. Göstergibilimin ortaya koyduğu bu çeviri sisteminde, anlam evreninin öncelikli olarak ele aldığı görülmektedir. Bu yüzden uyarılma etkinliğinde ilki amaç olarak kalkış metni olan romanın çözümlenmesi işlemini öne çıkar. Bu çözümleme, çevirmenin yorumlayıcı edimiyle oluşur ve *ideal* anlamda her çevirmen, bir gösterge çözümleyicisi ya da anlamlandıran insandır. Gerçekten de çevirmen, çalışmasının bu ilk amasında, kalkış metni olan romanın derinlik düzeylerini saptama ve çözümleme becerisini edinmek zorundadır.

Nitelikli bir çözümleme işleminin ardından çeviri etkinliğinin ikinci amacı olan yeniden üretim safhasına gelinir. Bu kısım, yorumlanan kalkış metni olan romanın, varış dili olan sinema da yeniden üretilme sürecidir. Böylece dinamik olarak üretilmiş olan roman, yine dinamik olarak üretilen sinema diline dönüşür.

Filmin üretilmesi sırasında uygulanacak dönüşümlerde, romanın anlamlar evrenini, yani üretim sürecindeki amaçlarını, en uygun, en elverişli biçimde taşıyabilecek bir sinema dili kurulmalıdır. Yani çevirmen yorumlama ve yeniden üretim süreçlerini, yapı bozma ve yeniden yapı kurma olarak yöntemli bir biçimde düzenlerken; çevirmen, bir metni önce kendi bilimsel diline, sonra da yeniden bir başka dolaşma dönüşür. Bu işlemlerin sonucunda roman özünü koruyan yapısıyla bir dönüşümün parçası olarak sinema diline çevrilir. Bu çeviri, yetenekli bir yönetmenin eliyle uyarılma yapılan eserden bağımsız yeni bir sanatsal ifade ekler.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Rifat, a.g.e. , 2009, s. 108.

¹⁴⁶ Rifat, a.g.e. , 2009, s. 107-110.

3. BÖLÜM

KRONOLOJİK OLARAK ROMAN UYARLAMALARI (1960-1986)

Türk Sineması ve 1960-86'lı Yıllar

Sanat toplumsal bir üründür. Çünkü sanatın temel ilevi, içinde ya anılan toplumun yargı değerleri ve zihniyetini yapıtı saptamalarla ele tirmek ve bir anlamda, toplumsal zihniyetin geli eabilmesi için öneriler sunmaktır. Böyle bir sanat anlayışı, insanlığın gelişmesini ve olgunlaşmasını arzu eder. Buna karşın, egemen ideoloji yanlısı tutucu bir sanat anlayışı da vardır. Bu anlayışta var olan egemen ideolojiye ait dünya görüşü, zihniyet ve yargı değerlerinin de i memesi için gelişme yanlısı sanat gibi estetik değerlerden yararlanmakta ve sunduğu düşünceyi dönü türerek ya da kendine göre güzelle tirip biçimlendirerek izleyiciye empoze etmektedir. Buna karşın, tarih boyunca gelişme ve ilerlemeye yönelik sanatın, her zaman için, mücadeleyi kazandı ı görülmektedir.

Sinematografik üretim; ekonomik, sanatsal ve ideolojik yapısı nedeniyle oldukça güç koşullarda gerçekleşir. Yüksek bilinç düzeyi, yetenek ve ekonomik güce sahip sanatçı, düşünce ve davranış açısından ancak özgür ortamda başarılar yaratabilir. Sanatın yönlendirilmesi konusunda egemen ideolojiden kaçınılması mümkün değilse egemen ideolojinin de toplumsal hayatı, düşünce ve davranışlarının belli bir demokratik ortamda var olmasına izin vermesi, o denli zorunludur. Anlatım zenginliği açısından, sonsuz olanaklara sahip olmasına karşın, ekonomik ve politik sansür düzeyinde karşılaştığı engeller nedeniyle sinema, bu dönemde ciddi sıkıntılar yaşar. 1960-86 yılları, ideolojik zihniyetle, gelişmeye yönelik sanatın bir nevi mücadele alanı olmuştur. Bu dönem siyasal ve toplumsal değişimlerin yaşandığı bir ihtilalle başlar. Doğal olarak bu süreç toplumsal bir ürün olan sinema sanatını da etkileyecektir.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Adanır, a.g.e. , s. 19, 32.

Bu dönemin başlangıcında oluşan sanatsal anlayışla sinema diline uygun yapımlar ortaya çıkar. Oysa 1939 yılında uygulanmaya başlanan ve bu sıkıntılı süreçte de ağırlıklı olarak hissedilen sansür baskısıyla, sinemada neyin anlatılacağı ciddi bir sorun olarak varlığını sürdürmektedir. İhtilalin ardından denetleme kurulunun, sinema filmleri üzerine uyguladığı baskıyı hafifletmesiyle oluşan kısa ümit ortamında, sinemacılar toplumsal sorunlara yönelmeye başlar. Bu dönemde sinemaya yönelik sansür tüzüünün kaldırılması konusunda bildirimler yayınlansa da çabalar boşu boşu çıkar. Kısa süren rahatlamanın ardından denetlemenin baskısını tekrar üzerinde hisseden sinema sanatçıları, yönelimlerini derinleştirerek toplumsal sorunlara yaklaşımlarını yüzeysel bir biçimde ifade etmeye başlar.¹⁴⁸

Sektörde yaşanan bu baskılara rağmen sinema adına olumlu gelişmeler de yaşanır. Uluslararası yarışmalara katılan Türk filmleri ödüller kazanırken sinemayı destekleyen yeni kurum, sanatçı, tekniker ve yapımcılar bu sektöre dahil olur. Sinemada gerçekçilik; farklı eğitim ve bilinçli yaklaşımlarla bir öz/biçim sorununa dönüşür. Konusal değer ve ayrımlar daha da netleştirilerek bazı tür ve akımlar çerçevesinde önemli sanatçılar, örnek çalışmalar yapar. 1968'den sonra renkli filme geçilir. Bu dönemde çekilen ticari filmler seyircinin beklentisini yansıtsa da Türk sinemasına değer kazandıran, dünsel/biçimsel özgün yapıtlardır.¹⁴⁹

1960 ve 70'lerin ilk yılları, Türk sinemasının seyirci sayısı ve sinema salonu açısından en parlak devridir. Sinema sektörü, ülkenin gelişen ekonomik yapısında, yapımcılar için iyi bir kar hedefidir. Bu dönemde sinemayı geliştirme adına yatırım yapılmaz. Filmlerin ucuz mal edilmesi eğilimi güçlüdür. İletmeler, her bölgenin seyirci özelliklerine göre ne tür film yapılacağı hususunda, etkin rol oynar. Yapımcılar bölgesel tercihe göre film siparişi alır. Çekilecek filmin konusu ve oyuncularını, bu taleplere göre belirler. Ayrıca sansür kurullarının itiraz edemeyeceği senaryo yazma çabası yönetmenleri sınırlandırır. Sinema yapımları hızla artmasına rağmen bunların çoğu niteliksizdir. Film yapım maliyeti yükseldikçe görüntü kalitesi düşer. Bu sektörden para kazanan yapımcıların amacı sanat değil ticaret yapmaktır. Bu yüzden sektörde kalitesiz malzeme ve teknik araçlar kullanılır. Ekonomik yapının

¹⁴⁸ Özön, a.g.e. , 1985, s. 363-367.

¹⁴⁹ Scognamillo a.g.e. , s. 189-194.

olu turdu u problemler, hammadde ithalindeki sorunlar; ucuz karate ve seks filmlerine yönelik sebepler olur. Televizyonla birlikte sinema salonları seyircisini kaybeder ve 70'lerin sonunda Türk sineması tarihinin en büyük bunalımını yaşar

Türk sinemasındaki bu gerileyi video canlandırır. Bu süreçte bir haftada çekilen kalitesiz filmler yapılmaya başlanır. 1980'lerde video piyasası için yapılan ucuz filmler ve iyi projelerle hazırlanan sanatsal filmler olmak üzere sinema, iki koldan devam eder. Büyük kentlerde kapanmayan büyük sinema salonlarının tercihi, kaliteli filmlere destek veren yapımcıların, nitelikli, ödüllü filmleridir. 1986 yılı canlanma döneminin sonu olur ve film piyasası yeni bir durgunluğa girer.¹⁵⁰

Türk edebiyatına yönelen sinemamız, sanatsal gelişimini borçlu olduğu edebiyatla ilişkisini koparmadan sürdürür. Bu süreçte Türk sinemasına roman ya da öyküden uyarlanan çalınmaların yöntemleri incelendiğinde bu çalınmaların; *gerçek uyarlamalar*, *Türkçele tirilen konular* ve *yerlile tirilen konular* olmak üzere üç ana başlık altında toplandığı görülmektedir.¹⁵¹ Ağâh Özgüç, bu sınıflamayı filmlerin konu ve çıkış dönemlerini dikkate alarak şöyle sıralandırır:

- a) Kurtuluş Savaşı edebiyatı uyarlamaları
- b) Köy ve kasaba edebiyatı uyarlamaları
- c) Polisiye serüven, casusluk romanları uyarlamaları
- d) Dram, melodram ve hafif roman uyarlamaları
- e) Tarihsel roman uyarlamaları
- f) Güldürü edebiyatı uyarlamaları
- g) Siyasal roman uyarlamaları¹⁵²

¹⁵⁰ Nilgün Abeyse, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, MGE Kitabevi, Ankara 1994, s. 98-116.

¹⁵¹ Serpil Kirel, *Ye İlçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, İstanbul 2005, s. 219.

¹⁵² Özgüç, a.g.e, 2005, s. 41.

Roman Uyarlamaları Açısından Bir Dönem Kronolojisi¹⁵³ (1960-1986)

1960-1986 yılları arasında Türk romanından beyazperdeye aktarılan uyarlamaların kronolojik sıralaması şu şekildedir:

Filmin Yapım Yılı	Filmin Adı	Yönetmen	Yazar
1960	Ay ecik	Memduh Ün	Kemalettin Tu cu
1960	Ate ten Damla	Memduh Ün	Mükerrem Kâmil Su
1960	Ölüm Perdesi	Atif Yılmaz	Ümit Deniz
1960	Suçlu	Atif Yılmaz	Orhan Kemal
1960	Cumbadan Rumbaya	Turgut Demira	Peyami Safa (Server Bedii)
1960	Satın Alınan Adam-1	Ar avir Alyanak	Özdemir Hazar
1960	Benli Emine	Avni Dilligil	Avni Dilligil
1961	Kadın Asla Unutmaz (Kızıma Dokunma)	Asaf Tengiz	O uz Özde
1961	Avare Mustafa	Memduh Ün	Orhan Kemal (Devlet Ku u romanı)
1961	Bülbül Yuvası-1	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkant
1961	Bo Yuva	Memduh Ün	Kerime Nadir
1961	Kızıl Vazo-1	Atif Yılmaz	Peride Celal
1961	Küçük Hanımefendi-1	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkant
1961	Sokaktan Gelen Kadın	Ar evir Alyanak	Esat Mahmut Karakurt
1961	İstanbul'da A k Ba kadır	Süreyya Duru	Ihan Engin
1961	Sessiz Harp	Lütfi Akad	Ümit Deniz
1961	Yaban Gülü-1	Ümit Utku	Güzide Sabri Aygün
1961	Sahte Prens	Orhan Ate	endo an Ardiç
1961	ahane Kadın	Nevzat Pesen	Kerime Nadir (A k Rüyası)
1961	Zavallı Necdet	Nevzat Pesen	Saffet Nezihi
1962	Cengiz Han'ın Hazinesi	Atif Yılmaz	Abdullah Ziya Kozano lu
1962	Dikmen Yıldızı	Asaf Tengiz	Aka Gündüz
1962	Ma rur Kadın-1	Burhan Bolan	Muazzez Tahsin Berkant
1962	Yılanların Öcü -1	Metin Erksan	Fakir Baykurt
1962	Allah Seviniz Dedi	Nejat Saydam	Ihan Engin
1962	A k Bekliyor	Ümit Utku	Kerime Nadir
1962	Esir Ku	Ümit Utku	Kerime Nadir
1962	Biz de Arkada mıyız?	Ülkü Erakalın	Özdemir Hazar
1963	A ka Tövbe-1-	Orhan Elmas	Kerime Nadir
1963	Çiçeksiz Bahçe	Ümit Utku	Muazzez Tahsin Berkant
1963	Kezban	Ar evir Alyanak	Muazzez Tahsin Berkant
1963	Azrail'in Habercisi	Atif Yılmaz	Ümit Deniz
1963	Yakılacak Kitap	Süreyya Duru	Etem zzet Benice
1963	Üç Öfkeli Genç	Ihan Engin	Ihan Engin

¹⁵³ Bu dizinde yararlanılan kaynaklar: Hakan, a.g.e; Scognamillo, a.g.e. ; Özön, *Karagözden Sinemaya Türk sineması ve Sorunları* 1. cilt, Kitle Yayınları, Ankara 1995 a.

Filmin Yapım Yılı	Filmin Adı	Yönetmen	Yazar
1964	Döner Ayna	Süreyya Duru	Halide Edip Adıvar
1964	Günah Bende mi?-1	Kemal Kan	Kerime Nadir
1964	Mualla-1	Ülkü Erakalın	Muazzez Tahsin Berkant
1964	Köye Giden Gelin	Ülkü Erakalın	Rakım Çalapala
1964	Son Tren	Nejat Saydam	Esat Mahmut Karakurt
1964	Vurun Kahpeye-2	Orhan Aksoy	Halide Edip Adıvar
1964	Anne-Çok Gördü Felek	Nuri Akıncı	Azize Ar
1964	Kara ahin	Nuri Akıncı	Azize Ar
1964	Adalardan Bir Yar Gelir Bizlere	Abdurrahman Palay	Hüseyin Rahmi Gürpınar (Gulyabani)
1964	Yılların Ardından	Ar evir Alyanak	Muazzez Tahsin Berkant
1964	Muhte em Serseri	Ülkü Erakalın	Özdemir Hazar
1964	Da Ba ını Duman Almı	Memduh Ün	O uz Özde
1964	Atçalı Kel Mehmet	Asaf Tengiz	Murat Serto lu
1964	Da lar Bizimdir	Nejat Saydam	Murat Serto lu
1965	A k ve ntikam	Süreyya Duru	Muazzez Tahsin Berkant
1965	Dudaktan Kalbe-2	Ülkü Erakalın	Re at Nuri Güntekin
1965	Garip Bir zdivaç	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkant
1965	Gençlik Rüzgarı	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkant
1965	Kadın sterse	Nejat Saydam	Esat Mahmut Karakurt
1965	Üç Tekerlekli Bisiklet	Memduh Ün-Lütfi Akad	Orhan Kemal
1965	Karao lan. Altay'dan Gelen Yi it	Suat Yalaz	Suat Yalaz (Çizgi roman)
1965	Kırık Hayatlar	Halit Refi	Halit Ziya U aklığıl
1965	Bekçi Murtaza	Tunç Ba aran	Orhan Kemal (Murtaza)
1965	Posta Güvercini	Nevzat Pesen	Kerime Nadir
1965	Sevgim ve Gururum	Süreyya Duru	Muazzez Tahsin Berkant
1965	Yıldız Tepe	Memduh Ün	Peride Celal
1965	Hıçkırık-2	Orhan Aksoy	Kerime Nadir
1966	Senede Bir Gün-2	Ertem E ilmez	hsan Koza
1966	Allahaismarladık	Nejat Saydam	Esat Mahmut Karakurt
1966	Çaliku u	Osman Seden	Re at Nuri Güntekin
1966	Kolsuz Kahraman	Nejat Saydam	Abdullah Ziya Kozano lu
1966	Malkoço lu	Süreyya Duru	Ayhan Ba o lu
1966	Yakut Gözlü Kedi	Nejat Saydam	Ümit Deniz
1966	El Kızı	Nejat Saydam	Orhan Kemal
1967	Ak am Güne i	Osman Seden	Re at Nuri Güntekin
1967	Sevda	Selahattin Burçkin	Turan Aziz Beler
1967	Bir oförün Gizli Defteri-2	Remzi jöntürk	Aka Gündüz
1967	Dokuzuncu Hariciye Ko u u	Nejat Saydam	Peyami Safa
1967	Kara Davut-2	Tunç Ba aran	Nizamettin Nazif Tepedelenlio lu ¹⁵⁴
1967	Samanyolu-2	Orhan Aksoy	Kerime Nadir
1967	Sinekli Bakkal	Mehmet Dinler	Halide Edip Adıvar
1967	Son Gece-2	Memduh Ün	Esat Mahmut Karakurt
1967	Sözde Kızlar-2	Nejat Saydam	Peyami Safa (Server Bedii)
1967	Üvey Ana-1	Ülkü Erakalın	Aka Gündüz
1967	Yaprak Dökümü-2	Memduh Ün	Re at Nuri Güntekin

¹⁵⁴ Kara Davut +A.Dumas Üç Silah örler adlı eserinden uyarlanıır.

Filmin Yapım Yılı	Filmin Adı	Yönetmen	Yazar
1967	Bir Da Masalı	Turgut Demira	Re at Nuri Güntekin
1967	Satranç Oyunu	Ülkü Erakalın	Ayhan Günver
1967	Efenin ntikamı	Yavuz Yalınkılıç	Murat Serto lu
1967	Balıkçı Güzeli Zilli Nazife	Memduh Ün	Orhan Kemal (Devlet Ku u)
1967	mamın Gazabı	Yavuz Yalınkılıç	Murat Serto lu
1967	Alpago Alpaslan'ın Fedaisi	Nejat Saydam	Sevda Sezer
1967	Harun Re it'in Gözdesi	Atif Yılmaz	Sevda Sezer
1968	A ka Tövbe-2	Türker nano lu	Kerime Nadir
1968	Da ları Bekleyen Kız-2	Süreyya Duru	Esat Mahmut Karakurt
1968	Erikler Çiçek Açtı	O. Nuri Ergün	Esat Mahmut Karakurt
1968	Funda-2	Mehmet Dinler	Kerime Nadir
1968	Gültekin	Muzaffer Arslan	A. Ziya Kozano lu
1968	Hicran Gecesi	Osman Seden	Güzide Sabri Aygün
1968	lk ve Son-2	Memduh Ün	Esat Mahmut Karakurt
1968	Kadın Severse-2	Ülkü Erakalın	Esat Mahmut Karakurt
1968	Kara Pençe	Mehmet Arslan	O uz Özde
1968	Kezban-2	Orhan Aksoy	Muazzez Tahsin Berkant
1968	Nilgün-2	Ertem E ilmez	Refik Halit Karay
1968	Ömrümün Tek Gecesi-2	O. Nuri Ergün	Esat Mahmut Karakurt
1968	Sabah Yıldızı	Türker nano lu	Muazzez Tahsin Berkant
1968	Sabahsız Geceler	Ertem Göreç	Peyami Safa (Server Bedii)
1968	Alnımın Kara Yazısı	Ertem Göreç	Peyami Safa (Server Bedii)
1968	Sarma ık Gülleri	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkant
1968	Yakılacak Kitap-2	Süreyya Duru	Etem zzet Benice
1968	Leylaklar Altında-2	Ümit Utku	Mebrure Sami Koray
1968	ftira	Ümit Utku	Muazzez Tahsin Berkant
1968	Hakanların Sava ı	Mehmet Aslan	Abdullah Ziya Kozano lu (Kızıltu)
1968	Kadın Asla Unutmaz	Orhan Aksoy	O uz Özde (Kadın Asla Unutmaz)
1968	A kım Günahımdır	Ertem Göreç	A kım Günahımdır
1968	Abbase Sultan	Turgut N.Demira	Sevda Sezer
1968	Aç Kurtlar	Yılmaz Güney	Haydar Turan
1969	Cingöz Recai-2	Safa Önal	Peyami Safa
1969	Buruk Acı	Nejat Saydam	Türkan oray
1969	Günah Bende mi?	Nevzat Pesen	Kerime Nadir
1969	Uykusuz Geceler	Orhan Aksoy	Kerime Nadir
1969	ffet	Ümit Utku	Hüseyin Rahmi Gürpınar
1969	Karlı Da daki Ate	Safa Önal	Refik Halit Karay
1969	Kızıl Vazo-2	Atif Yılmaz	Peride Celal
1969	Ölmü Bir Kadının Mektupları-2	Ülkü Erakalın	Güzide Sabri Aygün (Ölmü Bir Kadının Evrak-ı Metrûkesi)
1970	Birle en Yollar	Yücel Çakmaklı	üle Yüksel enler (Huzur Soka ı)
1970	Küçük Hanımefendi	Ertem E ilmez	Muazzez Tahsin Berkant
1970	Linç (Arap Kadir)	Bilge Olgaç	Kerim Korcan (Linç)
1970	Ma rur Kadın	Nevzat Pesen	Muazzez Tahsin Berkant
1970	ç Güveysi	İhan Engin	H. Rahmi Gürpınar (Mürebbiye)
1970	Güller ve Dikenler	Nejat Saydam	Kerime Nadir
1970	Ölünceye Kadar	Safa Önal	Esat Mahmut Karakurt

Filmin Yapım Yılı	Filmin Adı	Yönetmen	Yazar
1970	Bülbül Yuvası-2	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkant
1970	Saadet Güne i	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkant
1970	Yaban Gülü-2	Ümit Utku	Güzide Sabri Aygün
1970	Ankara Ekspresi	Muzaffer Arslan	Esat Mahmut Karakurt
1971	Bizimkiler-Hüdaverdi-Pırtık	Lale Oralo lu	Sezgin Burak (Çizgi Roman)
1971	Satın Alınan Koca-2	Duygu Sa ıro lu	Özdemir Hazar (Satın Alınan Adam)
1971	Bir Kadın Kayboldu	Safa Önal	Esat Mahmut Karakurt
1971	Mualla-2	Nevzat Pesen	Muazzez Tahsin Berkant
1971	Senede Bir Gün-3	Ertem E ilmez	hsan Koza
1971	Son Hiçkırık	Ertem E ilmez	Kerime Nadir
1971	Üvey Ana-2	Ülkü Erakalın	Aka Gündüz
1971	Bir Genç Kızın Romanı	Safa Önal	Muazzez Tahsin Berkant
1971	Kara Gün	Bilge Olgaç	Tarık Dursun Kakinç (nsan Kurdu)
1972	A k Fırtınası	Halit Refi	Muazzez Tahsin Berkant
1972	Cemo	Atıf Yılmaz	Kemal Bilba ar (Cemo ve Memo roman birle imi)
1972	Gecekondu Rüzgârı	Sırrı Gültekin	O uz Özde
1972	Sisli Hatıralar	Nejat Saydam	Kerime Nadir
1972	Suya Dü en Hayal	Orhan Elmas	Kerime Nadir
1972	Vukuat Var	Nejat Saydam	Orhan Kemal (Hanımın Çiftli i- Vukuat Var- Kaçak)
1972	Vah i Bir Kız Sevdim	Nejat Saydam	Esat Mahmut Karakurt
1972	Kopuk	Vedat Türkali	Ercüment Ekrem Talu
1972	Çile	Yücel Çakmaklı	Necip Fazıl Kısakürek (Deprem senaryo roman)
1972	Karao lan Geliyor (Cengiz Hanın Hazinesi)	Mehmet Aslan	Abdullah Ziya Kozano lu(Cengiz Han'ın Maceraları)
1973	Vurun Kahpeye-3	Halit Refi	Halide Edip Adıvar
1973	ki Bin Yılın Sevgilisi	Ertem Göreç	Refik Halit Karay
1973	ki Süngü Arasında-2	Ülkü Erakalın	Aka Gündüz
1973	Dert Bende	Orhan Elmas	Kerime Nadir
1973	Zambaklar Açarken	Nejat Saydam	Kerime Nadir
1973	Tütün Zamanı	Orhon M. Arıburnu	Necati Cumalı (Tütün Zamanı 1-Zeli)
1973	O lum Osman	Yücel Çakmaklı	H.Raif Cilasun
1973	Mevlana	Atıf Yılmaz	Mehmet Önder (Gönüller Sultanı Mevlana)
1973	Kara Pençe-2	Yücel Uçano lu	O uz Özde
1974	Sokaklardan Bir Kız	Nejat Saydam	Orhan Kemal
1974	Kanlı Deniz	Orhan Elmas	Yaman Koray (Deniz A acı)
1974	Ya ar Ne Ya ar Ne Ya amaz	Ergin Orbey	Aziz Nesin
1975	Hababam Sınıfı	Ertem E ilmez	Rıfat Ilgaz
1975	Nöri Kantar Ailesi	Ertem Göreç	Tekin Akmansoy
1975	A rı Da ı Efsanesi	Memduh Ün	Ya ar Kemal
1975	Sarı Necmiye / t Adası	Yılmaz Atadeniz	Muzaffer zgü (t Adası)
1976	Süt Karde ler	Ertem E ilmez	Hüseyin R. Gürpınar (Gulyabani)
1977	Liseli Kızlar	Orhan Elmas	Aka Gündüz-Nemide Ali (Uç Kızın Hikayesi)
1977	Sevgili Dayım	Zeki Ökten	Bedii Faik Akın (Yalancı)
1979	Derya Gülü	Süreyya Duru	Necati Cumalı

Filmin Yapım Yılı	Filmin Adı	Yönetmen	Yazar
1979	Hazal	Ali Özgentürk	Necati Haksun (Hazal-Kutsal Ceza)
1979	Bereketli Topraklar Üzerinde	Erden Kıral	Orhan Kemal
1980	Gol Kralı	Kartal Tibet	Aziz Nesin
1980	Zübük	Kartal Tibet	Aziz Nesin (Ka nı Gölgesindeki t)
1980	Devlet Ku u	Memduh Ün	Orhan Kemal
1981	Yılanı Öldürseler	Türkan oray	Ya ar Kemal Gö çeli
1981	Deli Kan	Atıf Yılmaz	Zeyyat Selimo lu (Deprem)
1982	Son Akın	Yılmaz Atadeniz	Bekir Büyükarkın
1982	Hakkâri'de Bir Mevsim	Erden Kıral	Ferit Edgü (O-Hakkâri'de Bir Mevsim)
1982	Kaçak	Memduh Ün	Orhan Kemal ¹⁵⁵
1984	Ömrümün Tek Gecesi	Osman F. Seden	Esat Mahmut Karakurt
1984	Sokaktan Gelen Kadın	Orhan Aksoy	Esat Mahmut Karakurt
1984	Bekçi	Ali Özgentürk	Orhan Kemal (Murtaza)
1985	Kuyucaklı Yusuf	Feyzi Tuna	Sabahattin Ali
1985	Duyar mısın Feryadımı	Sırrı Gültekin	Kâmil Ba aran
1985	Yılanların Öcü	erif Gönen	Fakir Baykurt
1985	Kur un Ata Ata Biner	Ümit Elçi	Tarık Dursun Kakinç
1985	14 Numara	Sinan Çetin	rhan Yalçın (Genelevde Yas)
1986	Suçumuz nsan Olmak	Erdo an Tokatlı	Oktay Akbal
1986	Anayurt Oteli	Ömer Kavur	Yusuf Atılğan
1986	De irmen	Atıf Yılmaz	Re at Nuri Güntekin
1986	Üç Halka Yirmibe	Bilge Olgaç	Muzaffer zgü
1986	Asılacak Kadın	Ba ar Sabuncu	Pınar Kür
1986	Dilan	Erden Kıral	Ömer Polat

Türk Sinema Tarihinde Öne Çıkan Edebiyat Uyarlamaları (1960-86)

1950'li yıllarda ba layan piyasa ve klasik romanların film uyarlamaları, 1960-70'lerde yo un bir ekilde devam eder. Daha önce izleyicinin sinema salonlarını doldurmasıyla gi e garantisi kesinle en uyarlamalara yöneli , tüm hızıyla devam eder. Bu dönemde Türk sinemasında öne çıkan edebiyat uyarlamaları ve sinemadaki de i im, kronolojik olarak u ekilde gösterilebilir:

¹⁵⁵ Orhan Kemal'in *Üç Tekerlekli Bisiklet* film öyküsü daha sonra *Kaçak* romanının çıktı noktası olmu tur.

“1960”

Memduh Ün, *Ay ecik*'le çocuk yıldızları içine alan bir dizi başlatır. Kemalettin Tu cu'nun *Ay ecik* uyarlamasıyla yönetmen, öykünün geçtiği çevre, başlıca karakterler ve olayların içerdiği popülist unsurları beyazperdeye başlı başına ekilde yansıtır. Semih Evin'in, *Dostluklar Ya adıkça*'sı ile Türk sinemasında ilk kez üç ayrı öyküden oluşan bir film meydana getirilir.¹⁵⁶ Halit Refi , Kerime Nadir'in *A k Bekliyor* adlı romanını *A k-ı Memnu*'yu çağırarak tıran özelliğinden dolayı seçer. Fakat romanı senaryo haline getirirken yaptığı değişikliklerle film, Kerime Nadir'in romanı olmaktan çıkar. Bu yüzden yönetmen romanın orijinal ismini kullanmaz. Bu uyarlamada sinema dili ve anlatımına ayrıklık verdiğini ifade eden Refi , bir konakta geçen bu filmde, dışarıdaki sosyal ortamın belirsizleştirildiğini soyutlanmış dünya sunduğunu fakat Türk seyircisinin bu anlatımdan hoşlanmadığını ifade eder.¹⁵⁷

“1961”

Osman Seden kalıplaşmış konulara biçimciliğini getirir. Çocuk filmleri, çocuklu melodramlar furyası devam eder. Çok tutulan bazı romanlar ise sinemada hemen benimsenen ve bir çeşit kentsoylu güldürü oluşturan kahramanlar getirir: Muazzez Tahsin Berkant'ın *Küçük Hanımefendi*'si bunlardan biridir.¹⁵⁸ Nejat Saydam, ilk olarak çevirdiği *Küçük Hanımefendi*'yle büyük başarı kazanır. Bu ticari başarılar, sinema yapımcılarını Kerime Nadir, Güzide Sabri, Muazzez Tahsin Berkant, Esat Mahmut uyarlamalarına yöneltir ve bu filmler yenilenen tekrarlarıyla döneme damgasını vurur.

¹⁵⁶ Scognamillo, a.g.e. , s. 196.

¹⁵⁷ Refi , a.g.e. , 2001, s. 98, 102.

¹⁵⁸ Scognamillo, a.g.e. ,s. 196, 282

1960- 70'lerin ba nda, tekrarlanan çekimleriyle sinemada yo un ekilde yer alan piyasa romanları, 1950'lerde sinemada ticari ba arısını ispatlamı eserlerden olu maktadır. Kerime Nadir'in melodramatik romanları dönemin çok satan kitaplarıdır. 1953 yılında hem yönetmenli ini hem de senaryo yazarlı nı Atıf Yılmaz'ın yaptı ı *Hıçkırık* filmi seyirciyi gözya ına bo mu ve dönemin Cumhurba kanı Celal Bayar'ı etkileyerek yapımcılar ve oyuncular kö ke davet edilmi tir. *Hıçkırık* filminin ticari ba arısı üzerine Esat Mahmut Karakurt'un, o dönem çok tutulan romanlarının sinemaya uyarlama projeleri ba lar. Bu dönemde piyasa romanı ve sıradan melodramlar film yapımcılarının ve ortalama seyircinin istedi i filmlerdir.¹⁵⁹ Çünkü:

“...Bu romanları okuyan kesimler, içinde ya adıkları katı gerçeklikten kurtulmak için bir dü dünyasında ya amak için bu romanları okuyorlardı. Bu romanlar bugün, olsa olsa sosyolojik inceleme konusu olurlar, yazınsal inceleme konusu de il.”¹⁶⁰

Memduh Ün'ün yönetti i, Orhan Kemal'in *Devlet Ku u* romanından uyarlanan *Avare Mustafa*, romanın parayla insan satın alınamaz mesajından saparak, avareli i savunan bir filme dönü ür. Nijat Özön'ün bu filmle ilgili tespitine göre:

“...Bilincine ula amadı ı bir sınıf farkının ya ayı nı altüst etti i “kenar mahalle delikanlısı”nın durumu, davranı ları, ruhbilimi nesnel bir görü le ortaya konulmak öyle dursun, hemen hemen “avarelik” propagandası yapan, özlemini çeken bir tutum var.”¹⁶¹

“1962”

Vedat Türkali'nin Orhan Kemal'in öyküsünden uyarladı ı *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962/1965) daha sonra bazı bölümleri Memduh Ün tarafından çekilse de Akad'ın sinemasal yakla ımını, anlatım ve dil endi esini, belki de en somut ekilde,

¹⁵⁹ Yılmaz, a.g.e. , 1995, s. 105, 112, 259.

¹⁶⁰ Fethi Naci, “Hafif Romanlar”, *Hürriyet Gösteri*, (ubat 1982) /15, s. 66.

¹⁶¹ Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya, Türk Sineması ve Sorunları*, 2.cilt, Kitle Yayınları, Ankara 1995 b, s. 150.

ortaya koydu u filmidir.¹⁶² Edebiyat-sinema ili kisinde milat kabul edilen *Beyaz Mendil*'de Ya ar Kemal'in bir öyküsünden yola çıkılmı tır. Gerçek anlamda edebiyat yapıtıyla, gerçekçi Türk sinemasının ba da ması *Yılanların Öcü* ile gerçekle ir.¹⁶³

Metin Erksan, *Yılanların Öcü* yüzünden daha önce kar ıla tı ı sansürle üçüncü defa ve oldukça sert biçimde kar ıla ır. Olaylar film çekimleri sırasında ba lamı , yönetmen-oyuncu tartı malarıyla devam etmi ve sonunda ortaya denetim engeli çıkmı tır. Denetleme Kurulu daha önce senaryoya izin vermi olsa da çekimi tamamlanan film hakkında henüz karar verememi tir. Kurul, diyaloglar ve görüntüler ba ta olmak üzere, filmin ço unlu unda de i iklik yapılmasını ister. Metin Erksan sansürle mücadele konusunda kararlıdır. Bu yüzden filmin yapımcısı, yönetmen, Metin Erksan ve yazar Fakir Baykurt, *Yılanları Öcü*'nü Cumhurba kanı Cemal Gürsel'e göstermek üzere Çankaya Kö kü'ne çıkar:

“Yılanların Öcü'nde, cesaret meselesini ele almı tım,” diye açılıyor Erksan. “Mü küllerimizin çözülmesini istiyorsak, baskının her türlüüne aldırılmayıp, umutsuzlu u bir yana bırakıp, yasaların tanıdı ı hakları sonuna kadar kullanmamız gerekti ini belirtmek amacını gütmü tüm.”¹⁶⁴

Cumhurba kanı Gürsel, kendisine izlettirilen *Yılanları Öcü*'yle ilgili, film ekibine olumlu görü bildirir:

“...filmi çok be endim. Memleketin bize kapalı kalmı gerçeklerini çok iyi aksettirmi siniz. Köylerimiz hakikaten böyledir. Hatta gerçek, buradakinden çok daha acıdır. Siz bu gerçe i biraz yumu atmı ve cilalamı sınız...”¹⁶⁵

Metin Erksan, Fakir Baykurt'un romanından uyarladı ı filmde olayı, ki i üzerine kurarak aile çevresiyle köy ortamını bir bakıma fonda bırakır. Kara Bayram, Irazca Ana ve Deli Haceli bir amaç için tek ba larına mücadele eden insanlardır. Ki inin yalnızlı ı ve bu yalnızlıktan do an güç, Metin Erksan'ın önceki filmlerinde oldu u kadar bu filmde önem kazanmaz. Artık önemli ve gerekli olan; cesaret, kar ı koyma, direni ve tutkudur.¹⁶⁶

¹⁶² Scognamillo, a.g.e. , s. 226-227.

¹⁶³ Fikret Hakan, *Türk Sinema Tarihi*, nkılap Yayınevi, stanbul 2008, s. 297.

¹⁶⁴ Scognamillo a.g.e. , s. 251-252.

¹⁶⁵ Özön, a.g.e. , 1995 b, s. 261.

¹⁶⁶ Scognamillo, a.g.e. , s. 251.

Erksan, Fakir Baykurt'un sinemaya oldukça yabancı romanını başarıyla uyarlasa da senaryo çalışmaları sırasında de i iklikler yapmak zorunda kalır. Yönetmen Erksan, yazarın yapmak istedi inin tersine, Irazca'nın kar ısında güçsüz kalan Haceli'yi ondan daha sert ve güçlü olan üç karde iyle vererek, bir denge kurmaya çalı ır. Haceli'nin zavallılı nı görüntülerle daha iyi belirterek ona, sempatik bir görünü kazandırır. Film mekanı olarak da yazarın kendi köyü olan Akçaköy'ün, filmin ruhuna iyi giden görünümünü kullanılır. Ayrıca bu yörenin insanını yansıtan oyunculuk yetene i, iyi seçilmi foto raf ve çerçevelemeyle yönetmen, başarılı görüntüler yakalayarak izleyiciyi, gerçek köy kar ısında oldu una inandırır.¹⁶⁷ Halit Refi 'in bu filmle ilgili tespiti öyledir:

“... Hiç üphesiz ‘Yılanları Öcü’nün film olarak de eri etrafındaki siyasi fırtınalardan çok sinemamıza gerçekçilik alanında getirdi i kuvvet açıсындаydı. ‘Yılanların Öcü’ köy meselelerine, köylünün ya ayı na ve davranı larına kendinden önceki örneklerde rastlanmayan bir sadelik içinde ve gerçekçi bir açıdan bakmaktaydı.”¹⁶⁸

Cengiz Han'ın Hazinesi, Suat Yalaz'ın resimli roman kahramanı *Kaan*'ın serüvenlerini ele alarak, tarihsel filmlerin parodisini yapmaya çalı ır.

“1963”

Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* filmi Berlin Film enli i'nde Türk sinemasının ilk uluslararası ödülünü kazanır. Yönetmen, kırsal alan insanların do al olan çaresizli ine, nesnel açıdan yakla ır. Bedri Koraman'ın çizgi romanlarından *Cici Can* filmi ve Hulki Saner'in bir uyarlama olan *Helal Olsun Ali Abi* filmi, gi e rekorları kırar.

¹⁶⁷ Özön, a.g.e. , 1995 b, s.143.

¹⁶⁸ Halit Refi , *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yayınları, stanbul 1971, s. 25.

“1964”

Epik sinemaya yakla an Atıf Yılmaz, Haldun Taner’in *Ke anlı Ali Destanı*’nı çeker. Orhan Aksoy, *Vurun Kahpeye* filminin ikinci çevrimini gerçekleştirir.

“1965”

Halit Refi , *Kırık Hayatlar*’a ça da ve geçerli bir rol katar. Atıf Yılmaz, senaryosunu Ya ar Kemal’in yazdı ı *Muradın Türküsü*’nde yanık bir türküyü andıran motifleri, yalın ama ritmik bir anlatım kullanarak sinemasal bir türkü haline getirmeyi dener. Atıf Yılmaz, Hidayet Sayın’ın *Pembe Kadın*’ını çeker. Halit Refi , yabancı edebiyat eserlerinden uyarlamalar yapar. Orhan Aksoy çok tutulan Kerime Nadir’in *Hıçkırık* romanının ikinci uyarlamasını çevirir. Dönemin sinema ele tirmeni Sezai Solelli, *Lüks Koltuktaki Adam* imzasıyla kaleme aldı ı yazıda, *Hıçkırık* filminin kendisini bir hayli duygulandırdı ından bahseder:

“Hıçkırık romanını Tan gazetesinde tefrika halinde okurken hıçkırık hıçkırık a ladı ımı hiç unutmam. O zaman belki küçüktüm, romantiktik diyelim...Lakin film halinde seyrederken müteaddit defalar bo azımın dü ümlendi ini hissettim. Etrafıma baktım, görebildiklerimin ço u belli etmeden gözlerini siliyorlardı.”¹⁶⁹

Halit Ziya U aklıgil’in beyazperdeye aktarılan ilk romanı *Kırık Hayatlar*, Halit Refi tarafından sinemaya uyarlanır. Refi , bu kez bir ça da la tırma i lemüne girişerek, sa lam bir yapı ve anlatımla, kadın-erkek ili kilerine, evlilik kurumuna ık tutar.¹⁷⁰

Oysa Halit Refi ’in Halit Ziya U aklıgil’in romanları arasında en ilginç ve etkileyici buldu u eseri *Mai ve Siyah*’tır. Dönem filmi olarak çekilebilmesi oldukça maliyetli olan bu film, o yılların ekonomik artlarında imkânsız bir projedir. Bu yüzden Halit Refi , modernle tirildi inde de erini kaybedece ini bildi i bu romanı,

¹⁶⁹ Özgüç, a.g.e. , 2005, s. 110.

¹⁷⁰ Scognamillo a.g.e. , s. 211-265.

uyarlamayı dü ünmez. O tarihte Memduh Ün kendisine *A k-ı Memnu* romanını modernize etmeyi teklif eder. Refi , *A k-ı Memnu*'yu ileride TRT'de yaptığı ekilde, o dönemde çekmesinin maliyet açısından imkansızlı nın farkındadır. Bu teklifi de aynı sebepten dolayı kabul etmez. Refi , böylece sinemaya *Kırık Hayatlar*'ı uyarlar.

Halit Refi , Memduh Ün'ün, *Kırık Hayatlar* filmini modernle tirmeyi, tarihi dekor ve kostümlerden kurtularak, maliyeti azaltmak için önerdi ini aktarır:

“...Çünkü çok büyük maliyeti vardı. Kırık Hayatlar o açıdan bakıldı nda o romanlar içinde zaman ta ımasını en rahat kaldıracabilecek kitaptı. Nitekim öyle söyleyeyim: A k-ı Memnu romanını televizyon için filme çekerken orada dramaturjisinde çok daha fazla de i iklik yaptım. Kırık Hayatlar'ı uyarlarken, kılık kıyafetleri de i tirmenin ötesinde hiçbir de i iklik yapmadım. Yani Halit Ziya'nın romanındaki ki ilikler neyse o ki ilikleri oldu u gibi 1965'e ta ıydım. Zaman zaman dü ünmü ümdür. Kırık Hayatlar kendi dönemi içinde yapılsa nasıl olurdu? Herhalde orijinal haliyle yapılsaydı daha etkili olurdu.”¹⁷¹

Nijat Özön, modernle tirilen ve ça ının özelliklerine uygun nitelik ta ımayan bu filmi sıradan bulur. Film, ona göre alı ılmı tema, psikolojik boyuttan yoksun ve ba arısız oyuncu kadrosuyla, gerçek ya am kesitinden çok, bir kukla temsilini andırmaktadır. Özön'e göre romanın ve filmin ba kahramanı olan Dr. Ömer-Perihan çiftinin evlili i, derinlemesine ele alınıp konuya yeni bir boyut kazandırabilirdi. Fakat Refi , uyarlamada romandaki olaylara sıkı sıkıya ba landı ı için çalı ma alanını kendi eliyle sınırlar:

“...Refi , U aklıgil'in romanını kendi ça ı içinde ele almayıp, günümüze aktarıyor. Böylelikle her eyden önce, yapıtın bir ça ın belgesi olmak niteli ini ortadan kaldırıyor. Bu nitelik ortadan kalkınca, hele bunun yerine yeni ça ın özelliklerini ta ıyan dikkate de er bir ey de konulmayınca, bu aktarma dayanıksız kalıyor. Çünkü modern kılı a sokulmu Kırık Hayatlar beyazperdedeki biçimiyle, günlük sinemada örneklerine bıkkınlık verecek kadar çok rastlanılan, mutlu bir evlili in yıkılı ı ve sonra yeniden “tamiri” temasından ba ka bir ey de ildir. Üstelik tema, ihanet eden e , ihanete u rayan e , “ilahi gazap”ın belirtisi olarak küçük çocu un hastalanıp ölmesi, pi manlık af...gibi bütün klasik ö elerle bezenmi tir.”¹⁷²

¹⁷¹ Refi , a.g.e. , 2001, s. 204.

¹⁷² Özön, a.g.e. , 1995 b, s. 196-197.

“1966”

Tunç Baaran'ın ilk çalımaları arasında en iddialı ve en düzgün çalıması, Müfik Kenter'in son derece başarılı oyunuyla desteklenen Orhan Kemal'den *Murtaza* uyarlaması olur. Osman Seden, Reat Nuri Güntekin'in yıllar sonra televizyona uyarlanacak olan *Çalıku u*'nu, o güne kadar bir araya getirilen en geni oyuncu kadrosu ve özenli bir çerçeveleme duygusuyla çeker. Sevilen bir roman olan *Çalıku u*'nun filmi büyük ilgiyle karşılanır. Konu olarak her kesimden insanın ilgisini çeken bu roman, Osman Seden tarafından başarıyla uyarlanır.¹⁷³ Halit Refi'in *Çalıku u* filmiyle ilgili yorumları şöyledir:

“...Çalıku u” iddet gösterileri ve teknik canlılıklara çok dükün Osman Seden'den umulmayacak kadar yalın ve ölçülü bir sinema diliyle, romanın genel karakterini kaybetmeden, bir sürü olay ve karakter arasında ipin ucunu kaçırmadan, belli bir tarihsel devreyi derli toplu bir biçimde anlatan bir film idi. Rolüne iyice asılan Türkan Soray'ın başarılı oyunu film kahramanı Feride'nin roman kahramanı Feride'ye göre oldukça fazla cazibeli oldu unu seyirciye pek dü ündürmüyordu...”¹⁷⁴

“1967”

Sinemanın duraksama yılıdır. Memduh Ün, Orhan Kemal'in daha önce *Avare Mustafa* adıyla uyarlanan *Devlet Ku u* adlı eserini, *Zilli Nazife* olarak tekrarlarırken yalnızca kahramanın cinsiyetini de i tirir. Aynı yıl *Yaprak Dökümü* ve *Sinekli Bakkal*, sinemaya uyarlanır.

¹⁷³ Scognamillo a.g.e. , s. 203,304.

¹⁷⁴ Refi , a.g.e. , 1971, s. 131.

“1968” ve “1969”

Konu sıkıntısı çözülmeyen ikinci çevrimler çoğalır. Westernleri izleyen dar bütçeli yerli kovboy filmleri iyice yerleşir.

“1970”

Yapım politikasının ölçüsünü belirleyecek olan renktir. Ertem Göreç, hasılat rekoru kıran *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* ile masal filmleri furçasının ilk örneğini sunar. Türk sinemasının kadın yönetmeni Bilge Olgaç ise kadınsız film çeker: Kerim Korcan’dan uyarlanan *Linç*, Adana Altın Koza Film Festivali’nde dört ödül kazanır. Masal sineması yılın favorisidir. Ayrıca yabancı eserlerden uyarlamalar yapılır.¹⁷⁵

“1971”

Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant’ın melodramları öne çıkan yapımlardır.

“1972”

Türk sineması çektiği filmlerle rekor kırar. Bu dönem yapımın bir kısmı seks türüne kayarken, bir dizi garip kahraman tipleri beyazperdede boy gösterir. Nejat Saydam, *Vukuat Var* ile Orhan Kemal’i beyazperdeye getirir. Atıf Yılmaz,

¹⁷⁵ Scognamillo a.g.e. , s. 208, 309.

Bilba ar'ın romanından alınan *Cemo*'da oldu u gibi, kırsal alan filmlerine ayrı bir düzen getirir. *Cemo*, teknik ve estetik nitelikler açısından gerçek bir sıçramadır.

Atilla Dorsay, *Cemo*'yu Türk sinemasında imdiye kadar seyredilmesi en güzel film ve u ana kadar yapılmı en ba arılı yabancıla tırma filmi olarak tanımlar ve de erlendirmesini öyle sürdürür:

“...Ne var ki film, gerek Bilba ar'ın romanındaki belli bir ça a yaslanmı gerçeklerinden önemli ölçüde sıyrılarak anlatıldı ı, gerekse destansal, giderek dü sel bir atmosferi kusursuz biçimde gerçekle tirdi i için gerçekçi yanı hemen tamamen yitti i gibi...”*Cemo*”, sonuç olarak, Bilba ar'ın romanına ihanettir belki...Ama yazarın, romandaki gerçekçi ve toplumsal ö elerin kaybolmasını, romanın tam uyarlaması olmasa da böylesine ba arılı bir filme kaynaklık etmi olması nedeniyle ba ı layaca ını sanırım...”¹⁷⁶

“1973”

Türk sineması bu günlerde büyük mali bir bunalımın içine dü er. Yerli filmcili in gelece i giderek kararır. Bir yandan büyük kentlerden kasabalara do ru ula an televizyonun, öte yandan geli i güzel yurda sokulan yabancı filmlerin rekabeti kar ısında sinemamız, geriler. Metin Erksan, TRT için sinemasal yakla ımını özgürce açıklayan, bir hayli ele tirilen, hatta yanlı da de erlendirilen, be öyküden olu an bir dizi çeker: Sait Faik Abasıyanık'tan *Müthi Bir Tren*, Kenan Hulisi Koray'dan *Sazlık*, Sabahattin Ali'den *Hanende Melek*, Samet A ao lu'ndan *Bir ntihar*, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan *Geçmi Zaman Elbiseleri*.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Atilla Dorsay, *Sinemamızın Umut Yılları, 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakı lar*, nklâp Kitabevi, stanbul 1989, s. 58-59.

¹⁷⁷ Scognamillo a.g.e. , s. 211,257.

“1974”

Metin Erksan, yabancı bir uyarlamayla, do aüstücü korku sinemasını dener. Halit Refi , *Vurun Kahpeye*'nin üçüncü uyarlamasını çeker.

Atilla Dorsay, Aksoy/Refi ikilisinin *Vurun Kahpeye* senaryosunu basmakalıp bulur. Hacı Fettah'ı olabildi ince kötüle tirip öykünün temeline, güzel yanlarıyla slam dinini yerle tirmeye çalı an yönetmen, Dorsay'a göre bu uyarlamada, romanın vatan sevgisi üstüne kurulu ulusallık yanını, dinsel milliyetçili e kaydırmı yani Halide Edib'in çizgisini Mehmet Akif'e do ru kaydırarak romanın temasını de i tirmi tir. Ayrıca Dorsay, anlatımı düzgün ve biçim yönünden aksamayan bu yeni *Vurun Kahpe* filminin sinemaya katkısı oldu unu dü ünmez.¹⁷⁸

“1975”

Televizyonun artan etkisi ve aile seyircisini sinema salonlarından uzakla tıran seks filmleri furyası, sinemanın ba lıca sorunları olur. Lütfi Akad, Ömer Seyfettin'den dört öyküyü TRT için çeker. Halit Refi de *A k-ı Memnu*'da da ılmakta olan bir aile, batılıla manın yozla tırdı ı bir çevre ve bir yasak a kı i ler. Temalar tekrarlanır ancak bakı açısı ve yorum filme bir ba ka boyut getirir.¹⁷⁹

A k-ı Memnu, sinema filmi teknolojisiyle fakat televizyonda gösterilmek üzere çekilir. Bu sebeple özellikle yurt dı nda, çe itli kültürel gösterilerde *A k-ı Memnu*, sinema salonlarında gösterilir. Halit Refi , ulusal sinema anlayı ma en yakın iki film olarak: *A k-ı Memnu* ve de i en siyasi atmosfer nedeniyle imha edilen bir Kemal Tahir uyarlaması *Yorgun Sava çı*'yı gösterir.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Dorsay, a.g.e. , 1989, s. 66-67.

¹⁷⁹ Scognamillo a.g.e. , s. 212, 270.

¹⁸⁰ Refi , a.g.e. , 2001, s. 302, 305.

A k-1 Memnu filmi, Halit Ziya U aklıgil'in son derece etkileyici görsel özellikler taşıyan romanının, filmsel anlatım ve titiz çalı mayla, bir ça filmine dönü mesidir. Nijat Özön'e göre filmin aksayan yönleri de vardır: U aklıgil'in olayları Bihter açsısından anlatması Refi 'in filminde, Nihal'e kaydırılmı ve filmin genelinde roman karakterlerine göre oyuncu seçimi yapıldı ı halde özellikle Adnan Bey'de buna dikkat edilmemi tir. Ayrıca U aklıgil'in kapalı bir aile çevresinde geli tirdi i dramı Refi , siyasal-toplumsal bir tabana oturtma hevesine kapılmı tır.¹⁸¹

Memduh Ün'ün yönetti i en iddialı ve tutarlı yapıt Lütfi Akad'la birlikte çekti i bir Ya ar Kemal uyarlaması olan *A rı Da ı Efsanesi* olur. Atilla Dorsay'a göre *A rı Da ı Efsanesi*, Ya ar Kemal'in *masal* niteli i güçlü bir romanıdır:

“Memduh Ün i te bu nitelikleri içeren bir yazıyı sinemala tırmak i ini yüklenmi ti. Romanın (masalın) taşıdı ı iir yükü oranında sinemala tırması da gücü ku kusuz. Çok tutucu bir Ya ar Kemal hayranı (veya edebiyat canlısı) olundu unda filmi tümüyle olumsuz bulmak olanaklıdır...Ama sinema ile edebiyat bir yerde ayrı eylerdir. Sözcüklerin verdi ini sinema aynen veremez. Ama sözcüklerin verdi ine kendisinden çok ey de ekleyebilir. Ün'ün filminde bu gerçe in bir kez daha do rulandı ını görmemek olanaksız.”¹⁸²

Atilla Dorsay, zengin görsel boyutlar, uygun mekan, özenli kurgu, ba arılı oyunculuk ve müzikleriyle filmin geriliminin, romandan daha güçlü hissedildi ini söyler. Dorsay, romanın bazı bölümlerinin yetersiz ifade edilmesini, filmin aksayan yönü olarak gösterir. Örne in Ya ar Kemal'in tasvir etti i büyük kalabalık filmde yoktur ve *A rı Da ı*'nda yakılan ate inandırıcı de ildir. Ayrıca Memduh Ün'ün, Gülbahar'ın Ahmet'e kıyı ını, *yava latma* yöntemiyle çözülemeye çalı ması, görsel ve *somut* olan sinemanın, söze kar ı zaafından kaynaklanmaktadır. Tüm bunlara ra men Dorsay'a göre bu roman, taşıdı ı masal ve iir ö elerinin sinemala tırılmasının zorlu u nedeniyle yitirdiklerini, sinemanın kendine özgü gücü nedeniyle kazanan, önemli ve özenli bir sinema yapıtıdır.

Alp Zeki Heper , ilk uzun metrajlı film denemesini Hababam Sınıfı ile gerçeikle tirmek ister. Ne var ki, 1960'lı yılların ortalarında çekmek istedi i filmin senaryosu sansürden geçmez. *Yasaklı senaryo*'nun filmini, yıllar sonra Ertem E ilmez çekecektir. Roman yazarı Rıfat Ilgaz, filmi gördükten sonra, eserinin

¹⁸¹ Özön, a.g.e. , 1985, s. 376.

¹⁸² Dorsay, a.g.e. , 1989, s. 173-174.

özünün yeterince kavranmadığını söyler.¹⁸³ Ertem E ilmez, filmin gördüğü büyük ilgi üzerine aynı yıl içinde son derece kalabalık bir oyuncu kadrosuyla *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*'yi çeker. Daha sonra bu filmleri *Hababam*'ın diğer serileri takip eder.

Atilla Dorsay, sinema olanaklarının romana geniş boyutlar kattığını belirterek filmin ticari başarısını, konunun Türk toplumu ve eğitim sistemi içindeki önemiyle açıklar. Dorsay'a göre E ilmez, Rifat Ilgaz'ın acı ve karamsar mizahına bir ölçüde yaklaşımla başarılı bir uyarlama yapmıştır:

“...Türk mizahının artık klasik yapıtlarından biri olan “Hababam Sınıfı”nın sinemalaştırılmasının getirdiği çeşitli güçlüklerin önemli bir bölümünü ustaca çözümlenmiştir. E ilmez'in geçmiş filmlerinden de bildiğimiz hızlı, oynak anlatımı, kısıtlı “mekan” sorunun üstesinden geliyor. Birbiri ardına gelen “skeç”lerden oluşan filme, bunların birbirine akıllıca bağlanması sayesinde bölük pörçüklükten kurtuluyor...”¹⁸⁴

“1976”

Bu yıl, ağır sansür baskısı, yapımlar ve konusal sorunlarla Türk sinemasının bunalımlı yıllarından biridir. Ertem E ilmez, sinemamızda yapılmış en ilginç Hüseyin Rahmi Gürpınar uyarlamalarından biri olan *Sütkardeşler* filmiyle, seyirci karşısına çıkar. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* isimli popüler romanından yola çıkan E ilmez, başarılı ve yetenekli oyuncularla, tiplere dayanan bir komedi yapar. Sadece esinlenmenin olduğu bu filmde, Hüseyin Rahim Gürpınar'ın adı anılmaz. Dorsay'a göre E ilmez'in *Gulyabani*'den yola çıkması, bu filmin bir uyarlama olduğu anlamına gelmez. Çünkü filmde yalnızca genel entrika korunarak belli bir zaman/mekan esinlenmesi söz konusudur. Yönetmen bu yapıya içine, hayli serbest biçimde, kendi konusunu yerleştirir. Yeni oyuncular, güldürünün çeşitli öğeleri ve kolektif çalışmaları sonucu ortaya çıktığı belirtilen çeşitli esprilerle, film tamamlanır. Atilla Dorsay'ın yorumuyla *Sütkardeşler*:

¹⁸³ Özgüç, a.g.e., 2005, s. 74.

¹⁸⁴ Dorsay, a.g.e., 1989, s. 192.

“E ilmez,”Sütkarde ler”le, önceki filmlerinde oldu u gibi, bir yandan belli bir ba arıya ula ıyor, bir yandan da önemli bir fırsatı kaçırıyor. Kaçırılan fırsat, Gürpınar’ın romancı özelliklerinden ve tasvir zenginli inden yararlanarak, o dönem stanbul’unun konak ya amını, konaktaki çe itli ki ileri (dolayısıyla zümrelerin/katmanların) ili kilerini veren, kendi boyutları içinde ve güldürü biçiminde bir ça filmi yapmak fırsattır. “Sütkarde ler”de bunlar yok...ne 1910’ların stanbul’undan gerekli toplumsal ya antı çizgileri, ne Gürpınar’ın zengin ayrıntıları, ne de kendine özgü tipleri var...”¹⁸⁵

“1977”

Siyasal çatı malar, yeni sansür tüzü ünün baskısı, döviz darbo azı, yapımlardaki kararsızlık uç noktaya ula ır. Atıf Yılmaz, Cengiz Aytmatov’dan uyarladı ı *Selvi Boylum Al Yazmalım* ile ba arı sa lar. Korhan Yurtsever, Osman ahin’in *Kırmızı Yel*’inde *Fırat’ın Cinleri* ile yurt dı ında birçok enli e katılır. 15. Antalya Film enli i’nde en ba arılı üçüncü film seçilir.

“1978” ve “1979”

Piyasa seks filmleri içinde çalkalanır. Yabancı kaynaklardan uyarlamalar devam eder. Süreyya Duru, Necati Cumalı’nın do alcı sahne oyunu *Derya Güülü*’nü sinemala tırır. Erden Kıral, Orhan Kemal’in *Bereketli Topraklar Üzerinde*’sini çeker ve *Nantes* ödülünü kazanır. Film ve roman arasında kesin benzerlik olmasa da bu uyarlama, ba arılı üslubuyla izleyeni etkisi altına alan bir filmidir. Tek kahramanı olmayan filmde her tip, öykünün geli imi içinde, sırası geldiklerinde öne çıkar. Sinemasal açıdan dramatik gerilimi olmayan öyküyü, sade bir dille anlatma

¹⁸⁵ Dorsay, a.g.e. , 1989, s. 197.

ba arısını gösteren Erden Kıral, Orhan Kemal sadeli ine uyan bir kurgulamayla öyküyü anlatır.¹⁸⁶

“1980”

Yapım sayısının en dü ük oldu u yıldır. Ticari sinema ise kurtulu u arabesk türü, müzikli dramlarda bulur. Üzerinde durulması gereken filmler, az sayıdaki güldürülerdir. Memduh Ün, Orhan Kemal uyarlaması *Devlet Ku u’nu* çeker. Yönetmen, Orhan Kemal’in romanını üçüncü kez kullanarak Kemal Sunal’ın çizgisine uygun bir ekilde yorumlar. Kartal Tibet’in Aziz Nesin’den uyarladığı *Zübük*, Kartal Tibet’in Kemal Sunal’a kolay komikli in ötesinde bir karakter çizme olanağını veren bir çalımadır. Zübük komedi türünün özgün bir örneği olur.¹⁸⁷

“1981”

Nitelikli filmlerde ve güldürülerde artık göze çarpar. Türkan Eray, Ya ar Kemal’in romanını kaynak alan *Yılanı Öldürseler*’de yönetmen ve oyuncu olarak yer alır. Senaryo çalımlarına; Ya ar Kemal, Atif Yılmaz, İdil Özgentürk ve Zafer Parla’nın katıldığı; Zülfü Livaneli’nin müzikleriyle destek verdiği *Yılanı Öldürseler*, Eray’ın en özgün ve başarılı filmi olur.

Sinema yazarı Burçak Evren’e göre *Yılanı Öldürseler* filmi, Ya ar Kemal’in anlatım zenginliğinden gelen akıcılıkla ve Türkan Eray’ın katkısıyla inandırıcı ve etkileyici bir uyarlama olur. Yapıtta yer alan kişiler, filme başarılı yansıtılmı fakat romanda olduğu gibi tüm olayların gelişimi Türkan Eray karakteri üzerine

¹⁸⁶ Agâh Özgüç, *100 Filmde Ba langıçtan Günümüze Türk Sineması*, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1993, s. 87.

¹⁸⁷ Scognamillo a.g.e. , s. 339, 386.

kurulmu tur. Filmde, yan ki iler dı ında, olaya yön veren Halil, Halil'in annesi ve o ulları gibi gerçek ki iler üzerinde gerekti i kadar durulmadan, bu karakterler geçi tirilmi tir. Ayrıca romandaki üst yapı bir kenara atılarak filmin basit sevdä öyküsüne dönü me tehlikesi ortaya çıkmı tır. Buna ra men film, müziklerde dahil olmak üzere, ba arılı bir çalı madır.¹⁸⁸

Atıf Yılmaz, Zeyyat Selimo lu'nun *Deprem* adlı romanından uyarladı ı *Deli Kan*'la, Tarık Akan, Müjde Ar ikilisi etrafında kaba sevgi, i fal, bar fedaisi, konsomatris unsurlarını kullanır.

“1982”

Memduh Ün, yirmi yıl sonra *Üç Tekirlekl i Bisiklet*'i bu kez romanın özgün adıyla *Kaçak* olarak yeniden uyarlar. Atıf Yılmaz, Necati Cumalı'dan uyarladı ı *Mine*'yle, bir kadın filmine imza atar. Bu dönemde çekilen filmlerin yarısı, arabesk filmlerden olu ur. Erden Kıral, Ferit Edgü'nün *O* adlı romanından hareketle Onat Kutlar'ın yazdı ı senaryoyla, yurt dı ı yarı malarda ödülleri kazanan ama Türkiye'de ancak be yıl sonra gösterime girebilecek, *Hakkari'de Bir Mevsim*'i çeker.¹⁸⁹

Türk sinemasında önemli yeri olan bu film, Berlin film enli inde ba arılı bulunur ve dört ödül birden kazanır. Yabancı basında filmle ilgili olumlu ele tiriler yer alır. Ferit Edgü, senaryo yazarı Onat Kutlar, yönetmen Erden Kıral ve ba oyuncu Genco Erkal'ın ba arılı çalı masıyla film, Türk sinemasında öne çıkan bir yapım olur.

Senaryo yazarı, romanın görsel yanı güçlü imgeleri ve gerçekçi yönü nedeniyle, bu çalı mada yer aldı nı belirtir. Senaryo çalı masında, zaman zaman roman yazarı dı ında, ba ka bir yazar olan Tezer Kıral'ın ve yönetmen Erden Kıral'ın fikirlerine ba vurulur. Yönetmenin sinema dili ve ciddi üslubuyla, Genco Erkal'ın ince oyunculu u filmde birle ir.

¹⁸⁸ Burçak Evren, “Yılanı Öldürseler”, *Hürriyet Gösteri*, (Nisan 1982)/17, s. 50.

¹⁸⁹ Scognamillo, a.g.e. , s. 218, 246.

Yönetmen Erden Kıral, romanın imgelerini ve sessizliğini sever. Ancak romandaki fantastik öğelerin sinema diline aktarımı, yönetmeni oldukça düşündürür. Zorlu senaryo teması, edebiyat dili ile roman dili arasındaki ayrımı açıklar niteliktedir:

“...Ancak biz, senaryoyu yazmak için yola çıktığımızda yazının evreninden görüntünün evrenine geçmek zorundaydık. Kısaca bütün anlatım araçları değişiyor, ve sinemanın en önemli özelliği uyarınca, nesnelle iyordu. Bu noktada ister istemez nesnel bir dünya oluşturmak zorunda kaldık. Romanda anlatılan nesnel dünya ise Pirkanis köyü ve insanların ortak kendisiydi. Bu nedenle romandaki bazı fantastik öğeleri dışarıda bıraktık. Ama buna karşılık romanda anlatılan ve yaşanan gerçeklikten kendiliğinden çıkan gizemli atmosferi özellikle koruduk. Filmde bunu baştan sonra fark etmek olasıdır.”¹⁹⁰

“1983”

Türk sineması TV’den sonra video olayıyla karşı karşıya kalır. Sansür devam etmektedir. Sinemadan seyirci hızla uzaklaşır. TRT hesabına Feyzi Tuna, Mithat Cemal Kuntay’ın *Üç İstanbul* romanını dizi haline getirir.

Halit Refi , Halide Edip’in *Handan* adlı romanına dayanarak *htiras Fırtınası*’nı çeker. Halide Edip’in *Handan* romanı, Osmanlı toplumu içinde yaşanan bir kadının, kocasının ikinci bir kadınla evlenmesine gösterdiği tepki üzerine kurulmuştur. Halit Refi , bu kitaptan yola çıkarak Halide Edip’in kitabında olmayan eklemeler yapar. Filmde, romandan farklı olarak, aynı erkeği seven iki kadın arasındaki davranış farkını ön plana çıkar. Yönetmen, filme siyasi fon ekleyerek, romanı epeyce değiştirir. Bu değişikliklerle film, *Handan* romanından ve Halide Edip’in kendi hayatından izler taşıyan bir yapıya bürünür. Yönetmen, romanın yapısından çok farklı olan filmine *Handan* ismini vermeyerek, filmin adını *htiras Fırtınası* olarak değiştirir. Halit Refi , uyarlamalarla ilgili hassasiyetini şu cümlelerle açıklar:

“...Ben eğer bir romanı, bir edebi eseri o adla filme çekeceksem yazarının yaptığından çok farklı bir şey olmasını istemem. Bu Ak-ı Memnu’da böyle oldu. Vurun Kahpeye’de, Kırık Hayatlar’da, hiç şüphesiz Yorgun Savaşçı’da böyle oldu. Ama bazen bir kitaptaki

¹⁹⁰ Attila Dorsay, “Hakkâri’de Bir Mevsim Üstüne...” , *Hürriyet Gösteri*, (Mart 1983) /28, s. 54-55.

fikir cazip gelebiliyor da yola çıktı ınızda, i lemeye ba ladı ınızda ortaya çıkan i , orijinal i ten çok farklı oluyor. O zaman sırası geldi inde çıkı noktasının ne oldu unu söylemek kaydıyla ba ka isim vermek daha do ru.”¹⁹¹

“1984”

Sinemanın gençle me yılıdır. Edebiyat-sinema ili kileri gerçekte atılım yapmayı dü leyen genç yönetmenler için, yetenekleri ölçüsünde, bir kurtulu kapısıdır. Ali Özgentürk, Orhan Kemal’in *Murtaza* romanı *Bekçi* adıyla uyarlarken Feyzi Tuna, Necati Cumalı’nın öyküsünden yararlandı ı *Tutku* ile kırsal bölgeye dönü yapar. *Bekçi* filmiyle Ali Özgentürk, romanın getirdi i gerçeklik duygusundan uzakla arak, soyut denebilecek bir çalı maya imza atar. Özgentürk’ün *Bekçi*’si, Müjdat Gezen’in oyununa ra men, Orhan Kemal’in romanından uzak bir çalı ma olur. Ancak Özgentürk’ün amacı, bir öykü anlatmaktan ziyade bir dil ara tırmasına girmektir. Ali Özgentürk bu amacını açıklarken : “*Benim için bir film, hikaye anlatan bir ey de ildir! Film kendisidir! Tekstin bıraktı ı tattır.*” ifadelerini kullanır.¹⁹²

“1985”

Yılanların Öcü’nün ikinci çevrimi yapılır. Türk sineması varlı ını yurt dı ındaki çe itli yarı malarda kanıtlar. Barı Pirhasan’ın, senaryosunu Necati Cumalı’nın be öyküsünden yararlanarak yazdı ı ve Atıf Yılmaz’ın yönetti i *Adı Vasfiye* filmi, sıcak anlatımı, ayrıntılı çizilmi tipleri ve iç içe oturtulmu öyküleriyle bu türün ilk örne i olur.

¹⁹¹ Refi , a.g.e. , 2001, s. 355.

¹⁹² Scognamillo, a.g.e. , s. 386.

Feyzi Tuna, Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* unu çevirir. *Kuyucaklı Yusuf*, büyük ciddiyet içinde gerçekle tirilen bir edebi yapıt uyarlamasıdır. Film ba tan sona romanla ba ını korur. *Kuyucaklı Yusuf* filmi, ekranda roman sayfasının yer aldı ı görüntüyle ve kitabın ilk cümlelerinin okunmasıyla ba lar. Romanla birebir ba ını sürdüren film, zaman zaman ba lantılarını romandan okumalarla gerçekle tirir. Film, kitabın son sayfasından alıntılanan cümlelerin okunmasıyla sonlanır.

Sinan Çetin, rfan Yalçın'ın *Genelevde Yas* adlı romanından aldı ı öyküyü *14 Numara* adıyla filmle tirir. Sinan Çetin ilk kez fahi e romantizmi kalıbına kar ı çıkarak belgesel, do alcı bir bakı ve yerinde çekimlerle genelev dünyasını canlandırarak, özgün olmayan dramatik yapıyı, bu ya am parçasının içine yerle tirir. Çirkefin içinde de bir tutkunun ve katıksız bir sevginin var olabilece ini ortaya koyar. *14 Numara*, 1985 Antalya Film enli i'nde en ba arılı ikinci film, en ba arılı yönetmen, kadın ve erkek oyuncu ödülleri kazanır.¹⁹³

“1986”

kence ve 12 Eylül hapishanelerinden manzaralar üstü kapalı da olsa sinemaya yansır. 1986 yılından ba layarak bu tür siyasal a ırlıklı filmler, o dönemin genel deyimiyile *12 Eylül filmleri* giderek a ırlık kazanır.

Bu yıl Türkiye'de ilk kez kabul edilen Sinema Yasası yılıdır. Türk sinemasını ekillendiren, kalıplarını zorlayan bir yenilenmenin verdi i ürünler artar. Ancak ekonomik açıdan, sinemanın temelleri sa lam de ildir. Bu dönemde iki tema öne çıkar: 12 Eylül öncesi filmler ve kadın sorunları üzerine kurulu, geleneksel kalıpları ça da la tırmayı hedefleyen öyküler.

Edebiyat uyarlamaları yıl içinde önemli bir yer tutar. Atıf Yılmaz'ın Re at Nuri Güntekin'den uyarladı ı *De irmen*, bir yakın ça ta lamasıdır. Ba ar Sabuncu, Pınar Kür'ün olaylı *Asılacak Kadın*'ını uyarlar. Pınar Kür'ün çok satan romanından

¹⁹³ Scognamillo a.g.e. , s. 249, 388.

yola çıkan, muzır olarak yargılanıp, sansür tarafından müstehcen damgası yiyen ve sonradan gösterime girebilen *Asılacak Kadın*'da yönetmen, filme Müjde Ar'ın erotik potansiyelinden de yararlanarak bir hayli nostaljik bölümler ekler. Ayrıca filmin anlatımında, öykünün akı nı yer yer durgunla tıran geriye dönü ler kullanır.

Süreyya Duru, Necati Cumalı'dan *Uzun Bir Gece*'yi, Erdoğan Tokatlı, Kemal Tahir'den *Güne e Köprü* ve Oktay Akbal'dan *Suçumuz nsan Olmak*'ı çekerken, Ümit Efehan da Bekir Yıldız'dan *Halkalı Köle*'yi uyarlar. Bilge Olgaç *Üç Halka 25* filmiyle Muzaffet zgu'nün romanından yola çıkarak, küçük bir kasabayı adeta bir erkekler dünyası olarak ele alır ve kasabaya gelen halkacı bir kızla, zeka özürlü bir delikanlının öyküsünü anlatır.

Ömer Kavur, Yusuf Atılgan'ın romanından *Anayurt Otel*'ni uyarlar. 1986 Venedik Film enli i'nde ödüllendirilen (FIPRESCI, Uluslararası Sinema Yazarları Federasyonu Ödülü) *Anayurt Otel*, karamsar ve tedirgin edici boyut de i tirmenin en belirgin ve çarpıcı örne idir. *Anayurt Otel*, Ömer Kavur'un filmografisinde ve Türk sinemasında kahraman, yan ki iler ve mekân anlatımıyla benzeri olmayan bir filmidir.¹⁹⁴

Bir Ömer Kavur ba yapıtı olan bu film ayrıca yurt dı ında ve yurt içinde yedi ödül birden kazanır. Ruh bilimsel ayrıntılarla destekli, çarpıcı bir iç dünya kuran film, istasyon yakınlarında babadan kalma on dört odalı, eski bir konak olan otele, Ankara treniyle gizemli bir kadının gelmesiyle ba lar. Otelin katibi ve sahibi Zebercet, bir gece kalıp giden meçhul kadını bekler durur. Dünyasına cinsel bir dü gibi giren kadını umutsuz bekleyi i, Zebercet'i trajik bir sona götürecektir. Ömer Kavur, Zebercet'in izofrenik ya amını, ölümcül saplantılarını içeren karma ık dünyasını çarpıcı bir atmosferle görüntülerken Macit Koper de son derece ustalıkla oyun sergiler. Ba larda görünüp ortadan kaybolan kadın yalnızca dü llerde oynayarak filmin bütününe ilginç boyutlar kazandırır. Röntgencilik, feti izm ve sadomazo izm gibi cinsel fantezileri bir araya getiren erotizm a rılıklı bu film, aynı zamanda ba arılı bir uyarılama örne idir.

¹⁹⁴ Scognamillo a.g.e. , s. 391-394.

Türk edebiyatından yapılan bu uyarlamalar dı ında özellikle 1960 ve 70'li yıllarda çok sayıda yabancı edebiyat kaynakları sinemada kullanılır. Bu dönemde ço unlukla ikinci çevrimlerle sinema sektörü, piyasa romanlarıyla beslenirken gerçek yazın kaynaklarının yöntemli ve bilinçli de erlendirilmesi 1980'lerin bir özelli i olur.

Önceki dönemlerde oldu u gibi 1960-86 yıllarında destan, masal, halk edebiyatı sinemanın kaynakları arasında yer alır. Ancak bunda amaç folklor ya da ulusal bir gelene in ara tırılması de ildir. Masal veya destan, ya egzotik bir filme dönü ür ya da o an tutulan bir türün yardımcı unsuru olarak kullanılır. Yabancı çizgi romanlar gibi yerli çizgi romanları da tarihi ya da ça da kahramanlarıyla Türk sineması için yeni bir kaynak olu turur. 1965-73 yılları arasında beyazperdede Kuran-ı Kerim, slam Tarihi, Eski Ahit gibi çe itli kaynaklardan yararlanılarak olu turulan, dinsel temalı sinema filmleri öne çıkar.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Özgüç, a.g.e. , 1993, s. 78, 400-413.

4. BÖLÜM

KAR İLA TIRMALI F LM NCELEME ÖRNEKLER

Her Dönem Popüler Kimli ini Koruyabilen Bir Uyarılma: “Yaprak Dökümü”

“Yaprak Dökümü” Roman ncelemesi¹⁹⁶

“ nşanın saadetini çocuklarından beklemesi ne bo hayalmi , ya Rabbi!...”¹⁹⁷

Güçlü bir sosyal tenkitçi oldu u kadar sevilen a k romanları yazarı olarak da kabul edilen Re at Nuri Güntekin *en hissi görünen romanlarında bile hayatın veya insanın bir kesitini ortaya çıkaran* edebiyatçı kimli iyle *Yaprak Dökümü* adlı eserini 1930 yılında yazar.¹⁹⁸

Bu roman geleneksel hayat tarzının ahlak ölçüsüyle, yanlı yorumlanan modern zaman görü lerinin bir çatı masıdır. Geleneksel ya amı temsil eden Osmanlı aydını Ali Rıza Bey’in dayandı ı ahlak prensipleri, asri hayatın özentisiyle, hırs ve israfa kapılmı çocukları tarafından paramparça edilir. Modernle me arzusunun getirdi i ahlaki çöküntüyle aile ba ları yıkılan Ali Rıza Bey, çocukları tarafından namuslu olmakla suçlanır. De i en toplumsal de erler kar ısında ya anan acı hezimet, Ali Rıza Bey ve ailesi çevresinde i lenirken yaprak dökümü ba lamı tır.

Roman Karakterleri

Romanın ana karakteri olan Ali Rıza Bey; Babîâli de yeti mi , Suriye ve Anadolu’da çe itli görevlerde bulunmu , altmı ya larında emekli bir mutasarrıftır. Nazik, çalı kan, ahlaki de erlere son derece dü kün, saygın bir ahsiyettir. Birkaç dil

¹⁹⁶ Re at Nuri Güntekin, *Yaprak Dökümü*, nkılap Kitabevi, stanbul bty, 45. baskı.

¹⁹⁷ Güntekin, a.g.e. , s. 109.

¹⁹⁸ Enginün, a.g.e. , 2001, s. 258-259.

bilen, edebiyat, felsefe, tarih konularına meraklı bir Osmanlı aydınıdır. Romanın ana kahramanı olan Ali Rıza Bey, be çocuk sahibi bir adamdır.

Ali Rıza Bey'in e i Hayriye Hanım cahil bir kadındır. Ev i lerinde son derece beceriklidir. Ali Rıza Bey'in i siz kalmasıyla ba layan kötü gidi atı tetikleyen bir karakterdir. E ine saygısını yitirerek kızlarına da kötü örnek olur.

Ali Rıza Bey'e göre evket: “*Dünyanın hiçbir kuvvetinin kirletemeyece i bir elmas parçasıdır*”. Yirmi bir ya ında, iyi tahsilli, dil bilen bir delikanlıdır. “*Ali Rıza Bey, bu ilk çocu u ile, çiçek meraklısı bahçesi ile oynar gibi oynamı , onu ancak kendi hayalinde ya ayan mükemmel insan modeline göre i lemi tir.*” (s. 28) Babasına dü kün olan evket'in mesuliyet duygusu kuvvetlidir. Fakat â ık oldu u Ferhunde'nin etkisiyle yanlış yollara girer.

Fikret, Ali Rıza Bey'in on dokuz ya ındaki en büyük kızıdır. Olgun, zeki, merhametli, kültürlü ve ev i lerinde yetenekli bir kızıdır. Geçirdi i rahatsızlıktan dolayı sa gözündeki bir leke kalmı tır. Aile ortamının sorunlarından, çocuklu ve ya lı, dul bir adamla evlenerek kaçır.

Leyla ve Necla, nazlı ve ımarık olarak büyütülür. Ali Rıza Bey onların terbiyesiyle me gul olamamı tır. Namuslu yeti melerini yeterli görerek kızlarını dı arı dahi çıkartmamı ve evde her dediklerini yapmı tır. Leyla on sekiz, Necla ise on altı ya ındadır. Her ikisi de son derece güzel ve e lenceye dü kündür. Zenginlik sevdaları, felaketlerine sebep olur.

Romanın di er karakteri evin en küçük kızı Ay e'dir. Ay e romanda Ali Rıza Bey'in gelece inden endi e etti i çocu u olarak anılır.

Abdülvehhap Bey, Suriyeli bir Arap'tır. Kendini aileye zengin olarak tanıtır. İlk önce Leyla'yla ni anlansa da daha sonra vazgeçerek Necla ile evlenir. Zengin oldu u konusunda yalan söyledi i ve Necla'yı üçüncü kadın olarak aldı ı daha sonra anla ılır.

Leman, Ali Rıza Bey'in i e aldırđı ı irket çalı amıdır. Muzaffet Bey'le ili kisi ile Ali Rıza Bey'in i siz kalmasına neden olur. Muzaffer Bey, Anadolu'da görev yaptı ı sırada Ali Rıza Bey'in ö rencisi olmu tur. Daha sonra stanbul'da bir

irkette genel müdür olur ve Ali Rıza Bey'e i verir. Leman'la birlikteli i sonrası Muzaffer Bey'i Leman'la evlenmeye ikna edemeyen Ali Rıza Bey i i bırakır.

Olay Örgüsü

Yaprak Dökümü romanı, otuz dört kısa bölümden oluşur. Roman, Ali Rıza Bey'in çalı tı ı ırkette, zengin olma sevdasıyla ayrılan muhasebecinin uzun diyaloglarıyla başlar. Bu ahsı, senelerce vicdan muhasebesi yaptıktan sonra namuslu olmanın para kazandırmadığı dü üncesiyle, yeni bir i e başlamıştır. Ya adını hayatının güzelliklerini anlatırken diğer memurlar onu özentisiyle dinler. Ali Rıza Bey bu ahsı, arzu ve isyan uyandırmakla suçlar. Bu ifade üzerine romanın ve filmin temasını oluşturan yeni ve eski insan tanımlaması muhasebeci tarafından şöyle ifade edilir:

“Bilhassa Büyük Muharebe'den sonra bütün dünyada bir garip uyanıklık oldu. İmdi insanlar, artık sizin zamanınızın insanları değil. Gözlerin açılması emelleri, hürsları arttırdı. Kimse kendi halinden memnun olmuyor. Bu cereyan neticesinde eski ahlâk kaidelerinin yıkılıp değil memnesini nasıl imkan görürsünüz” (s. 11)

Bu sözlerle sarsılan Ali Rıza Bey: *“Ben eski bir insanım. Anla mamıza imkan yok. İnsanların paradan başka eylerle değil mesut olacaklarına inanarak ya adım. O kanaatle öleceğim.”* (s. 11) diyerek temsil ettiği sınıfın kanaatkar görüşünü odadakilerle paylaşır. Bunun üzerine muhasebecinin : *“Babasınız, çocuklarınız var, paranız yok değil mi? Evlatlarınız âhir ömrünüzde size bir feci yaprak dökümü manzarası seyrettirmekten gayri saadet vermezler.”* (s. 11) sözleri yakında başlayacak yaprak dökümünün adeta habercisidir.

Romanda geriye dönüş tekniğiyle Ali Rıza Bey'in geçmişiyle ilgili özet bilgi verilir. Ali Rıza Bey yirmi beş sene Anadolu'da görev yapmıştır. Fakat Trabzon sancaklarından birinde mutasarrıf iken yaşanan bir olayda, sosyal konumu güçlü

ki iyi tutmak yerine haklı olanı destekleyince, emekliye ayrılmak zorunda bırakılmıştır. İstanbul'a dönen Ali Rıza Bey babadan kalma Balıbaşı'daki evinde ya amaya başladığından sonra, eski öğrencilerinden şirket müdürü Muzaffer Bey'le karşılaşmış ve böylece beş sene dir tercüman olarak çalışmış bu şirkette görevde bulunmuştur.

Bir sene önce, çalışmış şirkete aldırması Leman'ın, Muzaffer Bey'le ilişkisi hakkında adı geçen Ali Rıza Bey, Muzaffer Bey'e Leman'la evlenmesini söyler. Muzaffer Bey onunla ya da ayan ilk erkek olmadığı gerekçesiyle bu teklifi reddeder: “*Ah, Ali Rıza Bey, dünya ke ke sizin bildi inize benzeseydi!*” (s. 22) diyerek de işin yeni hayata yabancı kalması Ali Rıza Bey'e gerçekleri anlatmaya çalışır.

Ali Rıza Bey ise vicdanlı olarak tanıdığı bu adamı, yanlış değerlendirilmesinin verdiği aza kınıklıkla ve çocuklarının maddi sıkıntı çekeceğinin farkında olarak istifade eder. Ona göre kendi vasıtasıyla bu iş yerine gelmesi kızı yapılanlarla, artık kendine ekme işi de kirlenmiştir. O lu dahi benzer hareketi yapsa evlatlıktan reddedeceğini ifade eden Ali Rıza Bey, evine gittiği zaman o lu evket'in bankada memuriyet kazandığını öğrenerek rahatlar.

Ertesi gün karısına işi ten ayrıldığını söyleyen Ali Rıza Bey, evinin itirazlarına karşın: “*Evet, ama namus, der. Namusu kurtardık!*” (s. 33) Hayriye Hanım'a göre işi bu istifayla bir çok arzuları olan kendi çocuklarını tehlikeye atmıştır ve bu olayı görmemezlikten gelmeyi bilmelidir. “*Namus sözü bu saf, temiz ev kadınında her vakit büyük tesir yapardı. Fakat açlığın kapılarına vurdu u bu saatte bu kelime, onun üstündeki kuvvetini kaybetmiş gibi göründü.*” (s. 33) evket ise bu istifada babasını haklı bulur.

Ali Rıza Bey'in işi ten ayrılmasıyla evin sorumluluğu bankada çalışmaya başlayan evket'in omuzlarına yüklenir. Ya anan maddi problemleri siz olan Ali Rıza Bey'in evdeki otoritesini sarsar. Ali Rıza Bey ise: “*Nedir bu miskinhaneler efendim? Elimde kuvvet olsa bunların hepsini kapatırım!*” (s. 41) diye ele tirdiği kahvehanelere sıkmıştır. Bu mekanların işi, ekme işi ve evinde rahatı olmayanların teselli mekanları olduğunu yeni fark etmiştir. Geçim sıkıntısı çeken bazı emekli memurlar: “*Elimize fırsat geçti işi zaman niye çalmadık?*” (s. 42) diye hayıflanmakta,

bazılarıysa fedakarlık yaptıkları halde imdi aileleri tarafından horlandıklarından ikayet etmektedir.

Hayriye Hanım, Leyla ve Necla'nın özentilerini kar ılamaya çalı ırken, Fikret ve Ay e evde ma dur duruma dü er. Sosyeteye girmek, dans etmek isteyen Leyla ve Necla için evin adı artık *cehennem* olmu tur. evket'in maa ıyla onların özentilerine para yeti tirmek ise oldukça güçtür.

Ali Rıza Bey'e göre Leyla ve Necla'nın ortaya çıkan ki ili i “*A ır bir hastalık nasıl bir vücuttaki gizli illetleri açtı a vurdurursa bu buhran da onların çürük ve sakat taraflarını öyle meydana çıkarmı tı.*” (s. 51) Ya ananlar Ali Rıza Bey'in çocuk e itimiyle ilgili fikirleri de de i tirir: “*Her ey gibi, çocukların terbiyesine verilen emek de bo bir gayretti. Kanlarının mayasında, do u ta ne varsa vakti, saati geldi i gibi meydana çıkıyor, hiçbir ey onu de i tiremiyordu.*” (s. 52) Maddi istekleri kar ılanmayan Leyla ile Necla aynı Hayriye Hanım gibi dilenci konumuna dü tüklerinden yakınarak, babalarını, dürüst olmakla suçlarlar: “*Bir do ruluktur tutturdun. Biz i dü ünmedin. Dilenci çocuklarından beter ettin.*” (s. 60)

evket bankada çalı ırken tanı tı ı Ferhunde adlı evli bir kadınla ili ki karar ve bu kadınla evlenmek ister. Fikret ve Ali Rıza Bey bu evlili i namussuzluk sayıp kar ı çıkmalarına ra men Hayriye Hanım'ın çabalarıyla Ali Rıza Bey bu evlili i onaylamak mecburiyetinde kalır.

Dü ünden sonra Ferhunde evde hakimiyetini kurar. Leyla ve Necla ise ondan aldı ı kuvvetle hasretini çektikler asri hayatı ya amaya ba lar. Ya adıkları e lence hayatına para dayanmaz. Fikret, babasını otoritesizlikle suçlarken Hayriye Hanım, kocasına kar ı, kızlarının tarafını tutar. Kurtulu çaresi arayan Ali Rıza Bey, eski i ine dönmek için, Muzaffer Bey'in yanına u rar ve ondan yüz bulamaz. Evdeki ortamdan bunalan Fikret; dul, çocuklu ve kendisinden ya ça büyük biriyle evlenerek Adapazarı'na yerle ir.

Evde düzenlenen e lenceleri acıyla seyreden Ali Rıza Bey; Leyla ve Necla'ya düzgün bir koca bulmak, onları sürüklendikleri sondan kurtarmak için parti ortamına katılır ve kızlarının rahat tavırlarına göz yumar. Bu arada evket bir hayli borçlanmı tır. Hayriye Hanım kocasına evi ipotek ettirir. Ali Rıza Bey'i ise evket'in

bu parayı ödeyeceğini söyleyerek ikna etmiştir. ipotek edilen evin parasıyla borçlar ödenir, kalan para yine elence ve kıyafetlere harcanır. Evde ısınacak odun dahi kalmamış, evin akan damı sefaleti daha da arttırmıştır. Çalıntı bankanın parasını Ferhunde'nin isteklerini karşılamak için çalan evket, tutuklanır ve bir buçuk sene hapis cezası alır. Ferhunde bu olaydan sonra evi terk eder. Leyla kendisini zengin olarak tanıtan Suriyeli Abdülvehhap Bey'le tanışır.

Abdülvehhap Bey mutassıp bir adamdır. Leyla annesinin yönlendirmesiyle *“Süste, elencede gözü olmayan bir eski zaman kıızı rolü oynuyordu.”* (s. 107) Bir gün Leyla, Abdülvehhap Bey'in aldığı kadife paltoyla evde dans ederken ımarır ve: *“Kürküm gelince bunu sana veririm olmaz mı Necla,”* (s. 108) diyerek Necla'yı küçümser ve bu davranışı daha sonra Leyla'ya, tanışması elinden alınarak ödetilir. Abdülvehhap Bey, bir bahaneyle Leyla'dan ayrılır ve Necla'ya talip olur. Necla bu zengin adamı kaçırmak istemez. Ali Rıza Bey'i bu tekliften daha çok utanan, Necla'nın bunu kabul eden yüzüzlü üdür.

Necla, Leyla'ya onu küçümseyerek yaptığı palto teklifini hatırlatarak: *“Kıın kürk aldı in zaman bana eski mantonu verecektin de il mi? imdi ben onu baim, gözüm sadakası olarak sana baim lıyorum.”* (s. 112) diyerek kardeşine olan tüm nefretini haykırır. Ali Rıza Bey bu durumu çok çirkin bulsa da Necla'nın isteği üzerine bu evliliği onaylamak zorunda kalır: *“nsanın saadetini çocuklarından beklemesi ne bo hayalmi, ya Rabbi!...Evlatlarımız içinde hangisi bedbahtsa yalnız onun sesini duyup a layacağız. Evet, çocuktan, evlattan saadet, çok bo bir hayaldir.”* (s. 109) ifadesiyle hayata ait tahtı her do ru fikrin ellerinden birer birer kayıp gidiğini izlemektedir.

Necla on beş gün içinde evlenerek Suriye'ye gider. Leyla bu olay üzerine sinir krizi geçirir. Daha sonra kendini toparlar ve hayatına devam eder. Bir müddet sonra babasına, kocasının üçüncü karısı olduğunu yazan Necla mutsuz olduğunu ifade eder ve eve geri dönmek istediğini söyler. Necla'nın bu isteğini Ali Rıza Bey kabul etmez.

Leyla evli bir avukatla ili ki kurar ve babası bu durumu ö renince evi terk eder. Ali Rıza Bey üzüntüsünden hafif bir felç geçirir. Utancından bir süre evden çıkamaz. Daha sonra bu duruma alı ır ve kahveye gitmeye devam eder. Hayriye Hanım kocasını Leyla ile barı tırmak ister. Bu barı mayı kabul etmek istemeyen Ali Rıza Bey evi terk ederek Adapazarı'na Fikret'in yanına gider. Kızının mutsuz ya amını görünce orada kalamayaca ını anlayarak stanbul'a geri döner. Evine gitmeyen Ali Rıza Bey kı a do ru hastalanır. Bir tanıdı ı onu hastaneye yatırır. Leyla ve Hayriye Hanım hastaneye gelerek onu, Leyla'nın evine götürmek ister. htiyarlık ve hastalık Ali Rıza Bey'in sinirlerini gev etmi ve isyanlarını kurutmu tur. Böylece ailesini görmekten memnun, Leyla'ya yerle ir. Leyla'nın evli avukat sevgilisi haftada iki gece apartmana gelmektedir. Rahata ve bol yiyece e kavu unca sıhhati düzelen Ali Rıza Bey evde tertip edilen e lencelere katılır. Ali Rıza Bey tertemiz giyinip gezmeye çıktı ı zamanlarda daha çok keyiflenir. Bu gezintilerde sadece ara sıra eski kahve arkada larını görünce ne esi gölgelenir:

“ Ali Rıza Bey, o günlerde, bayram elbiseleriyle bayram be i ine binmi çocuklar kadar ne elidir. Yalnız, sokaklardaki kalabalı ın içinde ara sıra eski kahve arkada larından bazıları ile göz göze gelmese...” (s. 134)

Anlatım Tekni i

Yaprak Dökümü 3. tekil ahıs anlatıcı ve ilahi bakı açısıyla olu turulmu anlatma a ırlıklı bir romandır. Klasik roman tekni inin genel unsurlarının kullanıldı ı hikayede özetleme tekni i görülür. Diyalogların oldukça az kullanıldı ı romanda anlatıcı, olayları geriye dönü tekni i kullanarak neden-sonuç ili kisine göre düzenler. Ayrıca zaman zaman Ali Rıza Bey'in dü ünceleri iç çözümleme tekni iyle ifade edilir. Roman akıcı bir Türkçe ve sade bir dille yazılmı tur. Günlük konuma dili kullanılan romanda sanatlı ve süslü ifadeler yoktur. Yalın, açık, anla ılır ifadelerle olay örgüsü olu turulmu ve karakterler yapılarına uygun konu turulmu tur.

Roman mekanı İstanbul'dur. Ayrıntılı ve belirgin iç ve dış mekan tasvirleri yoktur. Mekan ve çevre tasvirlerinden ziyade anlatıma, olaylar hakimdir. Konu, Büyük Muharebe sonrası deşien insan oldu u için olayların geçti i zaman, Cumhuriyet sonrası ya anan süreci anımsatır. Romanda olay örgüsü, yaklaşık be yıllık süreci kapsar. Ayrıca geriye dönü tekni iyle zaman kavramı genişletilir.

“Yaprak Dökümü” Film İncelemesi¹⁹⁹

İncelenen *Yaprak Dökümü* filmi, 1967 yılında Memduh Ün'ün yönetmenliğinde gerçekleştirilen siyah-beyaz bir yapımdır. Filmin senaryosunu Halit Refi ve Memduh Ün birlikte yazar. Filmin diyalogları ise Orhan Kemal tarafından düzenlenir. Filmde Ali Rıza Bey'i Cüneyt Gökçer, Hayriye Hanım'ı Güzin Özipek, Evket'i Ediz Hun, Leyla'yı Fatma Girik, Necla'yı Semiramis Pekkan, Fikret'i Nurhan Nur, Ferhunde'yi Esin Gürsoy canlandırır.

Halit Refi senaryosunda görev aldığı *Yaprak Dökümü* filmi için şu tespitlerde bulunur:

“Memduh Ün'ün Reşat Nuri'den uyguladığı “Yaprak Dökümü” filmi devrimler sırasında, batılılaşma hareketlerinin ağır masraflarını karşılayamayan bir Osmanlı ailesinin çözülüp dağılmasını, eski bir Osmanlı efendisi olan Ali Rıza Bey'in ayak uyduramadığı yeni dünyada ihtiyarlığın çaresizliği içinde acı bocalamalarını gösteriyordu. Cüneyt Gökçer'in Ali Rıza Bey'i zaman zaman Alman melodramlarının karakterlerine dönüme istidadı göstermekteyse de, Memduh Ün günün meseleleriyle çok büyük ilgisi olan saflam kurulu lu senaryosunu, ustalıklı anlatımıyla resimliyor, etkili ve Türk sineması için önemli bir film meydana getiriyordu.”²⁰⁰

¹⁹⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=qKTZkyOQzDg>, 10 Ocak 2013.

²⁰⁰ Refi, a.g.e., 1971, s. 131-132.

1958 yılında Süavi Tedü tarafından ilk kez sinemaya uyarlanan bu roman, 2006-2010 yılları arasında, televizyon dizisi olarak izleyicisiyle buluştu. Mesude Eraslan'ın yönetmenliğinde uyarlanan bu dizi, modernize edilmiş olay örgüsü, kaliteli oyuncu kadrosu ve etkileyici film müzikleriyle beş sezon devam eden başarılı bir yapımdır. Temel olay örgüsünün korunması bu dizi uyarlaması, uzun soluklu başarıyla, Rehat Nuri Güntekin romanlarının her dönem, popüler kimliğini koruyabildiğinin ispatıdır.

Roman ve Filmin Karşılaştırılması

Roman karakterleri filme aktarılırken birkaç özellik dışında romanın özüne sadık kalmıştır. Romanda itikatsiz (s. 12) olarak tanımlanan Ali Rıza Bey filmde, *Allah'ım, sana inanmayan kafirdir!* ifadesiyle yer alır. Ayrıca romanda, çocukları tarafından tüm prensipleri yıkılan Ali Rıza Bey, başına gelen felaketleri kabullenerek yeni hayatına uyum sağlamak için filmde yaadıklarını kaldıramaz.

On dokuz yaşında olan Fikret filmde yirmi dokuz yaşındadır. Romanın başında isim verilmeden parayı namusa tercih eden muhasebeci filmde, Kenan olarak yer alır ve romandaki Abdülvehhap Bey'in yerine kullanılır.

Filmin konusu birkaç ayrıntı dışında, uyarlandığı romanla benzerlik gösterir. Romanda Necla, Arap Abdülvehhap Bey'le evlenerek Suriye'ye gider ve bu adamın üçüncü karısı olarak yaşamak zorunda kalır. Oysa filmde Necla, Leyla'nın nişanlısı Kenan'ı elinden alarak evi terk eder ve daha sonra kötü yola düşer. Romanla film arasındaki bir diğer farkta yaşamın sonuna ilgilidir. Romanda Ali Rıza Bey, hastalığını atlattır ve yaşamı artırları kabul ederek, hayatını keyifli olarak sürdürmeye devam eder. Oysa filmde Ali Rıza Bey geçirdiği felçle hareket edemez olur ve çocukla karşılaşır. Geçmişini hatırladığı anda ise düştüğü durumu hayretiyle acı içinde kıvrınır.

Kar ıla tırmalı Olay Örgüsü

Filmde dört ana bölüm vardır. Her bölüm Ali Rıza Bey, Evket, Fikret ve Ayşe olmak üzere film kahramanlarının a zından anlatılır. Bölüm başlarında bu karakterlerin öznel bakı ıyla anlatılan olaylar, daha sonra nesnel bakı açısıyla aktarılır.

I. Bölüm

Ali Rıza Bey'in bakı açısıyla dı ses olarak ifade edilir. Filmin giri inde Ali Rıza Bey, apka kanununa atıf yaparak, yeni aldığı modern apkayı kızlarının yardımıyla denerken evde olu an merasim havasından bahseder: “*Bende yakı tırmadım ama kanun kanundur uyaca ız.*” diyen Ali Rıza Bey, bu ifadelerle aynı zamanda, filmin mesajını iletir. Kızları Leyla ve Necla, modaya uygun giyinmek istediklerini, söyler. Leyla'ya göre anneleri başını açarak foto raf çektermeli ve duvardaki modası geçmi aile foto rafı atılarak yerine bu yeni moda foto raf konulmalıdır. Leyla'nın bu sözleri üzerine Ali Rıza Bey: “*Gerçi söyledikleriniz asri hayatın icaplarından ama benim kafama göre de il.*” diyerek de i im kar ısındaki tavrını gösterir.

Kamera duvardaki aile foto rafına odaklanırken, Ali Rıza Bey dı ses tekni iyle romanda kullanılan benzer cümlelerle kendisini, e ini ve çocuklarını tanıtır.

Necla ve Leyla odalarında e lenmekte, seyrettikleri filmdeki aktristin saçlarından etkilendiklerini Fikret'e heyecanla anlatmaktadır. Leyla ve Necla,

Taksim Gazinosu'nda güzellik yarı masını kazanan Nadide Hanım'dan ve *Ate ten Gömlek*'teki rolüne bayıldıkları Bediha Hanım'dan²⁰¹ hayranlıkla bahseder. Necla:

“Bundan sonra Bütün Türk kızlarına artist olma imkanı açılıyor. Ya asın, Mustafa Kemal !” diyerek sevinir. Leyla da: *“Kanun çıkarmalı bütün mutaassıp geri kafalı babalar kızlarına karı amamalı.”* der ve gülümser.

Ali Rıza Bey i yerinde Leman'ın erkeklerle yersiz akalarını görür.  sesle, onu i e aldırđı i için pi manlı nı ifade eder. Romanın ba ında yer alan muhasebecinin namus ve dürüst çalı ma konusundaki olumsuz diyalogları, bu sahnede romandaki temel cmlerle ifade edilir. (s. 9-11)

II. Bölüm

Filmin ikinci bölümünde anlatıcı evket'tir ve dı sesle, bankada i e ba lamasını, evli bir kadına olan çaresiz a kını zet ekinde ykler. Daha sonra filmde çiftin, dı mekanlardaki buluşmaları ve Ferhunde'nin kocası tarafından basılmasıyla geli en olaylar i lenir. Romanda, filmde yer alan tüm bu ayrıntılar yoktur. Yalnızca, evket'in evli bir kadının bo anmasına sebep oldu u ve evlenmesi gerekti i Ali Rıza Bey'e söylenir. evket'in Ferhunde'yle evlenmek istedi ini Ali Rıza Bey'e romanda Hayriye Hanım söylerken filmde, evket'in kendisi söyler. Ali Rıza Bey'in bu evlili i onaylama süreci, aynen romanda ifade edildi i gibidir.

Film ve roman, olay örgüsü, kullanılan diyaloglar bakımından benzerdir. Aralarındaki farklardan biri Suriyeli Abdülvehhap'ın, filmde yer almamasıdır. Onun yerini Ali Rıza ile aynı irtette çalı an, romanın ba ında paranın namustan önemli oldu unu ifade eden isimsiz muhasebeci alır. Bu ki i, Kenan adıyla olaylara dahil olur. Böylece uyarlamada Suriyeli Abdülvehhap karakterinin ortadan kaldırılarak

²⁰¹ Bedia Muvahhit ve Neyyire N. Ertrul bu filmle ilk defa sinemada rol alan Türk kadın oyuncularından. (Scognamillo, a.g.e. , 68-69)

romanda kısa bir diyalogla yer alan isimsiz ki inin, olay örgüsünde etkin kullanıldı ı görülür.

III. Bölüm

Filmin bu bölümünde anlatıcı de i ir. Olaylar, Fikret tarafından özet ekinde anlatılır. Fikret, evket’le evlenerek eve yerle en Ferhunde’nin otoritesinden ve zıvanadan çıkan Leyla ve Necla’dan bahseder. Olaylar romana paralele geli ir.

Bu arada romanda yer almayan bir ak am bulması filmde yer alır. Leyla, Kenan’la ni anlanır. Kenan ve annesi Ali Rıza Bey’in evine ak am yeme ine gelir. Yemekte Kenan’ın *parasız namus tek, nihayet iki göbek dayanır*, ifadesini Hayriye Hanım ve kızları onaylarken Ali Rıza Bey yutkunarak masadan kalkar. Kenan, masadakilere Ali Rıza Bey’in zamanın de i ti ini anlamadı ını, söyler. Leyla ile Kenan’ın masadaki samimiyetleri Ali Rıza Bey’i rahatsız eder. Leyla’yla samimi tavırlarını sürdüren Kenan, annesinin modern kadın erkek ili kisini öven konu ması sırasında, bir yandan da masanın altında Necla’yla fiziksel temas kurmaktadır. Kenan’ın annesi: *“Eskilere nazaran ne kadar anslı insanlarız. Kadını kafes arkasına saklayan eski zihniyeti dü ünün bir de bugünkü modern hayatı. Kadın erkek musavi artlar altında tanı ıp kayna malı. Böylece evlilikler çok daha sa lam olur de il mi efendim?”* sözlerine Necla, muzip gülümsemeyle katıldı ını belirtir.

Leyla eve ni anlısının hediye etti i kürkle gelir. Kendi eski mantosunu küçümseyerek Necla’ya fırlatınca kız karde i öfke ve nefretle Leyla’ya bakar. Romanda da benzer ekinde yer alan bu sahne, daha sonra Necla’nın bu harekete kar ı kusaca ı kinini hazırlar.

evketin kumara ba laması ve kumarhane görüntüleri filmde olan ama romanda yer almayan ifadelerdir. Ferhunde’nin te vikiyle evket yüklü para kaybeder. Daha sonra kumarhanede bankanın parasını çaldı ı için tevkif edilir.

Leyla ve Necla, Kenan'ın evine gider. Kenan, Necla'yla dans eder ve Leyla'yı çok fazla umursamadığından Do an isimli arkadaşının kollarına atar. Do an, Leyla'yı taciz etmeye başlayınca Leyla, ortadan kaybolan Necla'yla Kenan'ı diğer odada, yatakta yakalar. Leyla alayarak eve gelir. Leyla'nın ardından eve gelen Necla babasının sert tavırları karşısında: “ *imdi dünya böyle baba, sende kafanı de i tir artık!*” diyerek Leyla'ya döner ve: “*Bana ahretlik kız muamelesi yapmı tı utanmadan, al; mantonu iade ediyorum!*” diyerek kinini ifade eder. Evden ayrılan Necla, filmin sonunda kötü yola düşer.

IV. Bölüm

Bu bölümde anlatıcı Ay e'dir. Ay e özet ekinde di sesle olayları öyküler. Ev borçlar yüzünden satılmış, kalan parayla küçük bir ev alınarak oraya yerle ilmi tir. Leyla evli bir sevgili bularak evi terk eder. Daha sonra Leyla annesini ve babasını yanına almak ister. Ali Rıza Bey razı olmayarak Adapazarı'na kızı Fikret'in yanına gider. Orada da kalamayacağını anlayınca geri döner. Bu olaylar filmde romana paralel gelişir.

İstanbul'a dönen Ali Rıza Bey yolda Necla'nın bir eve girdiğini görür. Onu takip ederek kızıyla yüzleşir ve Necla'nın düştüğü bu utanç verici duruma dayanamaz bayılır. Hastaneye gelen Leyla felç geçiren babasını kendi evine getirir. Oysa romanda Necla, Arap Abdülvehhap Bey'le evlenerek Suriye'de mutsuz bir evlilik yaşar.

Film ile romanın sonu farklıdır. Romanda rahata ve lüks hayata kavuşmuş Ali Rıza Bey'in keyfi yerindedir, öyle ki kızının sevgilisinin de bulunduğu evde düzenlenen eğlencelere dahi katılmaktadır. Oysa filmde Ali Rıza Bey, Leyla'nın evinde yaşamaya başlar. Felç geçirdiği için zor konuşmaktadır. Hapisten çıkan evket, babasını ziyaret ettiği bu evde, onu iyice çocuklaştırmış bulur. O lunasarı olan Ali Rıza Bey, bu esnada radyo haberinde: “*Dünyanın içine düştüğü iktisadi krizinden yurdumuzu kurtarmak için toplanan iktisat kongresinin kararları*

Cumhuriyet Halk Fırkasınca da uygun görülmü tür.” haberine odaklanır. Okula baya layan Ay e, bu esnada, duvardaki Atatürk foto rafına bakarak gülümser. Ali Rıza Bey ise: “ *ktisat iktisat, anlamıyorum hiç anlamıyorum*” diyerek baya nı a kınlık ve acıyla sallar.

Film Çekim Tekni i

Film, Ali Rıza Bey’in dı sesle ve ekrana yansıyan foto raflarla aile üyelerini tanıtmaya ba lar. Dramatik yapı dört ana bölümden olu ur. Her bölüm dört karakterin dı sesle, özet öykülemeleriyle ba lar. Bu anlatım Ali Rıza Bey, evket, Fikret ve Ay e’nin gözüyle gerçekte ir. Bölüm ba larında yer alan bu özetlemelerde ki iler 1. tekil ahıs anlatımı kullanır. Böylece bölümler öznel görü ün yer aldı ı sahneye ba lar. Özet bilgilerin ardından di er sahneler alıcının olayları tarafsız izledi i nesnel anlatımla aktarılır. Her bölüm öznel anlatımla ba lamakta daha sonra nesnel anlatımla devam etmektedir.

Roman tek bakı açısıyla olu turulurken, film dört farklı bakı açısıyla kurgulanmı tır. Filmde Ali Rıza Bey’in iç hesapla maları iç sesle aktarılır ve düz anlatım kullanılmı tır. Zaman kronolojisi ve olaylar düzgün sıra izlerken özetleme tekni iyle, geriye dönü ler anlatıcı tarafından aktarılır. Neden sonuç ili kisiyle serim, dü üm, çözüm olu turulur ve son merakla beklenir.

Kar ıtlama, benzetme, imge ve ça rı ımlardan yararlanmayan filmde basit kurgu tekni i kullanılır. Diyalog yazarı Orhan Kemal’dır. Filmde çekimlerin süresini konu malar belirler. Bu yüzden filmin ortalama süresi göz önüne alınarak, temayı destekleyen en etkili diyaloglar romana paralel olu turulmu tur. Romanın olay örgüsünü olu turan ana cümleler seçme i lemiyle, eserden aynen aktarılmı tır.

Mekan, stanbul’dur. Filmde romanda oldu u gibi mekan unsuru öne çıkmaz. Romanın anlatısında yer alan mekanlar aynen filme uyarlanmı , kahramanların görüntüleri ön plana çıkarılarak mekan belirsizle tirilmı tır. Romanda Ali Rıza

Bey'in Ba larba ı'nda olan evi filmde Salacakta olarak belirtilmektedir. Filmin geneli iç mekanlarda çekilmiştir. Yakın plan çekimleriyle kahramanların duyguyolulukları ve psikolojileri ön plana çıkartılmış , ki iler mekandan neredeyse soyutlanmıştır. Dolayısıyla romanda yer almayan mekan yapısı, filmde korunmuştur. Dı çekimlerde; ya anılan evin dı ı, evket'le Ferhunde'nin gezintileri ve Leyla'nın sahilde dola ması kısa bir görüntü olarak yer alır. Evin içi ve olayların geçti i mekanlar, romanda tasvir edildi i gibi, de i tirilmeden filme aktarılır.

Filmde zaman unsuru fes yerine apka takan ve inkılaba vurgu yapan Ali Rıza Bey'in ifadesiyle netlik kazanır. Olayların ba langıcı 1925 yılıdır. Filmin sonunda orta ikiye giden Ay e'yle, dramatik örgünün de romanda oldu u gibi be senelik süreci kapladı ı anla ılır. Müzik, duyguyu kuvvetlendirmek için film boyunca arka fonda kullanılır. Filmin seslendirmesinde, teknik yetersizlik hissedilmektedir.

Birinci Tekil Anlatımdan Nesnel ve Öznel Anlatıma “*Dokuzuncu Hariciye Ko u u*”

***Dokuzuncu Hariciye Ko u u*²⁰² Roman ncelemesi**

“A açların bile sıhhatine imrenerek yürürdüm”.²⁰³

İk eserlerini Mütareke günlerinde veren Peyami Safa, Cumhuriyet döneminin önemli yazarlarından. Peyami Safa, hayatını kazanmak için yazmış oldu u romanlarında Server Bedii imzasını kullanır. Romanlarında, toplumun çe itli yaralarını de en, insan psikolojisini derinlemesine tahlil eden yazar, I. ve II. Dünya Savaşları'nın getirdi i yeni artların toplumun yerle ik de erlerini nasıl alt üst etti ini anlatır. Eserlerinde yo un sosyal tenkit bulunan Peyami Safa, güçlü bir gözlemci ve anlatıcı oldu u kadar Do u-batı çatı ması, ülke problemleri üzerine dü ünme ve psikolojiye olan merakını eserlerinde yansıtır.

²⁰² Peyami Safa, *Dokuzuncu Hariciye Ko u u*, Ötüken, İstanbul 1999.

²⁰³ Safa, a.g.e. , s. 7.

Peyami Safa, *Dokuzuncu Hariciye Ko u u* (1930) adlı otobiyografik romanını dokuz on ya larında iken yakalandı ı hastalık ve hayatını kazanma mücadelesi sonucu yazar. nci Enginün romanı u ifadelerle tanımlar:

“Yedi yıldan beri çekti i hastalık, roman kahramanını hasta benli ine kar ı âdeta objektifle tirmi tir. O korkmaktan korkar. Hassas benli i, annesine duydu u derin saygı ve sevgi, kendisini acınacak bir varlık olarak göstermekten çekinmesi, bu sakat ve hasta çocu a kar ı okuyucunun saygısını uyandıracaktır. Arka planda ise sava bütün vah etiyle devam etmektedir. Yazarın birkaç cümle ile hatırlattı ı sava gerçe i, ferdin acılarını hem önemsizle tirir hem de binlerce ço altır. Bu kısa romanın daha ilk sayfasında okuyucunun genzini dolduran, keskin hastane kokusu, roman boyunca hasta gençle birlikte okuyucu tarafından da teneffüs edilir.”²⁰⁴

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Dokuzuncu Hariciye Ko u u* adlı makalesinde bu romanla ilgili önemli tespitlerde bulunur. Bir Türk romanı olup olmadığını sorguladı ı yazısında Tanpınar, gerçek roman unsurunun vak’a de il insan oldu unu söyler. Ona göre vak’a: “*Onların ahsiyetlerini en açık kabartmalarından en gizli noktalarına kadar anlatma a mahsus bir vasıta*dır.” Tanpınar, romancıların gerçek hayatla ba ını koparmalarını ve psikolojiye önem vermemelerini: “*Kolaydan kaçan hakikî sanatkâr bilir ki, hayat ve hadisatın idraki ancak insan ruhu üzerinde dü üneler, onu anlama a ve tespit etme e çalı anlara nasip olabilir.*” ifadeleriyle vurgular. Tanpınar’a göre *Dokuzuncu Hariciye Ko u u* bu anlamda gerçek bir roman özellikleri ta ımaktadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, bu romanın her sayfasının *etin ıztırabını bizzat kendisinde duymu ve senelerini onunla geçirmi bir insan tarafından yazıldı ını*, romanı de erlendiren u ifadelerinde belirtir:

“On be ya ında küçük bir adam, size etinin ve ruhunun acılarını anlatıyor. A ır ba lı lisanına ve olgun ya ta ancak tabî görülebilecek dü ünçe tarzına taaccüp etmemelidir. Bu çocuk ruhu, ilk ve esas terbiyeyi zaruret ve hastalık gibi iki keskin ve acı tecrübeden almı tır...Bir kelimeyle o, ya mın çocu u de il, acının ve talihin adamı yani sadece hastadır. Bütün hadisatı ve insanları, hastalı mın verdi i his ifratı içinde görür ve yoklar. ahsını ve etrafını alâkadar eden en küçük meseleler üzerinde saatlerce durur,dü ünür.”²⁰⁵

²⁰⁴ Enginün, a.g.e. , 2001, s. 267.

²⁰⁵ Tanpınar, a.g.e. , 1998, s. 363-364.

Roman her bölümü bir başlıkla ifade edilen kırk dört kısa bölümden meydana gelir. Bölüm başlıklarının altında içerikle ilgili bir duyguyu ya da olayı tanımlayan epigraflar bulunur. Tema, ruhsal ve bedensel ızdırap çerçevesinde şekillenir. Konu, on beş yaşında hastalıklı bir çocuğun; sosyal statüsü, yaşı, mizaç ve karakter bakımından kendisinden çok farklı Nüzhet'e duyduğu derin acıdır. Oysa Nüzhet'in yüzeysel ilgisi, hasta çocuğun ruhuna ve hastalığına hem psikolojik hem de fiziksel acı verir.

Roman Karakterleri

*“İztırab çeken insan ve onun talihinin bir ucunda sessiz, hareketsiz bekleyen mukadderatı. Bu iki kahraman haricinde her şey ve herkes ihmal edilmiştir: Paşa, Nüzhet, Doktor hattâ annesi...”*²⁰⁶ Tanpınar'ında ifade ettiği gibi romanda hasta çocuk ve Nüzhet dışında herkes arka plandadır. Ana karakter olan hasta çocuk, Paşa, Nüzhet'in ve hasta çocuğun annesi isimsizdir.

Zayıf bünyesi ve yedi yıldır teşhis konulamayan diz hastalığı ile bozulan hasta çocuk, birlikte büyüdüğü Paşa'nın kızı Nüzhet'e âşiktir. Çocuk, kendine güven duymayan ve korkuları olan bir karakterdir. Nüzhet'le ilgili gizli ümitleri onu ayakta tutan tek şeydir: *“Kendimi çok sevdi im an, kendime çok acıdı im an. Beni yalnız bu koruyor: Bu aşık, bu merhamet.”* (s. 11)

On beş yaşında olmasına rağmen kırk yaşında bir insan olgunluğuna sahiptir: *“Kırkını geçmi insanların tecrübelerine sahip oldu uma inanıyordum, fakat hâlâ Nüzhet'e âşık oldu umu kendime itiraf edemeyecek kadar çocuktum.”* (s. 25)

Âşık olduğu Nüzhet'le mizaçları tamamen zıttır. Dürüst ve olgun davranan hasta çocuk, kendini iyi yetiştirmiş, memleket meselelerine duyarlı ve hassastır. Ayrıca karamsar, air ruhlu, ön sezileri güçlü ve iyi bir gözlemcidir. Fransızca bilmektedir.

²⁰⁶ Tanpınar, a.g.e. , 1998, s. 364.

Hasta çocuğun âlık oldu u Nüzhet; kumral saçlı, ela gözlü ve on dokuz yaındadır. Karakter olarak acımasız, hercai, rahat yalan söyleyen, sıkılgan, çocuk ruhlu, ne eli, sabırsız, bencil, vefasız ve özentilidir. Ayrıca güzel piyano çalar.

Nüzhet'in babası olan Pa a, hasta çocuğun küçük ya lardan beri tanıdı ı uzak bir akrabadır. Paris'te görev yapmı tır. Fransız kültürüne sempati duyan altmı ya larında bir adamdır. Hasta çocuğun kö ke gelerek ona kitap okumasından memnundur.

Doktor Ragıp, Nüzhet'ten on altı ya büyüktür. Romanda uzun uzun tasvir edilir: *“Uzun boy, seyrek, ince ve sarı saçlar. Etlerinin her parçası aynı pembelikte, sıhhatli bir ba . Daima gülmeye alı mı ve ciddi halinde bile gülümseyen bir a ız. Amelî ve haricî bir zekanın daralttı ı muzip, derinliksiz, kıvrak mavi gözler...”* (s. 60) Pa a ile benzer görü leri payla an doktor, Nüzhet'le evlenmek ister.

Hasta çocuğun annesi, o lunun acısını yo un duygularla payla an, onunla acı çeken bir kadındır. Romanda kısa ifadelerle ve ayrıntılara girilmeden anlatılır. Kızını Doktor Ragıp'la evlendirmek için yo un çaba harcayan Nüzhet'in annesiye hasta çocuğun mikrop ta ıdı nı dü ünerek kızını ondan uzakla tırmaya çalı ır. Onu evde istemez. Evin hizmetçisi olan Nüref an, Nüzhet'le hasta çocuğun aralarındaki yakınla manın farkındadır ve çocu u, doktor konusunda uyarır. Bu karakterler di erlerine göre romanda daha siliktir.

Mithat Bey, fakülte doktoru olmasına ra men hasta çocukla bir dostu gibi yakından ilgilenir ve onun kötü zamanlarında hep yanındadır. Ona, umut vermeye çalı ır. Ayrıca romanda yer alan operatör, hasta çocuğun ameliyatını yaparak çocuğun iyile mesini sa lar.

Olay Örgüsü

Dokuzuncu Hariciye Koşu'nda romanın olay örgüsü üç ana bölümden oluşmaktadır. Olaylardan ziyade hasta çocuğun psikolojik hesaplamalarının yer aldığı romanda hikâyeye, bu psikolojik yapının içine yerleştirilir.

I. Bölüm

İsmi verilmeyen hasta çocuğun küçük yaştan itibaren yakalandığı, bedenine acı veren dizindeki meçhul hastalığı ve bu acıların, psikolojik yansımalarının ön planda olduğu, hastane ve evi arasında yaşadığı umutsuz duygular.

II. Bölüm

Hasta çocuğun uzak akrabası olan Paşa'yla kökten diyalogları, âşk olduğu Nüzhet'le birlikte düzelen morali ve kısa süren mutluluğu. Nüzhet'e talip olan Doktor Ragıp'ın ortaya çıkmasıyla dizindeki acı yerine âşk acısının ön plana geçtiği de i en ruh hali. Doktor Ragıp'ın akşam yemeğine gelmesiyle Nüzhet'i kaybedeceği endişesinin ciddiyet kazanması ve çocuğun Paşa, Doktor Ragıp ve Nüzhet'in taraf olduğu fikir çatışmasıyla yaşadığı acı gerçek ve yıkılışı.

III. Bölüm

Kökten ayrılarak eve gelirken birlikte yaşadıklarının hasta çocuğu, son derece yıpratması. Psikolojik ve fiziksel acının artmasıyla *Dokuzuncu Hariciye Koşu* una

yatı . Sancılı sürecin ardından ba arılı ameliyatla baca ının iyile mesi. Bedeninin iyile mesiyle Nüzhet'in doktorla evlenece i ve Pa a'nın ba ına gelen felç haberini alma.

Bu üç temel yapı çerçevesinde olay örgüsü u ekillde geli ir:

smi verilmeyen hasta çocuk, sekiz ya ından beri dizindeki hastalık sebebiyle acılar ya ar. Roman, hastanedeki hasta çocukların ve ailelerinin ruh halini yansıtan psikolojik tahlille ba lar. Bu hastalardan biri olan roman kahramanı, karamsar hastane havasının, bahçeye çıkı la birlikte de i imini öyle ifade eder: *“Her gidi imde, hastanelerin bahçeleri bana hüznü verirdi. Bunun mânasını imdi bulmaya çalı ıyorum ve hastalıkla tabiat arasındaki büyük tezdı anlıyorum. Bu, bir bahçeden hastaneye girerken ve bir hastaneden bahçeye çıkarken en çok hissedilen eydir.”* (s. 10-11)

Olaylardan ziyade psikolojik tahlillerin hakim oldu u romanda, kahraman çocuk, tabiat ve hastalık arasındaki tezdı en iyi imdi anlar. Dizindeki iltihabın iddetlenmesi üzerine muayene oldu u doktor, baca ının kısıalma ihtimalinden bahseder. Bu durum acı verdi i için uurundan uzakla ıp kırlara giderek ruhunun derinliklerine dalar. Bu aynı zamanda gerçeklerden kaçır tır.

Daha sonra annesiyle birlikte ya adı ı kenar semtteki evine döner. Yolda hastalı ın psikolojisinde meydana getirdi i karamsar bakı açısı ile ya adı ı mahallede bulunan evleri, ki ile tirme sanatıyla kendisine benzetir:

“Kenar mahalleler. Birbirine ufunetli adaleler gibi geçmi ,yaslanmı tahta evler. Her ya murda, her küçük fırtınada sancılanan ve biraz daha e rilip bü rülen bu evlerin önünden her geçi imde, ço unun ayrı ayrı maceralarını takip ederdim. Kiminin kaplamaları biraz daha kararmı tır, kiminin ahni ini biraz daha yumrulmu tur, kimi biraz daha öne e ilmi , kimi biraz daha çömelmi tir; ve hepsi hastadır, onları seviyorum; çünkü onlarda kendimi buluyorum; ve hepsi iki üç senede bir ameliyat olmadıkça ya ayamazlar, onları çok seviyorum; ve hepsi, rüzgardan sancılandıkça ne kadar inilderler ve içlerinde ne aziz eyler saklarlar, onları çok... çok seviyorum.” (s. 13)

Annesini üzmemek için ona, baca ının kesilme tehlikesini anlatmaz. Hayallerinde sı ındı ı bir mutluluk yeri olan Erenköy'deki kö ke gider. Uzak akrabası olan ve küçük ya tan itibaren tanı tı ı Pa a'nın kızı Nüzhet'e â ıktır. Kö ke u radı ı zamanlarda yanına kitap alarak Pa a'ya okumaktadır. Hasta çocuk, sadece Nüzhet'le oldu u zamanlarda iyimser bakı açısına sahiptir: *“Sıcak bir rüzgar. Sanki ilkbahardan yaza geçilen mevsim çizgisinin üstündeyiz, etrafımızda gizli bir co kunluk var.”* (s. 21)

Kö kte, Doktor Ragıp adında birinin Nüzhet'e talip oldu unu ö renir. Kafasında hastalık endi eleri olan çocu un merkezinde rahatsızlı ı yerine imdi Nüzhet'e olan a kı vardır. O gece kö kte, Nüzhet odasına gelir ve onu ö per. Nüzhet'te ona ilgi duydu u için çok hasta çocuk mutludur. Ertesi gün hastaneye gider. Ona baca ını yormaması için baston kullanması, güne ve deniz havasıyla da bünyesini kuvvetlendirmesi tavsiye edilir. Kö ke gelir ve Pa a'ya kitap okur.

Hizmetçi ona, Nüzhet'in sözünün kesilece inden bahseder. Doktorun evlenme talebinin ciddiye alındı ını anlayan hasta çocuk, kendisine bu konuda yalan söyleyen Nüzhet'e güvenmeye devam eder. Nüzhet odasına gelerek onu ö per ve yeniden doktorla evlenmeyece ini söyler. Nüzhet ve o, mesut zamanlar geçirmeye devam eder. Doktor Ragıp yeme e gelir. Bu arada kö kten hastaneye giden hasta çocu a, koltuk de ne i kullanması ve ameliyat olması gerekti i, yeniden hatırlatılır.

Bu psikolojiyle eve gelen çocuk, Nüzhet'le annesinin tartı malarını i titir. Nüzhet'in annesi, kendi hastalı ını kastederek evin her tarafının mikrop oldu unu söyler. yi beslenmesini, *dizinin ve ruhunun istirahatini* tavsiye eden doktorlara ra men sınırları bozulur. Kö kten ayrılmaya karar verir. Fakat annesinin geli iyle birlikte bir süre daha kö kte kalmaya mecbur kalır. O ak am yeme e, Doktor Ragıp ve annesi de katılır. Konu, stanbul'da gece yarıları Fransızca yazılan tabelaları boyayan bir gruptur. Kendisine bu konuda fikri sorulan çocuk, verdi i cevapla yazarın fikri yapısını yansıtır:

“Kime yaranmak olursa olsun, güzel Türkçe dururken, sokak levhalarına, tabelâlara Fransızca ibareler yazılmasına aleyhtar oldu umu söyledim. Pa a, Fransızlara sevgisini içtimai bir akide seviyesine çıkarmak için nafîle yoruluyor.

Fransa'nın bizim kültürümüz üstündeki tesirlerine dair alelâde Tanzimat fikirlerini sıralıyordu.” (s. 70)

Fransızca taraftarı olan Pa a, yemekte Türkçe'nin kifayetsizli ini belirtir. Hasta çocuk Türkçe'nin kullanılması gerekti ini söyleyerek masadakilerle tartı ır. tahı kaçır ve yaraları artar. O ak am Nüzhet'in doktora olan ilgisini fark eder.

Hasta çocuk, ak am yeme inde Pa a, Doktor Ragıp ve Nüzhet'le yaptı ı tartı mada bu ki ilerin yabancı tesirlerin etkisiyle ahsiyetlerini kaybettiklerini dü ünür. Onlar sosyal davaları anlamayacak kadar bu tesirler altındadır. Yabancı okullara yapılan müdahaleler nedeniyle hükümeti be endi ini ifade eden anlatıcı, fikir bazında mesajlar iletilir. Yabancı e itim okullarının yeti tirdi i zihniyetin hem memlekete hem de ki isel hayatındaki mutsuzlu a etkisinden bahseder:

“Beni susturan ey nefretimdi. En basit içtimaî davaları anlamayacak kadar yabancı tesirler altında ahsiyetlerini kaybeden bu insanlarla münaka aya mecbur olmanın küçüklü ünden muzdariptim. Türkiye'de ecnebi mekteplerin kuvvetli silindireleri altında yamyassı olan bu kafaların kesilmesinden ba ka çare görmüyordum. Ecnebi mekteplerin benim a kında rol oynayacak kadar ileri gidebileceklerini evvelce tahmin edemedi im halde...” (s. 71)

Pa a ve Doktor Ragıp'la bir ak am yeme i yaptı ı fikri tartı ma neticesinde Nüzhet'in de onların yanında yer almasıyla sınırları bozulmu ve a rıları artmı ekilde evine dönen çocuk, tekrar merkezine aldı ı hastalı ıyla u ra ır. Psikolojik olarak yıpranmı tır ve baca ının a rıları artar. Fakülteye gitti i zaman operatör baca ının kesilme ihtimalinden bahseder. Eve dönü le birlikte bu tespit onu, psikolojik olarak yıkar. Baca ı oldukça kötüle ir. Bir dost gibi onunla ilgilenen fakülte doktoru Mithat Bey'in ilgisiyle geldi i hastanede operatör, ameliyatlara dayanabilir ve uzun süre hastanede yatarsa baca ını kurtarabilece ini, söyler. Bu ameliyatı kabul ederek Dokuzuncu Hariciye Ko u una yatar. Burada yatarken halisilasyonlar görür, Nüzhet'i sayıklar ve acı çeker. Sonunda ameliyat ba arılı geçer.

Dokuzuncu Hariciye Ko u unda ızdıraplı ve zaman zaman hafızası kapalı aylar geçirir. Ameliyat ve dizine yapılan bakım süreci oldukça sıkıntılı geçer. Nüzhet'ten ziyaretine gelemedi i için af dileyen bir kart alır. Hastanede tedavisi

devam ederken Pa a'nın felç geçirdi ini, Nüzhet ve Ragıp Bey'in nikah yapacaklarını ö renir. Ameliyatı ba arıyla sonuçlanan çocuk iyile erek hastaneden ayrılır.

“Bir gün hastanelerde okunmak için bir roman yazsam ve bu notlarımı içine karı tırsam...” (s. 108)

Anlatım Tekni i

Romanda anlatıcı 1. tekil (ben) anlatıcıdır. Hikaye, on be ya ında isimsiz çocu un duygularına ve izlenimlerine odaklıdır. Bu isimsiz çocuk, kahraman anlatıcı olarak kendini, ya adıklarını, hayat görü ünü anlatır. Okuyucu roman boyunca tüm ya anaları onun gözüyle görür ve onun bakı açısına göre, ahısları ve olayları de erlendirir. Okuyucu, hasta çocu un duygularına ve psikolojisine ortak olur. Hem anlatanın hem de anlatılanın aynı oldu u bu romanda, otobiyografik teknik kullanılmı tır.

Dokuzuncu Hariciye Ko u u, yo un psikolojik ifadelerle kurgulanmı tır. Psikolojik tahlillerin ön planda oldu u romanda anlatma yöntemi kullanılır. Hasta çocu un kö ke geli iyle birlikte Nüzhet'le konu maları, romandaki en uzun diyaloglardır. Kö kten ayrılı la birlikte yine anlatma a ırlık kazanır. Kahraman anlatıcının psikolojisi, iç monologlarla ifade edilir. Hasta çocu un Nüzhet'le ya adı ı çocukluk yılları, Pa a'nın Paris'te ve stanbul'da dönemin olaylarıyla ilgili verdi i bilgiler, geriye dönü tekni i ve özetleme ile yansıtılır. Tevfik Fikret'e ait mısraların onun ızdıraplarla dolu ruhunu etkilemesi (s. 84), Hamlet'in mezarlık sahnesi montaj tekni i ile ifade edilir:

“Hamlet'in mezarlık sahnesini hatırladım. Orada, Kralın soytarısı 'Yorik'in kafatasını eline alan Prens'in sözlerini, bir musiki parçası gibi içimden mırıldandım:

“Heyhat! Zavallı Yorik! Ben onu tanıdım. Horatio. Soytarıların en ne 'elisiydi...” (s. 36)

Eserde kullanılan bilinçakımı tekni i, hasta çocu un ruhi bunalımlarını ifade eder:

“Karanlık dehliz. Sarı mumdan heykeller. Fistül var mı? Üç tane. Beyaz e ya ve beyaz gömlekler. Ameliyat lazım, aya ım biraz kısılacak. Böyle çekmek iyi mi? itmiyor musun? Soruyorum: Bizim bir doktor Ragıp vardır. Polis hafiyesi M.Lökök ve adamları siyah pelerinlerle meyhaneye girerler. Karanlık merdiven, iskelet, hayaletler, kandan bir kurdele, sarho lar, silah sesleri merdivenlerden bir yuvarlanı , havağazı fenerinin altında bir adam görünüp kayboluyor. Doktor Ragıp. Havuzda yıldızlar...” (s. 27)

Romana airane ifadeler ve sanatlı söyleyi hakimdir. Özellikle ki ile tirmeler oldukça fazladır. Özenli kelime seçimiyle, uyumlu seslerin ve zıt anlamlı kelimelerin aynı cümlede yer aldığı görülür. Aforizmalar, Fransızca tıbbi terimler kullanılır. Roman, fikri bir temele sahiptir. Yazar, romanda açıklamalar yaparken parantez kullanır:

“Ve baktım: Minderde üstüste konmu iki yastık. (Demek annem biraz rahatsızlanmı ve buraya uzanmı .” (s. 14)

“İstirabın derinlerine indikçe sevincimizi kaybetmek korkusu kalmadı ı için, yeni bir sevinç ba lıyor: İstirabın ilâcı ıstıraptır. kisinin hâsıl-ı zarbı: Sevinç.” (s. 108)

“Odaya imdiye kadar hiç tanımadı ım yabancı bir ak am giriyor.” (s. 93)

“Kendimi son defa olarak bir an bulup kaçıyorum.” (s. 106)

“Kendimi çok sevdi im an, kendime çok acıdı ım an.” (s. 11)

“Arkamdan bir ehir kaçıyor. Dizlerimde bir kerpeten. Hastalık ve tabiat. Çamların arasında beyazlıklar. Bünye! Bünye!...” (s. 42)

“Caddeye do ru çıkarken kendime do ru gitmeye ba lıyorum.” (s. 11)

“Zaman yürümüyor...” (s. 94)

“Fakat ben bu kederimin sebebini biliyorum, o, bu kederinin sebebini bilmiyordu.” (s. 17)

“Karanlık dehlizden beyazlıklarla dolu ve aydınlık muayene odasına girdim.”
(s. 7)

Romanın olay örgüsü hastane, ev, Erenköy’deki kök üçgeninde gerçekleşir. Olay örgüsü mekanla birlikte şekillenir. Mekan, olay ve duygular iç içedir. Öznel ve ayrıntılı betimlemelerle yapılan mekan tasvirleri, sanatsal üslup taşır:

“Bu sofa ya lı bir insan yüzü gibidir...Bu sofa canlıdır: Bizimle beraber da ılır, toplanır, bizimle beraber uyur uyanır, bu sofa aramızda sanki üçüncü bir simadır ve güldü ü, a ladı ı bile olur.” (s. 13-14)

Hastalığın getirdiği karamsar halin içinde hasta çocuğun hayal ettiği kök, deniz, bahçe, âşk olduğu Nüzhet’i çağırır tıran ifadelerdir. Romanda ayrıntılı olarak hastane tasvirleri ön plandadır:

“Hele koku. Hastahane hayatı dı arıdan yalnız bir koku ile ayrılıyor. Bu koku hastanenin ruhudur.” (s. 100)

“Karanlık dehliz. Kapalı kapıların mustatıl buzlu camlarından gelen so uk ı ıkların bu usu, yüksek ve çıplak duvarlara vurarak donuyor.” (s. 5)

Olay zamanı kitabın sonunda atılan 1915 tarihiyle belirtilir. Olayların süren bir savaş döneminde yaşadığı hasta çocuğun ağzından ifade edilir: *“Harp tebli lerinde yaralı sayılarını okurken, hep kanlı maceraları benimkine benzeyen binlerce insanları dü ünüyorum.”* (s. 89) Kiri çerçevesinde kurulan olay örgüsü, zamandan ve ya anılan atmosferden soyutlanarak oluşturulur. Vak’a zamanı 1915 olsa da anlatıcının olayları yıllar sonra kaleme aldığı, vak’aaya eklediği anlatma zamanındaki yorumlardan anlaşılır:

“Nüzhet’e âşk oldu umu kendime itiraf edemeyecek kadar çocuktum. (Bunu hep sonraları, aylardan ve nice yıllardan sonra, bugün iyice anlıyorum.)” (s. 25)

Dokuzuncu Hariciye Kogusu Film İncelemesi²⁰⁷

Dokuzuncu Hariciye Kogusu filmi, 1967 yılında hem senaryo yazarı hem de yönetmen olan Nejat Saydam tarafından çekilir. Nüzhet'i Hülya Koçyi it, Burhan'ı Kartal Tibet oynar. Romanda on beş yaşında olan hasta çocuk, olgun görünümlü Kartal Tibet tarafından canlandırılır.

Roman ve Filmin Karakter Karşılaştırılması

Romanda yer alan adsız karakterler filme uyarlanırken doğal olarak isimlendirilir. Roman kahramanı hasta çocuk filmde Burhan adını alır. Burhan'ın annesi Aliye'dir. Uzak akraba Paşa, Nazım olarak uyarlanırken Nüzhet'in annesi Sabiha ismini alır. Romanda yer alan hizmetçi, Mithat Bey ve operatör filmde yoktur. Çünkü ameliyatı yapmak üzere Doktor Ragıp karakteri öne çıkarılır.

Roman karakterlerinin karakter özellikleri filme uyarlanırken oldukça değişir. Romanın ana örgüsünde yer alan Burhan'ın dizindeki rahatsızlık ve Nüzhet'e duyduğu aşkında, film ve roman karakterinin ortak yönü yoktur. Örneğin Burhan'ın romanda taşıdığı tavır ve fikirler, filmde görülmez.

Nüzhet, romandaki karakterin aksine hassas bir kalbe sahiptir. Burhan'ın iyileşmesi için fedakarlık yapar. Burhan'ın kendisinden ümit keserek acı çekmemesi için Doktor Ragıp'la evlenir. Daha sonra Burhan'a olan aşkına engel olamaz ve onun iyileşmesi için kocasını öldürmeyi göze alır.

Burhan'ın annesi Aliye Hanım, acılarını içten yaayan ve onun aşkından haberi olmayan roman karakterine karşın, filmde ön plandadır. Olaylara müdahale eder. Nüzhet'i onunla acı çektirdiği için sevmez. Ona, onun hayatından çıkmasını söyler. Ayrıca Ragıp'la evlenmesi için Nüzhet'i yönlendirir. Burhan'ı ise sürekli

²⁰⁷ <http://www.turkweb.tv/izle/69268/dokuzuncu-hariciye-kogusu>, 10 Ocak 2013.

Nüzhet'ten uzak tutmaya çalışır. Çünkü bu ilikiden onun zarar göreceğini düşünür.

Nüzhet'in babası Paşa, filmde Nazım adını alır. Osmanlı'nın son döneminde paşalık yapmıştır. Bu görev tanımı aynı zamanda filmin zaman dilimi hakkında yaklaşık bilgi verir. Romanda yer alan fikirleri filmde yer almaz. Burhan'ın kitap okuduğu bir figür olarak filmde, iyi niyetli bir adam olarak gösterilir.

Doktor Ragıp, Nüzhet'e bir görüşte âşk olan Avrupa'da eğitim görmüş bir kişidir. Nüzhet'le evlenmek ister.

Sabiha Hanım, Nüzhet'in annesidir. Belirsiz bir karakter olarak sadece Paşa'nın yanında durur. Oysa romanda kızını Ragıp'la evlenmesi konusunda yönlendirir.

Karşılaştırmalı Olay Örgüsü

Film, yasak aşkın ekilendirdiği bir tema etrafında gelişir. Nüzhet'e âşk olan Burhan'ın engeli, dizindeki rahatsızlıktır. Nüzhet ise Burhan'ı daha fazla ümitlendirip üzmemek için Burhan'ın ameliyatını yapacak olan Doktor Ragıp'la evlenir. Bu evlilikle başlayan aşk üçgeni, sonunda felaket getirir.

Uyarlamada Burhan'ın diz rahatsızlığı ve Nüzhet'e aşkı temel olay olarak aynen korunmuştur. Film, romanın olay örgüsüne Burhan'ın kökten ayrılıp eve gelme sürecine kadar bağlı kalır. Bu arada romanda geçen bazı diyaloglar da uyarlamada aynı şekilde kullanılır. Olayların devamında romanla bağlantıyı kopararak olay örgüsünü farklılaştıran film, farklı şekilde sonlanır. Romanın özüne aykırı bu eklemeler, uyarlamamanın romanla bağlantıyı oldukça zayıflatır. Eserin orijinal ruhundan bir hayli uzaklaşan film, bu eklemelerle farklı bir kimliğe dönüşür. *Dokuzuncu Hariciye Koşulları*, edebi bir roman olarak, titiz kelime seçimi, derin psikolojik tasvir ve üslubuyla yazın dünyasında saygın bir yer tutar. Oysa bu romandan uyarlanan

film, eserin özüne aykırı mantık dı ı eklemelerle olu an gülünç ve basit sahneleriyle izleyiciye, kötü bir seyir sunar.

Filmde sürekli spor müsabakaları ve bedensel aktivitelerin yer aldığı parti ortamları vardır. Amaç, Burhan'ın Nüzhet'in aktif ve sağlıklı yaşamına uyum sağlayamadığını göstermektir. Basit görüntülerle ifade edilen bu spor sahneleri, anlamsız ve oldukça gülünçtür. Bu görüntüleri destekleyen diyaloglardaki mantık hatalarıysa bu olumsuz etkiyi artırıcı niteliktedir.

Film, dı mekanda Burhan'ın kalabalık arkadaş grubuyla yaptığı yarışmalar. Aya ı burkulan Burhan, Dokuzuncu Hariciye Köşesinde bir odada tedavi görmeye başlar. Burhan, iç sesle çocukken mafsalsal iltihabına tutulduğunu bahseder. Bu sırada Nüzhet kökte parti vermektedir. Burhan'ın hastanedeki halini duyünerek Nüzhet birden partiyi yarıda keser. Burhan'ın babası, Pa a'nın eski çalı anlarından. Seneler önce babası ölen Burhan'ın ve annesinin köke nasıl geldiğini, Nüzhet arkadaşlarına anlatır. Burhan'ı e lendirmek için hep birlikte hastaneye giderek onun odasında partiye devam etmek isterler. Burhan bu ziyarete sinirlenerek onları tersler. Nüzhet, Burhan'ı yüzme yarışması, basket maçı, dans yarışması düzenleyeceği do um gününe davet eder.

Doktorlar Burhan'a baston kullanmasını tavsiye eder. Burhan evine dönerken aynen romanda olduğu gibi olumsuz duygularla sava ır. Ya ad ı mahallede bulunan bakımsız evleri kendisine benzeten iç konuşması, romandan filme aktarılan cümlelerle ifade edilir. Evinde annesiyle arasında yaşanan dramatik sahne, yine eserden alıntılanan bir di er diyalogdur: *“Felaketimizin başka biriyle paylaşmak saadetlerin en büyüğüdür. Fakat annelerle de il anneler anlatılan felaketleri paylaşamazlar, hatta arttırlar. Çocuklarının felaketini iki kat iddetle hisseden anneler bu ızdıraplarını çocuklarına fazlasıyla iade ederler.”*

Nazım Bey, Burhan'ı köke davet eder. Annesi, Nüzhet'le bir sonları olamayacağını bildi i o lunu, o eve göndermek istemez. Bu esnada annenin ikisi arasındaki ayrıma de inmek için kullandı ı: *“Nüzhet yüzme ampionu, sağlıklı.”* cümlesi ilginç ve gülümseten bir ifadedir.

Nüzhet'in doğum günüdür. Partide Burhan hasta baca ıyla çevresindeki sağlıklı sportmen ki ileri inceler. Bu arada tüm spor dallarında başarılı olan bir sporcu partide, atletik yapısıyla, Nüzhet'in çevresindedir. Nüzhet de onlarla birlikte sürekli ko up oynar. Tuhaf, gülünç, beden gücüne dayanan akaların ve yarı ların yapıldığı ortamda Burhan, dizindeki rahatsızlık müsaade etmediği için, ortama uyum sağlayamaz ve Nüzhet'i uzaktan kıskançlıkla izler.

Burhan'ın kökte Nazım Bey'e kitap okuması, Nüzhet'le bahçede diyalogları, Nüzhet'in Ragıp'tan bahsederek evlenmeyeceğini ifade etmesi, kitaptaki cümlelerle anlatılır. Burhan'ın kökte ilk gecesinde odasında iç sesle zihninden geçenler, Nüzhet'in odaya gelişi ile oluşan diyaloglar ve Burhan'ın onu öpme sahnesi roman cümleleriyle ifade edilir. Romanda; *Pa a, Cinaî Bir Roman, Nüzhet'in Kahkahaları, Yeni Mesele, Bir Genç Kız Ne ister?* (s. 18-31) başlıklarıyla anlatılan bölümler burada aynen kullanılır.

Burhan ertesi gün hastaneye gider. Doktorun gecikeceğini öğrenince sevinerek köke döner. Arkadaşlarıyla maç yapar, Nüzhet'le konuşur ve daha sonra Doktor Ragıp olduğunu öğrenenleri ki iye Nüzhet'le birlikte çocukça akalar yapar. Ragıp'ın kayıplarını iplerini çözerek onu, denize düürmeleri, arabasının eksozuna patates koymaları gibi yetkin insanlara yakımayan bu çocuksu ve saçma davranışlar, olay örgüsünü basitleştiren sahnelerdir.

Burhan, kitapta bahsedildiği gibi Nüzhet'in annesiyle yaptığı konuşmayı duyar. Kendisini üzen ifadeleri netleştirmek için Nüzhet'i odasına çağırır. Burada geçen diyaloglar ve a k sahneleri romanda geçen cümlelerden alıntıdır. Eserde; *Nüzhet Bana Yalan Söyledi, Azgı Mürâhik, Nüzhet'in Uykusu* başlıkları ile belirtilen içerik, aynı ifade biçimleriyle kullanılır. (s. 49-56)

Doktor Ragıp köke yemeğe gelir. Onu gören Nüzhet, karısında akaya yaptığı adamı görünce, çağırır. Burhan'ın da katıldığı yemekte, hastalığa ait diyaloglar romandaki ifade ekliyle kullanılır. Fakat, Burhan'ın, Pa a ve Ragıp'la yaşadığı fikir çatışması filmde yer almaz.

Filmin bundan sonraki sahnelerinin romanla hiçbir alâkası yoktur. Romanın sonunda ayağı ameliyatla iyileşen hasta çocuk, Nüzhet'in Doktor Ragıp'la

evlenece i haberini alır ve hastaneden ayrılır. Oysa film, romanda yer almayan farklı entrikalarla, olay örgüsünü devam ettirir.

O ak am kö kte yeme e Doktor Ragıp gelir. Burhan; Nüzhet'le Doktor Ragıp arasındaki yakınla mayı ve bahçede yapılan evlenme teklifini görerek, dizindeki a rılar artmı bir halde, evine döner. Nüzhet, Burhan'la konu mak için onun pe inden gider. Burhan'ın annesi, o luna ümit veren Nüzhet'i suçlar. Annesine göre Burhan, Nüzhet'in hayatına uyum sa lamak için hasta dizini zorlamaktadır. Aliye Hanım, Nüzhet'e Doktor Ragıp'la evlenmesini söyler. Nüzhet a layarak baygın olan Burhan'a: *“Ben ne yaptı mı bilmeyen sevdi imi ve sevildi imi anlamayan etrafın umarttı ı kız. Seni severken yaralamı m affet.”* der ve yanından ayrılır. Burhan'a daha fazla acı vermek istemeyen Nüzhet, kendisinden ümit kessin diye Ragıp'la evlenir.

Burhan dü üne koltuk de ne iyle gelir. Balayları için kö kten ayrılan çiftin arkasından, iç sesle Nüzhet'i asla unutmayaca mı söyler. Pa a, istirahate ihtiyacı olan Burhan'a kö kün içindeki av evini tahsis eder. Balayından dönen Nüzhet av kö küne giderek ameliyatı kocasının yapaca mı, söyler. Burhan ve Nüzhet kö kte birlikte vakit geçirirler ve bu esnada aralarında yakınla ma artar. Daha sonra Burhan ameliyat olmak için hastaneye yatar. Ameliyat sırasında Burhan bilinç kaybıyla Nüzhet'in adını sayıklar. Karısını sevdi ini uursuzca söyleyen Burhan'ı i iten Ragıp, ameliyatı yapmadan kö ke gider. Burada kıskançlık ve öfkeyle, karısıyla tartı ır. Nüzhet kocasına Burhan'ı sevdi ini söyler ve ameliyatı yapmamakla direnen Ragıp'ı öldürür ve aniden delirir. Eve gelen Burhan, Nüzhet'i alarak bir ormana gider. Polislerin pe inde oldu unu gören Burhan önce Nüzhet'i daha sonra da kendisini öldürür.

Film Çekim Tekni i

Filmin kalabalık sahne görüntülerinde insanlar, çevre ile birlikte genel çekimle gösterilir. Buna kar ın ana karakterlerin duygularıysa omuz ve yüz çekimi

arırlıkta olmak üzere yakın planda gerçekleştirir. Dramatik olguda önemli yer tutan bu çekimler, genelde Burhan'ın hastanedeki iç konuşmaları ve Nüzhet'le olan diyaloglarında kullanılır. Burhan'ın bacasının hastalıklı durumu, ayrıntılı çekimlerle özellikle vurgulanır. Filmin arka kurgusu, spor karşılaşmalarında tempolu görüntülerle hareket kazanır. Olay örgüsü aktarılırken düz anlatım kullanılır ve geriye dönüşlerle geçmi, özetlenerek yansıtılır. Romandaki 1. tekil şahıs anlatıya karşın kamera, nesnel ve öznel bakı açısıyla dönüşümlü olarak kullanılır. Burhan dış sesle geçmi hakkında özet öykülemeler yaparken iç sesle de duygularını ve acılarını anlatır. Bu iç ses, romanda kullanılan iç monolog tekniğiyle benzerlik gösterir. Dolayısıyla olay örgüsünde Burhan'ın bakı açısıyla öznel ifade edilen duygular, daha sonra yerini nesnel bakı açısıyla kullanılan kamera görüntülerine bırakır.

Yakın çekimlerle karakterlerin duygularının ön plana alındığı filmde, romanda öne çıkan mekan unsurları görülmez. Karakterler ve olaylar mekandan soyutlanarak gösterilirken dış çekimlere oldukça az yer verilir. Burhan'ın mahallesi, kök gibi dış mekan unsurları, yalnızca anlık çekimlerle gösterilirken iç mekanlar, filmde arırlıklı olarak kullanılır.

Türk Sinemasında Üç Yönetmen ve Üç Farklı Yorum “*Vurun Kahpeye*”²⁰⁸

“*Vurun Kahpeye*” Roman İncelemesi

“...hiçbir eyden korkmayacağım;
vallahı ve billâhi!”²⁰⁹

Eserlerinde, kadınların toplum içindeki konumuna ve eğitimine yer vererek, kadın kimliklerini ön plana çıkaran Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* adlı romanı, 1923 yılında Akşam gazetesinde tefrika edilir. 1926 yılında kitap halinde basılan roman, 1943 yılında günümüz Türkçesiyle yayınlanır. Romanın, eğitimimsiz kadınların vatan hainliğinden insanlık dümanlığına uzanan yapısına vurgu yapan

²⁰⁸ Halide Edip Adıvar, *Vurun Kahpeye*, Özgür Yayınları, İstanbul 1999.

²⁰⁹ Adıvar, a.g.e., s. 1.

Selim İleri, ele alınan konunun Türk romanı üzerindeki etkilerini şu cümlelerle ifade eder:

“ İema’da belirgin çizgi, ilerici-softa ayrımıdır. Gerçi Aliye ya da Tosun tipik birer ‘aydın’ kimli inde de illerdir ama, Türk romanı üzerinde öylesi iz bıraktıklarını geçen zaman saptıyor bugün. Bu açıdan, Vurun Kahpeye’nin asıl, kendisinden hayli sonraki ‘köy romanı’nda etki bıraktığını söylemek mümkün.

İlerici ö retmen-gerici din adamı İeması bir bakıma Vurun Kahpeye’yle kurulmu tur. Yalnız Halide Edip, İemaya yüzde yüz ba lı kalmak istememi , dinin özünde ‘insanca olan’ı aramı , Tanrı inancının, inancı çarpıtmı ellerde nasıl yobazlı a dönü ebilece ini dile getirmi tir...”²¹⁰

Vurun Kahpeye’de Halide Edip Adıvar, Kurtulu Sava ı Döneminde bir kasabada ya anan milli mücadele ruhunu, Aliye ve Tosun Bey’in a kısı çerçevesinde anlatır. Aliye, idealist ve milletini seven bir e itimci; Tosun Bey, vatan â ı ı bir askerdir. Kasaba halkı bu mücadelede oldukça bocalamaktadır. Çünkü korku duyulan ve benimsenmeyen Kuvâ-yı Milliye ile Yunan kar ıtlı ı iki cephe, kasaba halkını etkilemektedir.

İgal altındaki bu kasabada dinin yanlış algılanı İna kar ı, cesur bir kadının durumu, di er bir mücadele konusudur. Romanda bu kötü temsil Hacı Fettah tipinde, gerçek dinin tanımını da İstanbullu Dede’nin İahsında tasvir edilir. Olay örgüsü, cahil halkın zorba ve vicdansız insanların yönlendirmesiyle insanlıktan nasıl çıkabilece İ gerçe İ üzerine kurgulanır. E İtimsiz halk, vatan sevgisi ve savunmasında birlik olmaktan bile acizdir. Memleket kurtarılmayı beklerken bireysel çıkarlar öne geçmi , manevi anlamda güzellikler getiren İslam’ın, Hacı Fettah gibi insanların elinde nasıl bir vah İete zemin hazırlayabilece İ linç sahnesiyle tasvir edilmi tir.

Vurun Kahpeye’de olay örgüsü, içeri İi özetleyen ba lıklar halinde bölümlere ayrılmı tir. Bu ba lıklar İunlardır: *Aliye Kasabaya Geliyor*, *Aliye Mektepte*, *Hacı Fettah Efendi İle Tosun Bey*, *Aliye’nin Ni anlısı*, *Hacı Fettah Efendi Yunan Karargâhında*, *Mevlit ve Ferdası*, *Yunanlıların Mutemedi*, *İeytanın Kızı*, *Kârban-ı Ak İssız Bir Beyabandan Geçer (Ak Kervanı İssız Bir Çölde Geçer)*, *Fırtınadan Evvel*, *Cephanenin Atıldı ı Ak am*, *Vurun Kahpeye*, *Tosun’un Avdeti*.

²¹⁰ Adıvar, a.g.e. , s. 184.

Roman Karakterleri

Romanın giri inde özet halinde geriye dönü tekni iyle karakterlerin geçmi i anlatılır. Aliye; yirmi üç ya ında siyah saçlı, sevecen bakı lı, babası gibi sa lam bir iradeye sahiptir. Babası yemende askerlik yapmı bir yüzba ıdır. Daha sonra ondan kimse haber alamamı tır. Aliye annesi küçük ya ta öldü ü için halasıyla oturur. Kız ö retmen okulunu bitiren Aliye görev yapmak için stanbul'dan ayrılır. dealist bir karakterdir.

Tosun Bey; Karadenizli, uzun boylu, bıyıklı, güzel bakı lı, genç bir yüzba ıdır. Yunanlılar zmir'e girince Yunan ordusunun çok korktu u bir çete kurar. Daha sonra Kuvâ-yı Milliye birli ine katılır. Vatan a kı her eyin üstündedir. radeli ve namuslu bir adamdır. Aliye'ye â ik olsa da vatan savunması her eyin üstündedir.

Hacı Fettah Efendi; Kuvayı Milliye aleyhtarı, kır sakallı, Yunanlıları destekleyen kötü ruhlu bir ki idir. Tüm olaylar onun entrikalarıyla ekillenir. Bıyaksızlar ve yakalıkların kanlarının helal oldu unu, söyler. Cahil, kaba ve vicdansız bir adamdır.

Binba ı Damyanos, zalim bir Türk dü manıdır. Kırk be ya ındadır. Girdi i kasabalarda sayısız i kenceler yapar. Sabit cam gözlüklü, büyük bıyıklı, paraya ve â ik oldu u Aliye'ye sahip olmak isteyen bir ki idir.

Ömer Efendi; sarıklı, temiz yüzlü, kır sakallı, görmü geçirmi , kasabanın ivesiyle konu an ve e i Gülsüm Hala ile birlikte Aliye'yi kızı gibi seven bir adamdır.

Kantarcılar'ın Hüseyin Efendi; çarpık burunlu, sarı yüzlü, evli oldu u halde Aliye ile evlenmek isteyen bir adamdır. Hacı Fettah ile birlik olup Tosun'la ni anlanan Aliye'yi elde etmek için vatana ihanet eder.

Maarif Müdürü; toparlak siyah sakallı, iki yüzlü, hilekâr bir adamdır. stanbul Ferit Pa a hükümetine ba lıdır.

Durmu , Aliye'nin on bir ya ında ö rencisidir. Aliye'nin sıkıntılı günlerinde ona arkada olur ve yardım eder.

Olay Örgüsü

Roman, Aliye'nin zaman zaman kullandığı bir slogan cümleyle başlar. Bu söz aynı zamanda metne damgasını vuran ve sürekli tekrar edilen bir leitmotivdir:

“Topra mız topra m, eviniz evim, burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ık olaca m ve hiçbir eyden korkmayaca m; vallahi ve billâhi!” (s. 1)

Ö retmen okulunu bitiren Aliye di er arkadaşlarının aksine, İstanbul'da kalmak yerine çalışmak için bir kasabayı tercih eder. Geldi i kasabanın Maarif Müdürü'yle görüşerek nerede kalabilece ini sorar. Art niyetli olan bu adama güvenmez. Bu görüşme sırasında Ömer Efendi'yle tanışır ve onun evinde kalmaya başlar. Ömer Efendi ve e i Gülsüm Hala onu vefat eden kızları Emine'nin yerine koyar.

Aliye'nin görev yaptığı okulun ikinci ö retmeni, ö rencilerle birlikte sigara içen, okulda ayrımcılık yapan Hatice Hanım'dır. Okulun e raf ve büyük memur çocukları hem ahlaksız hem de Hatice Hanım'la sigara içecek kadar imtiyazlıdır. Di er ö renciler fakir ve siliktir.

Aliye okulda herkese e it davranarak disiplin kurmaya çalışır. Zengin ö rencilerden biri, gariban bir çocu u döver. Aliye onu okuldan uzaklaştırır. Ö rencinin velisi Uzun Hüseyin Efendi sınıfı basar ve Aliye'ye hakaret eder. O sırada Aliye cesur bir ekilde ona haddini bildirir: *“Kasaba demek siz(demek) de ilsiniz, ben, Anadolu'ya çocukları okutmak için geldim. Bu kasabada sizin gibi terbiyesi eksik adamların yüzünden kalamazsam, ba ka yere gider, vazifemi yaparım.” (s. 15)*

Bu kasabaya daha önce gelen muallimler, Maarif müdürü ve Hüseyin'in belalarına u ramı lardır. Aliye okulda tavırlarıyla saygınlık kazanır. Hüseyin Efendi, Aliye'nin sert tavrından hoşlanarak onunla evlenmek ister. Aliye hemen reddeder. Bu arada Yunanlılar ilerlemektedir. Kasaba, Kuvâ-yı Milliye'ye karşı olanlar ile Yunanlıları istemeyenler olarak ikiye bölünmü tür. Kuvâ-yı Milliye kasabada pek tanınmadığı için halk tedirgindir.

Aliye milli marlarla örencilerini sokakta dolaştırarak halka moral vermeye çalışır. Bu tavrı ile Kuvâ-yı Milliye taraftarı olarak görülür. Bu gösteriler sırasında bir gün Fettah Efendi, Aliye'nin meydanda yüzü açık dolaşmasının balarına felaket getireceğini söyleyerek, halkı kı kırtır. Halk galeyana gelir. Kuvâ-yı Milliye Komutanı Tosun Bey'in meydana geliyle ortalık yatır. Tosun Bey, Ömer Efendi'nin evinde misafir olur. Fettah kasabada ikisi arasında dedikodu çıkarır.

Aliye ve Tosun Bey birbirlerini düünmeye başlarlar. Tosun Bey'in Aliye'yle aynı yerde kaldığından haberi yoktur, bu yüzden Aliye'yi bulabilmek ümidiyle okula gider. Okulun ikinci muallimi Hatice Hanım, Aliye'yi dinsizlik ve milliyetsizlik anlamakla suçlarken yüzü açık gezmesinin de do ru olmadığını söyler. Tosun Bey verdiği i yanıtla Aliye'yi destekler:

“Muallime Hanım, namus kadının yüzünü açıp açmamasında de ildir. Din de peçe demek de ildir. Öyle kapalı kadınlar vardır ki kapı arasından her türlü rezaleti yaparlar. Onun için yeni Hoca Hanım'a yüzü açık diye kasabanın hücumu hiç hakkı yoktur.” (s. 31)

Tosun Bey kasabanın zenginlerini toplayarak onlardan Kuvâ-yı Milliye için yardım ister. Hacı Fettah kendisine dü en parayı veremeyeceğini söyler. Tosun Bey kasaba meydanında vatan dümanlı ı yapan bu adamı tutuklatır. Herkesten para alınacağına dair dedikodu kasaba halkını korkutur. Kasabadaki kadınlar, içlerinde Hacı Fettah'ın karısı da olmak üzere, Aliye'ye ricaya gelir. Kasabalıdan para alınacağını ve onlara eziyet edileceğini duyan Aliye öfkeyle Tosun Bey'in odasına girer. Tosun Bey birden Aliye'ye e i olmayı teklif eder. Birbirlerinden etkilenerek öpüürler. Tosun Bey, Aliye'yi kasabalıdan ister ve ni anlanırlar. Halktan para almaz ve Hacı Fettah'ı affeder. Tosun Bey kasabadan ayrılırken baskın yapacağı mekânın adını söyler. Hacı Fettah daha da kinlendi i için bu baskını Yunan kuvvetlerine haber vermeyi düünür.

Aliye'yle evlenmek isteyen Uzun Hüseyin Efendi de Hacı Fettah'la birlik olur. Hacı Fettah ile Hüseyin Efendi, Yunanlıların kontrolü altındaki bölgeye giderek Tosun Bey'in baskın yapacağı haberini verir. Bu arada Aliye ile Tosun Bey'in

a kından Yunan Komutanı Binba ı Damyanos'a bahsederler. Damyanos, Aliye'yi merak eder ve onu elde etmek ister.

Kasabada bir aile Çanakkale'de ehit olan iki o lu için her sene mevlit okutur. Mevlit için camiye gelen Aliye yatsı namazını kılar. Cami avlusunda adı kötüye çıktı ı için kadınlar tarafından itilen bir kadına eker verir. Bir yandan da durumu sorgular: *“Peygamberimizin ümmeti, nasıl günahkârlara ve dü mü lere hakaretle bakabilirlerdi?”* (s. 6) Mevlidi, beyaz sakallı stanbullu Dede, tevazu dolu dindar bir ba , zarif bir hu u ile okumaktadır. Aliye asırlar öncesinden gelen Mevlevi kültürünün sade ve hassas sesini dinlerken, Süleymaniye'deki çocuklu unun ramazan gecelerine gider. Aliye için bu an çok etkileyici bir atmosferdir. Bu duygu yo unlu unda bir taraftan da dü ünür: *“Nasıl olur da bu kadar be erî, bu kadar merhamet ve iyilikle dolu bir dinden Hacı Fettah Efendi o kadar kâbusa benzeyen bir azap ve i kence çıkarıyordu.”* (s. 60) Yazarın kendi fikirlerini payla tı ı bu satırlar aynı zamanda romanın mesajına yönelik söylemlerdir.

Yunan ordusu kasabaya girer. Damyanos'un niyetini anlayan Hüseyin Efendi Aliye'yi kurtarmak ister fakat Aliye ona güvenmez. Ömer Efendi tutuklanır ve Aliye'nin evi sarılır. Ö retmenini merak eden Durmu a açtan atlayarak eve girer. Aliye, Durmu 'la birlikte evden gizlice kaçır. Hüseyin Efendi'nin Aliye'ye ilgisini fark eden komutan ona, Tosun Bey'i yakalarsa Aliye'nin onun olabilece ini söyler.

Aliye, Ömer Efendi'yi kurtarmak için karargaha gelir. Babasının suçu olmadı ını söyler. Kumandan Aliye'den çok etkilenir ve ona â ik olur. Komutan kurdu u planda Tosun ve Hüseyin'i öldürüp paralarını alacak sonra da Aliye'yi Yunanistan'a götürecektir. Bu yüzden Aliye'ye onunla gelirse kasabayı bo altaca ını aksi taktirde Ömer Efendi'yi asaca ını söyler. Aliye hiçbir kuvvetin bu kabulü sa lamayaca ını ve gerekirse kendisini öldürece ini, söyler. Komutan dü ünmesi için ona bir gün süre verir.

Aliye ö rencisi Durmu 'la yardım istemek için Hacı Fettah'a gider. Fettah'ın ona kinle bakan gözleri Aliye'yi çok öfkelenendir. Bu sırada aklından geçen dü ünceler yazarın dinle ilgili sorgulamalarının, Aliye'nin ahsında iletildi i mesajlardır:

“Aliye, evvela a zını açıp, Hacı Fettah Efendi'nin temsil etti i her eyde lânet etmek arzusunun duydu. Sonra kendi de nasıl oldu unu tayin edemedi i bir fikir teselsülü ile mevlit ak amını hatırladı. Hayır, din bu de ildi, bu çirkin ve galiz Hacı Fettah Efendi'nin temsil etti i eyde ildi. Din, nurlar içinde nihayetsiz bir rahmetin, efaat talep eden Peygamber'in, asi ümmetine melce olan büyük Muhammed'in dini idi. Hacı Fettah Efendi, din perdesine bürünmü , dünya yüzünde eytanın insanları tazip için gönderdi i bir mümessildi.” (s. 116) Aliye, Hacı Fettah'ı eytanın elçisi olmakla suçlayarak evden ayrılır. Hacı Fettah arkasından *kahpe!* diye ba ırır. Durmu 'la birlikte Hüseyin Efendi'nin evine giden Aliye ondan da yardım alamaz.

Durmu , Tosun Bey'den Aliye'ye mesaj getirerek ona bulma yerini söyler. ki â ık bulurlar. Aliye her eyden çok Tosun Bey'i sevmektedir ve içten içe onun kendisini bu kasabadan götürmesini istemektedir. Oysa Tosun Bey için vatan a kı, Aliye'nin a kından önce gelmektedir ve Aliye de üzerine dü en görevi yapmalıdır:

“ Sen benim ni anlumsun, a kıımızın, memleketimizden ayrı bir yeri olamaz; burada kalacaksın, bu hafta zarfında Yunanlıların askerini, kuvvetini, cephanesini koydu u yeri ö reneceksin.” (s. 129)

Yazar anlatıcı, iç çözümlene tekni iyle olayların akı na dü ünceleriyle katılarak, a k hakkında ki isel görüşlerini aktarır:

“Tosun, onun için yegane eydi. Fakat Aliye, Tosun'un hayatını sarsan bütün ihtiras içinde sadece bir parça, bir zerre idi. Zavallı küçük kız bilmiyordu ki, aynı kudretle birbirine ba lı olan büyük a kların hepsi masallardadır. Kendi bâkir kalbinin ta ıdı ı, bütün dünyasını dolduran a k sahrasında tek ve yalnızdır.” (s. 129)

Ömer Efendi, Yunanistan'a sürülür. Damyanos kısa süreli ine Yunanistan'a gider. Kasabada Aliye'nin dü manla i birli i etti ine dair dedikodular yayılır. Uzun zamandır Tosun'la görüşemeyen Aliye evde bayrak i lemektedir. Türk kuvvetleri ilerlemektedir. Tosun Bey'in kuvvetlerinin görevi, Yunanlıların kaçarken yapacakları zulme engel olmaktır. Damyanos kasabaya geri döner. Bir gün Tosun, Aliye'nin evine gelerek geceyi orada geçirir. Bu esnada evin çevresinin sarıldığını fark eder. Cephaneli in uçurulması görevi verilen ve Türk askerlerinin güvenli i için buradan

çıkılmak zorunda olan Tosun Bey, bu zaafı için kendini affetmez. Yazar, u satırlarla ki isel fikirlerini olay örgüsüne dahil eder:

“Ve bütün idealist adamlar, muayyen bir maksada varlı nı vakfedenlerin zulmüyle zalimdir. Çünkü bunlar için, insanı rabıtalara, en kavi ve kadir a klar, maksattan sonra gelen eylerdir ve maksatları için hiçbir elemenden, hiçbir fedakârlıktan, hiçbir kurbandan kaçınmazlar...çünkü fikriyle sevgilisi kar ı kar ıya geldi i zaman, her ne ıstırap ve gözya ı mukabilinde olursa olsun, mutlak feda edilecek olan, sevgilidir.” (s. 142)

Tosun Bey’in çaresizli ini gören Aliye, kumandanın kendisine olan ilgisinden bahsederek Tosun’a onu kurtaraca nı, söyler: *“Çünkü seni, seni memleketimden çok seviyorum galiba!” (s. 147)* diyen Aliye, ıstırap çeken milletini dü ünen Tosun Bey için, bu fedakârlı ı yapacaktır. Oysa, *“Ölümlere kadar sevdi i bu kavi ve erkek gö sü, kendisinin de il, daha büyük ve daha mücerret bir a kın yüklerini ta ıyordu.”(s. 146)*

Tosun Bey, Aliye’yi gönderirken bir yandan da dü ünmektedir:

“Demek memleket ve maksat, insandan yalnız vücudunu, yalnız hayatını istemiyordu. Bunların bin defa fevkinde, bunların heyecanını oyuncak yapan a kın pahasını istiyordu.” (s. 147)

Kumandana onunla evlenece ini söyleyen Aliye, Fettah’ın tutuklanmasını, evinin etrafındaki askerlerin uzakla tırılmasını isteyerek karargahta kendisine bir oda hazırlanmasını ister. Komutan, Aliye’ye için Yunan ordusuna ihanetten Türk tarafına geçmeye kadar, her eyi yapacaktır. Gece geç vakit cephaneli in patlamasıyla ortalık karı ır. Türk ordusu yakla maktadır. Yunan askeri kasabayı yakarak geri çekilir. Hapisten kurtulan Fettah kahraman ve sözcü seçilir. Hacı Fettah kinini kusarak Yunanlılara namusunu satmı kahpeleri temizleyece ini, söyler: *“ slam’a, slam’ın namusuna hiyanet etmi bir tek kahpe bırakmayaca ız, diye haykırdı.” (s. 164)*

Hacı Fettah ve Hüseyin’in k ı kırtmasıyla halk Aliye’yi linç eder. Türk komutanı Binba ı Ali Bey kasabaya gelir. Fettah, Aliye’nin geceyi Yunan komutanıyla geçirdi ini söyleyerek yaptı ı linci haklı göstermek ister. Daha sonra

komutana tüm gerçek anlatılır ve kasabaya gelen stiklal Mahkemesi her ikisini de bu vah etten dolayı astırır. Vücudunun yarısını patlamada kaybeden Tosun, Ali Bey'e mektup yazarak Aliye'nin kahramanlığını anlatır. Böylece Aliye'nin temiz ismi iade edilerek gerçekler açıklanır. Tosun Bey, Aliye'nin yeminini kendisine ölçü alarak vatana hizmet etmeye devam edecektir.

Anlatım Tekni i

Roman a ırlıklı olarak anlatma tekni i ile ifade edilmiştir. Aliye'nin kullandığı leitmotiv (s. 1) roman boyunca kullanılan bir yemindir. Olaylar ve karakterler geriye dönüş ve özetleme tekni iyle ifade edilir. Diyaloglar çok az yer kaplar. Bu yüzden iç çözümleme tekni i kullanılmıştır. Bu teknikle anlatıcı, roman boyunca olaylara ve ahıslara ait kişisel duygularını yansıtır. Ayrıca klasik roman tekni inin diğer bütün anlatımları kullanılmıştır. Anlatım 3. tekil şahıs ve tekli bakı açıları ile oluşturulmuştur. Heyecanlı, coşkulu ve duygusal bir anlatım vardır:

“Tosun'un arkası ziyada, yüzü gölgeler içinde, Aliye'nin beyaz perdelerden fırtınalı ve güzel yüzü, yeşil çardaktan süzülen sarı ışığın ziyanında içinde, bir an birbirlerinin gözlerinin içinde daldılar, kaldılar. Her ikiyi ikisi de unutmuş gibiydi, yalnız gözleriyle değil, bütün genç vücutlarının zerratiyle birbirlerini parçalayacak gibi çekiyor, canları gözlerinden birbirine uzanan ışıkta birbirlerine kilitleniyordu.” (s. 44)

Kasaba halkı yöresel söyleyiş ile konu oluşturulmuştur. Çevre ve karakter tasvirleri ayrıntılı ve öznedir:

“Beyaz patiska perdelerin ortasından tahta çardağın yeşil yaprakları arasında altın salkımlar, altın ayın ışığında yuvarlak, olgun, sarı parlıyordu. Tosun Bey alçak sedire arkasını dayamış ve uzun bacaklarını birbiri üzerine atmış, balmı itmiş, yanmış yüzünden alnı beyaz bir leke gibi açılmış, siyah kirpileri arasında sarı ve parlak gözleri yumuşamış, çardaklara dalmış dinleniyordu. Uzun

kollarını nihayetlendiren biçimli, fakat kavi ellerini dizlerinin üzerine sükkûnla bırakmış, Ömer Efendi'yi dinler gibi oturuyordu.” (s. 26-27)

Romanda olay örgüsü; duygusal, romantik ifadelerle ve sanatlı söyleyişlerle doludur. Mekan tasvirlerinde özellikle kalemle tırme sanatı kullanılmıştır:

“Uykuda olan ev uyanmış, renklenmiş ve neşelenmiştir. İmdi pencerelerinde kırmızı, turuncu sardunyalara açılıyor, köşelerinde minderinin yanındaki iskemlelerin üzerinde gazeteleri kitaplar duruyor, ortada Aliye'nin yazdığı, fakat aynı zamanda yemek yedileri, çay içtikleri masa duruyordu.” (s. 16)

Olay örgüsü, Yunanlıların İzmir'i işgal ettiği döneme rastlar ve kasabanın adı romanda ifade edilmez.

“Vurun Kahpeye” Film İncelemeleri

Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* romanı Türk sinemasına üç kere uyarlanmıştır. Bu uyarlamalar 1949 yılında Ömer Lütfi Akad, 1964 yılında Orhan Aksoy ve 1973 yılında Halit Refiği'nin yönetmenliğinde gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada Orhan Aksoy ve Halit Refiği'nin *Vurun Kahpeye* uyarlamaları, romanıyla benzerlikleri ve farklılıkları çerçevesinde ele alınarak karşılaştırmalı bir inceleme yapılacaktır.

Lütfi Akad Uyarlaması

Meslek hayatına *Vurun Kahpeye* uyarlamasıyla başlayan Akad, filmin senaryosunu kendi yazar ve Halide Edip'e okutur. Yazar taslâm üzerine: “Çok güzel olmuş, elinize sağlık, tebrik ederim.” notu düşer.

Çekimler sırasında mekan olarak doğal ve ekonomik olduğu için Adapazarı tercih edilir. Akad, Bağköprü denilen yeri linç sahnesine uygun bulduğu için özellikle

kullanır. Masa başında tasarladığı gibi senaryoyu uygulayamayacağı anlayan Akad, çekim başlamasında birtakım değişiklikler yapar. Lütfi Akad ilk kurgu denemesini bu filmle yapar. Teknik imkanlar yok denecek kadar az ve ilkindir. Çekimler evlerde, dış çekimler sokak ve meydanlarda yapılır. Elektrik gece geldiği için gündüz hazırlık yapıp gece de çekimler gerçekleştirilir. Filmin giyim ve davranışları büyük olur.²¹¹

Orhan Aksoy Uyarlaması²¹²

1964 yılında gerçekleştirilen filmin yönetmeni ve senaristi Orhan Aksoy'dur. Aliye'yi Hülya Koçyiğit, Tosun Bey'i Ahmet Mekin canlandırır. Film oyuncularını romanda tasvir edilen karakterlere uygun seçilmiştir. Siyah-beyaz olarak çekilen *Vurun Kahpeye* filmi, dramatik örgü olarak romana paralel uyarlanmıştır.

Romanla Filmin Karşılaştırılması

Aliye'nin geçmişi hakkında ait özet bilgi ve kullandığı yemin romanda olduğu gibi filmin başlangıcında ve sonunda aynı cümlelerle kullanılır: "*Toprağınız toprağım, eviniz evim, burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ıstık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billâhi!*"

Filmin başlangıcında Fettah ile Hüseyin Efendi, Aliye'nin kasabaya gelmesini görür. Fettah yüzü açık olduğu için öfkeyle, Hüseyin Efendi'de beşeniyle Aliye'nin arkasından bakar. Oysa bu karşılaştırma romanda daha sonra ifade edilir. Kasabada maarif müdürünün odasında Ömer Efendi ile tanışan Aliye, bu ailenin ölen kızları

²¹¹ Onaran, a.g.e. , 1990, s. 23-24.

²¹² <http://alkislarlayasiyorum.com/icerik/74472/vurun-kahpeye-hulya-kocyigit-1964-111-dk>, 10 Ocak 2013.

Emine'nin odasına yerleştirir. Odada duvarda asılı bir gelinlik vardır. Romandan farklı olarak filmde Ömer Efendi sakalsızdır ve Fettah'ın hacı sıfatı ise kullanılmaz.

Okulda öğrenciler arasındaki ayırım, ikinci öğretmen tavrı, zengin öğrencilerden birinin Durmuş'u hırpalaması, Aliye'nin onu koruması, Hüseyin Efendi'nin sınıfı basması, Aliye'ye evlenme teklifi aynen romandaki gibi aktarılır. Aliye sınıfta vatan öğretmenleri okutur. Öğrencileri bayraklarla sokaklarda dolaştırır. Bir gün Fettah yüzü açık olduğu için kalabalık Aliye'ye karşı kırılır. O esnada Fuat Bey kasaba meydanına gelir. Romanda Tosun Bey, filme Fuat Bey olarak uyarlanmıştır. Aliye ile Fuat Bey'in ilk karşılaşması aynen romandaki gibi aktarılır.

Parmanın annesi yadigarı yüzü karşılarında bayrak yapacak kumaş alan Aliye etrafında manla çevriliyken bayrağın gereksiz olduğunu söyleyen satıcıya, romanda yer almayan bir diyalogla karşılık verir: *“Bayrak asıl şimdi lazım. Dü manla mücadele ruhunu o verir. Mukaddes vazife için ana yadigarı seve seve verilir. ehitlerin üstüne sererim.”*

Ömer Efendi filmde, Fuat Bey'in sözünü dinlediği bir büyük olarak gösterilir. Oysa romanda Tosun Bey üpheidir ve anlatılan her şeyi doğrular. Romanda Aliye'nin nerede kaldığını bilmeyen Tosun Bey, onu düşünür ve nerede olduğunu bulmaya çalışır. Onu görmek için okula gider. Oysa filmde Ömer Efendi'nin onu evlatlık aldığı bilirdi ve evde Aliye ile karşılaşır. Yan yana kaldıkları odada birbirlerini düşünürler. Romanda ifade edilen romantik duygular yakın çekim teknikleri ve müzikle filmde de yansıtılır.

Daha sonra devam eden temel olay örgüsü romanla paraleldir. Fuat Bey, ordu için yardım toplar. Fettah parayı vermez. Kuvâ-yı Milliye'ye hakaret ettiği ve Yunan tarafını desteklediği için tutuklanır. Aliye kasabalıların ricası üzerine olaylara müdahale eder. Bu karşılaşma sırasında birbirlerine olan hislerini belli ederler. Fuat Bey, Aliye'ye ne isterse yapacağını söyler. Daha sonra iki âşık nişanlanır. Fuat Bey, Aliye'ye nişan hediyesi olarak annesi yadigarı bir gerdanlık takar. Romanda böyle bir diyalog ve hediye yoktur. Fuat Bey meydana nişanını ilan ederek, Aliye'yi kasabalılara emanet eder.

Tosun Bey buradan ayrılırken Yunanlıların kontrolü altındaki bir kasabaya düzenleyeceği baskından bahseder. Fettah tutuklandı ı için iyice nefret doludur. Aliye'ye â ik Hüseyin Efendi kıskançlık duygusuyla Fettah'ın, Tosun Bey'e ve vatana ihanet teklifini kabul eder.

Fettah ve Hüseyin'in bilgisiyle Yunan komutanı kasabayı basar. Amacı hem Tosun'u öldürmek hem de Aliye'ye sahip olmaktır. Ömer Efendi tutuklanır. Komutan Hüseyin Efendi'nin zaafını anlayarak yardımları kar ılı ında ona, Aliye'yi vaat eder. Bu sırada Aliye'nin evi kontrol altına alınır. Aliye ö rencisi Durmu 'un yardımıyla karargaha gider. Komutana babasını serbest bırakmasını söyler. Komutan, Aliye'den ho landı ı için bu teklifi hemen kabul eder. Fettah duruma sinirlenir. Onun bir di er amacı da Ömer Bey'in mallarına el koymaktır.

Aliye ve Ömer Efendi eve gelir. Komutan onları evlerinde ziyaret eder. Ömer Efendi burada sert ve cesur çıkı lar yapar: “*Biz cemaat de il milletiz kumandan! milletlerde boyunduruk altında ya ayamazlar. Elbet, bir gün gideceksiniz!*” der. Aliye'yi koruma tavrı cesurcadır. Ömer Efendi, Fuat Bey'e Durmu aracılı ıyla durumu anlatan bir mesaj gönderir. Bu esnada Ömer Efendi takip edilen Durmu 'u kurtarmak için bir haini öldürür ve yeniden tutuklanır. Komutan cinayet ve milliyetçilik suçuyla onu tevkif eder. Ömer Efendi, milliyetçilik suç de il fazilettir kumandan! diyerek cesur bir duru sergiler.

Ömer Efendi'nin bırakılı ı sonrasında geli en bu olayların hiçbiri romanda yoktur. Aliye, Yunan komutanın teklifini kabul etmedi i için Ömer Efendi Yunanistan'a sürgüne gönderilir. Oysa filmde, romanda olmayan bu sahnelerle Ömer Efendi daha cesur ve mücadeleci gösterilir.

Bu ikinci tutuklanma üzerine babasının hayatını kurtarmak için tekrar Yunan karargahına giden Aliye, komutanın a k teklifiyle kar ıla ır. Romana benzer ifadeler bu kar ıla mada aynen kullanılır. Aliye teklifi reddederek ayrılır. Aliye ve Fuat Bey göl kıyısında bulu ur. Aliye Yunan cephaneli inin yerini ö rencenek olan Ömer Efendi'nin yerine bu göreve talip oldu unu söyler.

Fuat Bey'le ayrıldıktan sonra kameraya yakla an Aliye: “*Allah'ım sen Fuat'ı, Türk ordusunu, onların ba kumandanı Mustafa Kemal'i koru, yarabbim!*”

der ve ardından filmin bütünlü ünü bozan belgesel görüntüler olay örgüsüne dahil olur. Bu belgeselde gerçek cephe ve Mustafa Kemal görüntüleri kullanılmı tır. Co kun bir anlatım e li inde anlatılan kurtulu mücadelesi görüntüleri kes yapı tır mantı ıyla kurguda eklenmi tir. Bu kısa görüntünün ardından film kaldı ı yerden devam eder.

Aliye komutanın odasından cephane belgelerini alır ve evde Fuat Bey'le bulur. Evin çevresinin ku atılması ve Fuat Bey'in çaresizli i romana paralel yansıtılır. Fuat Bey, Aliye'nin komutana gitmesine engel olmak ister. Aliye: "*Ben de bir askerim ikimizin de kendimizden evvel dü ünecek vatanımız var.*" diyerek evden ayrılır. Filmde romanda yer almayan Aliye'nin cesur ifadeleri ve kahramanlı ı Tosun Bey'in önüne geçecek kadar kuvvetli ifade edilir.

Romanda filmde farklı olarak, *kahraman* Aliye'den ziyade *â ik* Aliye ön plandadır. Aliye sevdi i adamın kendisini bu kasabadan götürmesini istemektedir. Karargaha da sırf Tosun Bey'in çaresizli ine dayanamadı ı için gider. Romanda, Aliye bu fedakarlı ı vatan için de il a kı için yapar: "*Çünkü seni, seni memleketimden çok seviyorum galiba!*" (s. 147) ifadesi filmde, her eyden önce vatan savunmasını öne çıkaran vatan â ı ı bir kadının söylemleriyle de i ir.

Aliye, Yunan komutana giderek birliktelik teklifini kabul etti ini söyler. Kar ılı nda evinin çevresinin bo altılmasını ve Fettah'ın tutuklanmasını ister. stekleri kabul edilir. Karargahta Aliye ile Yunan komutanı yemek yerler. O esnada Fuat Bey cephaneli i uçurur. Aliye'nin oyununu fark eden komutan, Aliye ile birlikte olmak için ona saldırır. Aliye o esnada eline geçen bıça ı kullanarak komutanı öldürür.

Türk ordusu kasabaya girmeye ba lar. Bu esnada yine belgesel görüntüler devreye girerek zmir'in Yunanlılardan kurtulu unun gerçek görüntüleri co kulu bir ekilde filmde kullanılır. Sonra filmin do al çekimine geri dönülür.

Romanda, Aliye ile komutan arasında bıçaklanmayla biten tartı ma olmamı tır. Tosun Bey cephaneli i patlatınca komutan kendini kurtarma pe ine dü mü ve askerlerini alarak kasabadan ayrılmı tır. Bu esnada Aliye de kendini soka a atmı tır.

Fettah, nefret dolu oldu u için vatan haini suçlamasıyla, halkı Aliye’yi linç etmeye ça ırır. Aliye, elleri iiple ba lanarak, meydana götürülür. Romandaki ifadeler burada aynen kullanılarak Aliye linç edilir. Türk askeri Fuat Bey’in emrinde kasabaya girer. Aliye’nin katledildi ini ö renen Fuat a layarak ona sarılır ve elinde ni an hediyesi olarak verdi i kolyeyi görür. Fettah ve Hüseyin bu linçten dolayı asılır. Cenaze töreninde Aliye’nin dikti i bayrak, tabutuna konur ve Fuat onun e siz kahramanlı ından bahsederek asker selamı verir.

Oysa, romanda cephaneli i uçuran Tosun Bey’in vücudunun yarısı kopmu tur. Olanları duyan Tosun Bey, kasabaya giren Türk komutanına mektup yazarak Aliye’nin erefli isminin iade edilmesini ister. Film ve roman ba langıçta oldu u gibi Aliye’nin kullandı ı yeminle biter: *“Topra ımız topra ım, eviniz evim, burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ı ık olaca ım ve hiçbir eyden korkmayaca ım; vallahi ve billâhi!”*

Bu bilgiler ı ı ında roman ve film arasında benzerlik ve farklar öyle özetlenebilir:

Filmde Tosun Bey, Fuat Bey olarak isimlendirilirken, Hacı Fettah’ın hacı sıfatı kullanılmaz. Olay örgüsü romana yakın kurulur. Fuat Bey’in ni an hediyesi olarak taktı ı kolye, filmin do al akı nı kesen belgesel görüntüler, Ömer Efendi’nin serbest bırakılmasının ardından bir haini öldürmesi, Aliye’nin cephaneli in yerini ö renmek için karargaha giderek Yunan komutanını öldürmesi, Fuat Bey’in filmin sonunda kasabaya gelerek Aliye’nin cenazesine katılması romanın temel olay örgüsünde yapılan de i ikliklerdir.

Filmin genelinde olay akı ı ve diyaloglar romana uygundur. En önemli de i iklik ana karakterler üzerinde yapılmı tır. Uyarlamada Aliye ile Fuat karakteri de i ikli e u rar. Ömer Efendi’nin kimli i romanın aksine filmde öne çıkarılır. Cesur savunmaları, fikirlerini korkusuzca ifade etmesi, Kuvâ-yı Milliye için gizlice çalı masıyla Ömer Efendi, Tosun Bey’in saygı duydu u bir ki i olarak filmde yer alır. Aliye, cesur çıkı ları, vatan sevgisine dair diyalogları ve vatan için tehlikeye atılmasıyla kahramanlık söylemlerinde Fuat Bey’in önüne geçer. Fuat Bey’in onu tehlikeye atmak istememesine ra men o, öne atılarak vatan savunmasının önemine

de inir. Oysa romanda Aliye â ık bir kadındır. Filmdeki gibi cesur söylemleri yoktur. Fedakarlı ı da Tosun Bey için yapar. Vatan savunması her eyin önünde olan Tosun Bey'in aksine filmdeki Fuat Bey, Aliye'nin tehlikeye atılmasına izin vermez. Buna kar ılık Aliye ısrarla vatan için kendini tehlikeye atar. İki karakter arasında söylemler romandan farklı olarak filmde kullanılır.

Filmin Çekim Tekni i

Filmin başlangıcında uzak çekim ile kasabanın genel görüntüsü ve çevre ön plana çıkarılır. Aliye görüntüde olmadan dı sesle geçmi ine ait bilgi verir. Romanda kullanılan özet tekni i filmde, dı ses aracılı ıyla gerçekleşir. Bu tanıtım esnasında uzak çekimle olayların ya andı ı kasabanın genel tasviri yapılır. Çerçeveleme oldukça ba arılı kullanılmı tır. Sokakların geni li i ve evler belirgin gösterilerek mekan hakkında ayrıntılı bilgi verilir. Ç ve dı mekan çekimleri oldukça ba arılıdır. Siyah beyaz filmin renkleri parlak oldu u için film, canlı görüntülere sahiptir.

Aliye ve Tosun Bey'in sahnelerinde yüz ve omuz çekimleri a ırlıktadır. Duyguları ifade etmek için kullanılan bu çekimlerle alıcı, birbirlerini dü ünen Aliye ve Tosun Bey üzerine odaklanır. Böylece romanda yer alan romantik duygular, yakın çekim tekni i, kurgu ve fon müzi i ile aktarılır. Zaman zaman olaylar, anlatıcı ses olarak, Aliye'nin anlatımıyla özetlenir. Film boyunca müzik, arka fonda etkiyi arttırmak için önemli bir unsur olarak kullanılır. Aliye'yi canlandıran Hülya Koçyi it abartılı ve tiyatral bir oyunculuk sergiler ve kitapta tasvir edilen Aliye'nin güzelli ini, masumlu unu güzel ta ıyan bir oyuncudur. Fuat Bey'i canlandıran Ahmet Mekin daha sakin ve tabii bir oyunculuk sergiler.

Halit Refi Uyarlaması²¹³

1973 yılında uyarlanan *Vurun Kahpeye* filminin yönetmeni Halit Refi 'dir. Senaryo Orhan Aksoy ve Halit Refi tarafından yazılır. Filmin baş rollerinde Aliye'yi Hale Soygazi, Tosun Bey'i Tugay Toksöz canlandırır. Filmin kadın oyuncusu romanda tasvir edilen Aliye'nin aksine sarıdır. Milli mücadele yıllarını yaşamış olan Kula kasabasında çekilmiş olan film, daha önceki siyah beyaz uyarlamalara karşın renkli olarak çekilmiştir.

Halit Refi 1973 tarihli filmi için yaptığı derlemede, uyarlamada olayların özüne bağlı kaldığını söyleyerek, hangi bakı açıyla romanı yorumladığını şu sözlerle ifade eder:

“Yani... öyle ifade edeyim. Farklı bir durum oldu, ama özüne daha uygun bir fark. Milli mücadelenin en temel belgesi Mehmet Akif'in yazdığı stiklal Marşı'dır. Mehmet Akif'in yazdığı o marşın metni benim için çok önemliydi. Dolayısıyla ben *Vurun Kahpeye*'yi yaparken stiklal Marşını esas aldım. Yani oradaki görüş, oradaki din baskısı ve oradaki batıya yaklaşımları. Onu esas aldım. Bu bence işin gerçek özüne yaklaşımdı. Yani milli mücadele o ruhla kazanılmıştır. Ve orada bunu yapmak istedim ki, milli mücadeleye karşı çıkan yobazların varlığı, irtica meselesi gerçektir. Ama bunların olumsuz tehdit bir toptan din ve slam dümanlığına dönüşmemelidir. Çünkü milli mücadeleyi gerçekleştiren insanlar yobazlara mensup insanlardı. Bu yorumu getirmek istedim...”²¹⁴

Roman ile Filmin Karşılaştırılması

Vurun Kahpeye uyarlamasında Halit Refi, temel olay örgüsüne bağlı kalırken roman karakterleri ve mesajı üzerinde yorum farkına gider. Halit Refi filmin senaryosunu Orhan Aksoy'la birlikte hazırlar. O yüzden Refi'nin filmi, Aksoy'un çektiği *Vurun Kahpeye* uyarlamasıyla birkaç yorum farkındadır.

²¹³ <http://www.youtube.com/watch?v=M9yp4D2-9rE>, 10ubat 2013.

²¹⁴ Refi, a.g.e., 2001, s. 285.

Vurun Kahpeye romanındaki Tosun Bey filme Tahsin olarak geçer. Tosun Bey, Aliye'ye âşk olmasına rağmen vatan aklı bu sevgiden üstün gelir. Ona göre aklı da dahil her fedakarlık vatan için kutsaldır. Sevdik kadının vatan için kendisini tehlikeye atmasına engel olmaz. Oysa filmde Tahsin, Aliye'yi tehlikeli olaylara dahil etmek istemez. Aliye ise romanda aklı için fedakarlık yapan bir kadındır. Sevdik çok sevdiği Tosun Bey'le kasabadan ayrılmaktır. Tosun Bey'i kurtarmak için komutana gitmesini de memleket sevgisiyle de ilona olan aklıyla açıklar. Oysa Aliye filmde, vatan sevgisi, cesur tavrı ve söylemiyle kahraman bir kadındır. Bu fedakar duruyla Tahsin Bey'in önüne geçer.

Filmin diyalogları, diğer uyarlamalardan ve romandan farklı olarak, slami fikirlerin öne çıkarılmasıyla oluşur. Ömer Efendi romana kıyasla mücadele tavrı ve fikirleriyle filmde öne çıkar. Fettah'ın meydanda halkı Kuvâ-yı Milliye'ye karşı kırttıyı bir konu mada Ömer Efendi: “ *slam'ın birinci farzı cihat de ilmi, Kuvâ-yı Milliye canını di ine takip dü manla bo u muyor mu?*” diyerek filmin mesajına uygun bir diyalog kullanır. Ömer Efendi ile Tahsin arasında geçen birkaç diyalog Halit Refi'in, romanın olay örgüsüne sadık kalarak, filmde yaptığı bir yorum farkıdır:

“ *zibidi Yunan'a kalsa tükürükle bo arız. Yunan'ın gerisinde tüm garp alemi var. Haçlılardan beri Türk'ün kaderi böyle. Türk'ün tarihteki yeri slam'ın kılıcı olmak. Bir an önce toparlanmalı. Mustafa Kemal ordu kuruyor biz onlara zaman kazandırıyoruz.*”

Romanda Aliye ile Tosun Bey'in tanışması romantik ifadelerle süslenir. Kasaba meydanında başlayan ilk görüşte aklı, birbirlerini düşünmeye başlamaları, yeniden karılaştıkları zaman yalnız kaldıkları odada öpüşmeleri ve kasabaya ilan edilen nişanlı olaylar hızlı gelir. Aliye'nin nerede kaldığını bilmeyen Tosun Bey, onu okulda arar. Oysa filmde aynı evde karılaşırlar. Okul ziyareti sırasında Aliye'nin yüzünün açık dolaşması ikayet konusu olur. Tosun Bey: “*Muallime Hanım, namus kadının yüzünü açıp açmamasında de ildir. Din de peçe demek de ildir. Öyle kapalı kadınlar vardır ki kapı arasından her türlü rezaleti yaparlar. Onun için yeni Hoca Hanım'a yüzü açık diye kasabanın hücumu hiç hakkı yoktur.*” ifadesiyle hem filmde hem de romanda Aliye sevdiği adam tarafından savunulur.

Romanda ilan edilen ni ana kar ın filmde Tahsin Bey: *“Kasabadan ayrılırken sava tan sa dönersem e im olur musunuz?”* diyerek Aliye’ye sarılır. Bu esnada Tahsin, Aliye’ye babaannesinden kaldı nını söyledi i küçük bir Kuran hediye eder ve: *“Onu sana emanet ediyorum. Beni unutma ve Allah’ın yolundan ayrılma!”* Bunun üzerine Aliye de: *“Bu de erli yadigarı ömriüm oldukça size ve Allah’a ba lılı umın alameti olarak saklayaca m.”* der ve sarılırlar. Bu sahne romanda yer almaz.

Fettah’ın ve Hüseyin’in Yunan komutanına bilgi vermesiyle kasaba çatı masız ku atılır. Oysa filmde ehitler için okutulan Mevlit sonrası kasabayı basan Yunan ile halk arasında çatı ma ya anır. Halk ellerinde kazma küreklerle kasabayı korumaya çalı ır. Kadın erkek demeden halka saldırı görüntüsü, Yunan zulmüne yapılan vurgudur. Fettah sözcü seçilir, elinde bayrakla barı ister. Kuvâ-yi Milliye taraftarları tutuklanır. Oysa romanda böyle bir savunma ve taraftarlık vurgusu yoktur. Tutuklanan sadece Ömer Efendi’dir.

Aliye etrafı sarılan evden kaçarak komutana gider. Aliye’nin ricasıyla Ömer Efendi serbest kalır. Bu esnada komutan Aliye’ye içki ikram eder. Aliye kullanmadı nını söyleyerek reddeder. Ömer Efendi’nin serbest kalmasının ardından komutan evlerine ziyarete gelir. Ömer Efendi’nin mal varlı nını o da duymu tur. Kendisine zenginli ini hatırlatan komutana Ömer Efendi: *“Mülkün sahibi Allah’tır bizler sadece bekçisiyiz.”* diyerek yanıt verir.

Kuvâ-yi Milliye’yle irtabatı görülen Ömer Efendi tekrar tutuklanır. Komutan Aliye’ye evlenme teklif eder. Tahsin Beyle bulu an Aliye cephaneli in yerini bulma görevine talip olur. Tahsin Bey kabul etmek istemez. Aliye’nin romandan farklı bir kahraman kimli i vardır: *“Sava tayız dü man içimize girmi bize dü en uysalca teslim olmamak alnımıza ölüm yazılmı sa Allahın emri.”* diyerek cesur davranır.

Tahsin Bey’in Aliye’nin evinde mahsur kalmasıyla geli en diyaloglarda Aliye’nin romanda yer almayan cesur kimli i bir kez daha öne çıkar. Tahsin Bey, Aliye’yi komutana göndermek istemez. Aliye: *“Su anda kendimizden önce dü ünece imiz vatanımız var Tahsin. Ben kendimi bu topraklara adadım, hem hiçbir eyden korkmayaca ma ant içtim.”* diyerek bu engellemeyi reddeder.

Aliye komutana giderek bazı artlar kar ısında evlenme teklifini kabul edece ini söyler. steklerini ilettikten sonra romandan farklı olarak son art olarak ölünceye kadar Müslüman kalmak istedi ini, belirtir. Romanda Tosun'u memleketinden çok sevdi ini belirten Aliye, filmde komutana sevgilerin en büyü ü memleket sevgisidir, der.

Cephanelik Tahsin Bey tarafından havaya uçurulur. Bu görüntülerde silahların ngiliz yapımı oldu u gösterilir. Bu da Refi 'in bu filminin yorumlarında ifade etti i, sava ın ardındaki di er güçlere yaptı ı vurgudur. Aliye'nin casusluk yaptı ını anlayan komutan onu kendisiyle birlikte olmaya zorlar. Bu esnada Aliye masadaki bıça ı alarak komutanı öldürür. Romanda böyle bir sahne yoktur. Komutan Aliye'nin evinin yandı ını görerek kasabayı terk eder.

Fettah'ın kı kırtmasıyla Aliye linç edilir. Maarif müdürü ve Latif A a engel olmaya çalı sa da linç sahnesi gerçekleşir. Romanda bu sahne uzun tasvir ve iç çözümlmelerle anlatılır. Türk askeri kasabaya girer. Tahsin'in eli sarılıdır. Aliye'nin öldürüldü ü haberini alan Tahsin yanına gider. Yerde yatan Aliye'nin elinde ona verdi i Kuran'ı görür. Fettah ve Hüseyin'in sonu dara acıdır. Film, Aliye'nin bayrakla örtülü mezarının ba ında üzüntüyle dikilen Tahsin Bey ve Aliye'nin romanda sürekli kullandı ı yeminle sonlanır.

Romanda cephaneli in uçurulmasıyla vücudunun yarısını kaybeden Tosun Bey, kasabaya giren Türk komutanına mektup yazarak Aliye'nin erefli isminin iade edilmesini ister. Bundan sonra da Aliye'nin yeminine uygun mücadeleye kaldı ı yerden devam edecektir.

Halit Refi bu uyarlamada kendi bakı açısına uygun de i ikliklerle Orhan Aksoy'un senaryosunu kullanır. Bu yüzden karakterler, kullanılan diyaloglar ve olay örgüsü Orhan Aksoy'un filmiyle benzerdir. Üç filmde de temel olay örgüsü ve diyaloglar yorum farklılıkların dı ında romana paralel kullanılmı tır.

ncelenen bu iki filmde yönetmenlerin, romanda kullanılan temel olay örgüsü içinde, filmin mesajına yönelik yorum farkına gittikleri görülür. Aksoy'un filminde milli unsurlar ve milliyetçilik kavramı Ömer Efendi'nin ifadeleriyle öne çıkarılırken,

Halit Refi vatan ve slam kavramını bir bütün olarak vurgular. Diyalogların ço unda vatan savunması ve slam kavramı birlikte anılır.

Aksoy'un uyarlamasında Aliye'ye verilen hediye anne yadigarı bir kolyedir. Oysa Refi bu hediye babaanneden kalma bir Kuran ile de i tirir. Ayrıca Aksoy filme belgesel görüntüler eklenmi ve özet bilgileri dı ses aracılı ıyla aktarmı tır. Bu belgesel görüntüler filmin do al yapısını bozar. Buna kar ın Refi olayları bizzat film karakterleri a zıyla anlatır. Aksoy'un filminde Ömer Efendi'nin Durmu 'u kurtarmak için i ledi i cinayet Refi 'in uyarlamasında kullanılmaz.

Halit Refi , *Vurun Kahpeye*'de romanın temel yapısına ba lı kaldı nı belirterek di er uyarlamalarla kendi filmi arasındaki yorum farkını öyle ifade eder:

"...Lütfi A abeyin yaptı ı Vurun Kahpeye'de, o günün artları içinde dü manın açık seçik Yunan oldu u bile belli de ildir. Çünkü o günün artlarında biz eski dü manlarımızla dost olmaya çalı ıyorduk. Orhan Aksoy'un filminde Yunan oldu u daha açık belirtilir. O film 64 'de yapılmı tır. Kıbrıs hadiseleri dolayısıyla gerginliklerin arttı ı bir yıld. Ben önceki ikisinden farklı olarak sadece Yunan meselesini de il, onun arkasında neler oldu unu ortaya koydum. Böylece Vurun Kahpeyi üçüncü defa yaparken hikayenin özünde, dramatik yapısında romandan farklı hiçbir ey yapmadan yorumda bazı farklılıklar getirdim."²¹⁵

Orhan Aksoy'un *Vurun Kahpeye* filminde çekim tekni i ve çerçeveleme daha ba arı kullanılır. Ayrıca bu filmde kasaba görüntüleri, iç ve dı mekan unsurları öne çıkarılarak görüntüler, daha etkileyici hale getirilmi ve oyuncular roman tasvirine uygun seçilmi tir. Çekim ve görüntü kalitesi göz önüne alındı nda Orhan Aksoy uyarlamasının izleyici açısından öne çıkan bir yapım oldu u söylenebilir.

Film Çekim Tekni i

Filmin genelinde yakın çekimler kullanılır. Oyuncular ön planda olup kasaba ve mekan arka fon olarak belirsizle tirilir. Kasaba sokakları dardır ve evler anlık

²¹⁵ Refi , a.g.e. , 2001, s. 285.

çekimlerle gösterilir. Bu yüzden iç ve dış mekanlar arka plandadır. Ana karakterlerin diyaloglarında yüz ve omuz çekimleri ayrıntılı kullanılır. Aliye'nin kanlı elindeki Kuran, bayrağın göndere çekilmesi, havaya uçurulan cephanelerin İngiliz yapımı olduğu gösteren görüntüler gibi filmde öne çıkarılan unsurlar, ayrıntılı çekimle belirtilir. Kamera sabit, oyuncular hareketlidir. Topluluk çekimlerinde yakın plan çekim kullanılır. Filmde iç mekanlar ayrıntılı kullanılmı , zaman zaman sokaklar, kahve ve kasaba meydanı gösterilmiştir. Filmde diyaloglar düz anlatımla oluşturulur. Film boyunca fonda müzik kullanılır ve marşlar ayrıntılıdır. Ayrıca olaylara ve duygusal görüntülere uygun müzikler kullanılır.

Bir Türk Mizah Klasi i “Hababam Sınıfı”

“Hababam Sınıfı”²¹⁶ Roman İnceleme

“Yani bunu demek istiyorum! Aç kalmak, açık kalmak korkutmuyor beni! Sevişmemek, sevgiden yoksun kalmak acı geliyor. Bozuk olan bir şey var bu okulda. Kitaplar mı, dersler mi, öğretmenler mi, idare mi bilmiyorum. Bizi sevgiden yoksun bırakan bir şey var!”²¹⁷

Hababam Sınıfı, Rıfat Ilgaz'ın 1956 yılında kaleme aldığı birbirinden bağımsız kısa mizahi yazılarını birleştirdiği romanıdır. Yazar bu tarihte *Dolmu* adlı karikatür ve mizah dergisinde *Stepne* takma adıyla yazılar yazmaya başlamıştır. Derginin yayın sorumlusu İhan Selçuk, kendisine bir yazı dizisi hazırlamasını söyleyince o da uzun zamandır düğündüğü okul anılarını yazmaya karar verir. Rıfat Ilgaz yatılı okulda öğrenim görmüş , yaklaşık on beş yılını da öğretmenlikte geçirmiştir. Ayrıca çocuklarının okul anılarını dinlerken sistemde de en hiçbir şeyin olmadığını fark etmiştir. Bu anlayışla yazar, eğitim alanının

²¹⁶ Rıfat Ilgaz, *Hababam Sınıfı*, Ak Kitabevi, İstanbul 1971.

²¹⁷ Rıfat Ilgaz, *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*, Çınar Yayınları, İstanbul 1986, s. 87-88.

düzensizli ine mizah yoluyla gönderme yapmak ister. Amacı yöntemi de il ki ileri ele tirmektir. Ona göre ezberci sistem, beraberinde ezberci zihniyeti getirmi tir.²¹⁸

Rıfat Ilgaz, *Hababam Sınıfı* adlı eserinde kopya, ezber ve uydurma saygının yergisini yaptı ını u sözlerle ifade eder:

“Habam Sınıfı” bir e itim yergisidir. Mizah beyazdır, olumludur. Mizahta gülme ana ö e de ildir. isteyen a lar, isteyen güler. Ben yergi yapıyorum, komedi bile dü ünmiyorum. Hababam Sınıfı’nda üç eyin yergisi yapılmı tır: Kopyanın, ezberin, uydurma saygının...Benim mizahım dü ündürmeye dayanır. Hababam Sınıfı’nda bize yakı mayan e itimsel eylerin yergisini yapıyorum. Ezberleten hocayla alay edilmi tir. Bu gün bunları yapan hesap makineleri var. Çocukların belle i makine de ildir. Ezberin e itim de eri de yoktur. Bellekten kopya çekmektir. Ezber kopyayı körükler. Savunma mekanizması gibi...Ben iirlerimden hiçbirini ezbere bilemem. Kopya çekmek ezberlemekten daha e itseldir. Biraz ya antı vardır, hiç olmazsa...Hababam Sınıflarını imzalarken, özellikle, “...ba arılar, beceriler dilerim.”²¹⁹

Rıfat Ilgaz serinin ilk yazısını hazırlarken bir hayli zorlanır. Çünkü *Hababam Sınıfı*’nın içeri ine uygun tempoyla yazamaz. Yeni anlatımlar denemesi gerekti ini dü ünür. Olay akı ının hızı ile yazının hızı paralel de ildir. Birçok denemeden sonra yeni bir anlatı biçimi bularak tempoyu aksatan yönleri çıkarır. Tipler, konu malar, akalar; gerçekçi bir gözlem ve konu ma dilinin canlı kullanımıyla ustaca olu turulur. Üç hikayeden sonra yazılar büyük ilgi görür. Daha sonra yazar birbirine ba lı bu öyküleri roman kurgusunda birle tir. Böylece Türk mizah edebiyatında ve uyarlanan filmiyle de Türk sinemasında, klasikle mi bir yapıt olan, *Hababam Sınıfı* ortaya çıkar.²²⁰

Rıfat Ilgaz’ın kullandı ı tiplerin ço u yazarın Kastamonu Ö retmen Okulundaki arkadaş ları ve hocalarıdır. Güdük Necmi’nin kendisi oldu unu söyleyen yazar, nek aban’ın bir sıra sa ında oturdu undan bahseder. Kitapta geçen akalarda kendisinin de payı vardır. Adile Na it karakterini o lunun okul anılarından esinlenerek yazarken Müdür Yardımcısı Kel Mahmut’u tanıdı ı gibi anlatır. Onun yumu aklı ı anla ılsın diye de kar ısına sert bir müdür karakteri çizer. *Hababam Sınıfı* aslında Ilgaz’ın okulda ba ından geçen anılarından ve çevresinde olan

²¹⁸ Rıfat Ilgaz, *Hababam Sınıfı Baskında*, Çınar Yayınları, stanbul 2005, s. 6.

²¹⁹ Mehmet Saydur, *Rıfat Ilgaz’lı Yıllar*, Çınar Yayınları, stanbul 1994, s. 104.

²²⁰ Ilgaz, a.g.e. , 2005, s. 6.

olaylardan derlenerek oluşturulmuştur. Yazar, anılarını aktardığı bu kitapta, olayları sadece süslemiştir.²²¹

Roman; *Topyekün Kopya*, *Topuz Hocanın Kopyası*, *Kurtlu Fasulye*, *Nisan Balı*, *Anadolu'ya Sürgün* gibi içerikle başarılı başarılarla oluşturulmuştur, kısa öykülerden oluşmuştur. Bu roman, daha sonra ortaya çıkan, *Hababam* serisinin temel alındığı bir kitaptır. Serinin diğer yayınlarında siyasal ve ideolojik yönün ön plana çıkarıldığı görülmektedir. İncelenen bu roman, kısa ve başarılı mizahi olaylarla çevrilidir. Ezberci zihniyetin oluşturduğu ve eğitim sistemi tenkit edilir. *Kopya*, *Hababam* için bu sistemle mücadelenin alternatifini sunar. Realist olmayan hocaların yetersizliği ve öğrencilerin ortama göre şekillenmesi ön planda olan sorunlardır. Romanda kullanılan eleştirel bakış açısı ince bir mizahi üslupla örülmüştür. Film, kitaptan farklı olarak, komedi unsurunun fikri yapıya göre öne çıkartılmasıyla kurgulanmıştır.

Roman Karakterleri

Romanda yer alan öğrenciler: Bekir, Güdük Nemci, Hayta Smail, Turan, Adanalı Domdom Ali, Refüze Ekrem, Dündük Smet, Yıkılmaz Hadi, Bereliler, Yamuk Osman, Karga Bekir, Çengel Dursun, Palamut Recep gibi kalabalık bir kadrodan oluşur. Ayrıca müdür ve Müdür Yardımcısı Kel Mahmut olmak üzere okulun diğer öğretmenleri şunlardır: Coğrafyacı Vakvak Rıza, Piyale Hsan, Susak Cafer, Maraton Raif, Paşa Nuri, Sedat Bey, Otello Kemal, Kimyacı Sallaba. Öğrenciler, hocalarına, zaafalarına ve kişiliklerine uygun lakaplar takmıştır.

Romanda, parasız ve parasız yatılıların okuduğu bir okulda kendilerine *Hababam* denilen disiplinsiz ve haylaz bir sınıf merkeze alınarak, bir eğitim yergisi yapılır. Olayların merkezinde yer alan karakterlerin özelliklerine bakıldığında Bekir'in karakteri olarak öne çıktığı görülmektedir. Gözleri miyop olduğu için gözlük takan

²²¹ Ilgaz, a.g.e. , 1994, s. 104.

aban, çalı kanlı ı yüzünden *nek* lakabını ta ır. Kel Mahmut, aban'ı sevdi i için hem onu kollar hem de ona yumu ak davranır. *nek* aban da Kel Mahmut'un tarih zaafını bilerek ona yaranmaya çalı ır. Tulum Hayri; zeki, sempatik, çocukların sözünü dinledi i ve saygı duydu u bir karakterdir. Lider kimli iyle öne çıkar ve cesurdur. Kalem akir çizim konusunda yetenekli bir ö rencidir. Geceleri az uyudu u için arkadaşlarının yüzünü boyar ve onları komik duruma dü ürür. Güdük Necmi, Hababam'ın en sempatik ve ele avuca sı maz ha arısıdır. Otlakçı olmasına rağmen bunu hissettirmez. Sınıfın kırk tiryakisine sırayla u rar ve en az üç gün kendini unutturur. Bir gün arkadaşlarından sakladı ı kokulu sigara paketi otlakçılı ının sonunu hazırlar. Sınıf mümessili Palamut Recep okulda saygı duyulan ve sevilen bir ö rencidir.

Kel Mahmut okulun müdür yardımcısı ve tarih ö retmenidir. Otoriter bir karakter oldu u için ö renciler, bu duruma boyun e er ve çizgiyi a mamak için itina gösterir. Yapılan tüm haylazlıklar ona duyurulmadan gerçekleştirilir. Kel lakabını ö renciler takmı tır. Evli oldu u için ak amları yurttan kalmaz. O yüzden ö renciler *Hababam*'a uygun bir ortam olu turmu lardır. Yumu ak kalpli, disiplinli ve kuralcıdır. Bayramda parasız yatılılara el altından para da ıtır. Bir taraftan da ö rencilere kar ı olan mevcut düzenin koruyucusudur.

Jimnastikçi Badi Ekrem; bol e ofman giyen, hafif kambur, boyu kısa, sa omzu dü ük ve bu eksikli i kapatmak için havalı yürüyen biridir. Tüm spor dallarında birincilikleri oldu unu söyleyerek sınıfın e lencesi olur. *Hababam* sürekli hocanın bu zaafını kullanarak onu gaza getirmeye çalı ır.

Sıfırcı Hamdi matematik ö retmenidir. Birinci dünya sava ında Hindistan'da esir dü tü ü için ngilizlerden nefret eder. Dersinde çok rahat kopya çekilir. Elini ö ptürmeyi sever bu yüzden kopyadan yakalanan ö renciler kendilerini affettirmek için hemen ellerine sarılır. Maraton Ra it biyoloji ö retmenidir. Yeni harfleri okumada zorlanır. Kent dı ında oturur ve asla hiçbir araca binmez: "*Zengin çocuklarının arabalarına bile yüz vermezdi.*" (s. 32)

Piyale hsan, Ahmet Ha im'i hayranlıkla seven, uzun saçlı edebiyat hocasıdır. Piyale, Ha im'in *Merdiven* iirini çocuklara tiyatro olarak oynatacak kadar ilginç

bir hocadır: “ iir bu, “oylanır mı?”diyenleri, Piyale, “Hâmid’in, Namık Kemal’in piyesleri sadece okunmak içindir de, Ha im’in iirleri neden, oynanmak için de ildir?” diye susturuyordu artık. (s. 52)

Sedat Bey, Fransızca hocasıdır. O, beydir çünkü kolalı yakasındaki i nesine, ceketinin üst cebinden sarkan ipek mendiline kadar çok zariftir; üstelik Eyfel Kulesini de görmü tür. En çok tebe ir gıcirtısına sinirlenir. Fransızca hocasıyla ilgili yapılan bu yorum, romanda beraberinde ciddi bir e itim yergisini getirir:

“Okullarda ne ö renilirse karatahtadan ö renilece i için bizim Fransızcamızdan da hiç hayır yoktu. Dikte, yeni harfle yazmak anlamına gelirdi, bizim sözlükte.” (s. 61)

Fransızca hocasının gülümseten tavırları vardır. Örne in Refüze bir gün hocanın dersinde aban’ın arkasına Fransızca inek yazarak yapı tırır. Sedat Bey, inek yazdı ı için de il de yanlı yazdı ı için ö renciye sıfır verir.

Co rafyacı Vakvak Rıza sa ırdrır. Ö renciler derste, futbol anlatmakta dahil olmak üzere, akıllarına ne gelirse söyler. Sözlü sınavlarda iyi not almak için durmadan bir eyler söylemek yeterlidir. Müfetti gelece i zaman co rafya haritalarını depolardan çıkarır. Emeklili i çoktan geçmi ya lı bir hocadır. Dersin ba nda: “128’nci sayfadan 150’nci sayfaya kadar okuyun! Ders sonunda kaldıraca m.” diyerek derse getirdi i minderle sürekli uyur.

Otello Kemal biyoloji, Pa a Nuri yeni kimya hocasıdır. Ö renciler Galiçya’da yaptı ı askerli i anlattırarak hocayı omuzlarına alır, dersi ya da sınavı bir ekilde kaynatır. Kimyacı Sallaba , ö rencilerin komplosuyla, sonu patlamayla biten deneyler yapar. Ö renciler deney sırasında yanında çerez ta ıyan hocalarının ceplerini bo altarak e lenir. Susak, Ha imci Piyale’nin yerine gelen yeni edebiyat hocasıdır. Ziya Pa a hayramıdır. Terkib-i bendi ö rencilere ezberletir. Ö renciler dünya görü leri kendilerinden farklı olan bu hocayı bir türlü sevmeyizler.

Hababam Sınıfı'nın Fikri Yapısını Öne Çıkaran Olaylar

Hababam Sınıfı'nda eğitim sistemine yergi, ezber ve kopya çerçevesinde ele alınarak bir okul ortamı aktarılmıştır. Ezberciliğin yerini bu anlayış, özellikle nek aban karakteriyle ön plana çıkarılmıştır. nek aban, mizahi bir unsur olarak, sınıfta verilen tüm ödevleri ciddiye alan tavırla eleştirilen sistemin model öğrencisi olarak, *nek* lakabıyla, dalgaya alınmaktadır. Mesela Ahmet Hacım hayranı bir edebiyat hocası olan Piyale Hacım, öğrencilerden *O Belde* şiirini ezberlemelerini ister. Hocanın gözleri bozuktur. Bu yüzden *Hababam* en rahat çekecekleri kopya metodunu tasarlayarak eğitimi koyulur. Oysa nek aban, diğer öğrencilerden farklı olarak, tüm ciddiyetiyle şiiri ezberlemeye çalışmaktadır:

“*nek aban, başını tavana kaldırarak boyuna tekrarlıyordu: “O belde...Kim bilir hangi kıt'ayı muhayyelde!” nekli ini göstermiş, sonuna kadar su gibi ezberlemiştir. Bütün kafasızlar gibi bu ezber işlerinde yoktu üzerine.” (s. 71)*

Tulum Hayri:

“*Bırakın, inekler gibi ezberlemeyi de bir kolayına bakalım!*” dedi.” (s. 70)

Öğrencinin hedef haline getirilmediği bu sınıfta tüm öğrenciler, çalışmadan da geçer not alabilmenin yollarını ustalıkla kullanmaktadır. Piyale Hoca sınıfta *O Belde* şiirini okutmaya başlar. nek aban hariç herkes masaya asılan kağıda bakarak şiiri okur. Tüm kopyacılar yüksek not alır. Ufak tefek hata yapan nek aban ezberlemek için uğraştığı bu şiirden en düşük notu alır. Kendi şiirlerini bile ezberlemediğini söyleyen İlgaz, burada hem müfredatı hem de öğrenciyi değerlendirilen not sistemini tiye alır. nek aban, sistemin dayattığı ezber yönteminde oldukça başarılıdır fakat bu notuna yansımaz:

“*Kalkanlardan, inek aban hariç, yediden, sekizden aşağı not alan olmamıştır. nek aban, kuyruğuna baka baka geçti yerine. Bir eye kızılıyordu ama, neye kızdığını, kime kızdığını kendisi de bilmiyordu.” (s. 74)*

Öğrenciler kopya çekemeyecekleri felsefe sınavına hazırlanmaktadır. Felsefe Hocası Öküz Kont aynı zamanda sistemin eleştirilen öğretmen modelinden biridir:

“Sabah etüdü boyunca çalı mı tık. Çalı mamız da inekler gibi ezberlemek demekti. Derste kelime kelime not tutturur, yazılı yoklamalarda da kelimesi kelimesine isterdi bizden.” (s. 267)

Dü ünme, analiz, sorgulama ve muhakeme becerisini göz ardı eden not sistemindeki bu ölçü, mizahi dille ele tirilmeye devam edilir. Her zaman oldu u gibi aban hariç kimse sınava çalı mamı tır. Hoca, aban’ı tahtaya kaldırır:

“Biz kitapları açtık, kelime kelime dinledik nek aban’ı. Yeni ya lanmı bir makineli tüfek gibi atı a geçmi , takır takır i liyordu...Bütün ders anlattı. Solucan Nuri, üç yıllık hocalı ı boyunca, böyle anlayı lı, böyle zeki, böyle çalı kan ö renciye hiç rastlamamı a benziyordu! (s. 185)

Güdük Nemci de kitaptan satı satır, sayfa sayfa dinliyordu. Son sayfayı da çevirdi. Parma ı son satırın üstündeydi...O da Solucan Nuri gibi, kendinden geçmi ti. Son kelimeye gelince, kendini tutamadı,yüksek sesle: “Tamam!” dedi, “Nokta!”

...

“Sana on bile az !” dedi.” (s. 186)

Ö retmenin sınav ka ıdını de erlendirme biçimi, ezberci yapının dayattı ı ölçüte göredir. Mizahi dil yine bir çarpıklı ı yansıtmaktadır. Ö renciler derste kopya çekerek sınav ka ıtlarını aynı ekilde doldurur. Benzer cevap ka ıdı verdikleri halde hepsinin aldıkları not farklı olur. Bunun sebebini merak ederler:

“Hepimiz aynı eyleri yazdı umuz halde neden birimiz on alıyor da, öbürümüz yedi, sekiz, alıyorduk? Hangi ölçüye göre vermi ti bu notları?

Refüze Ekrem dayanamadı:

“Efendim!” dedi, “Bana dört vermi siniz, neden benimki dört?”

“Dörtlük yazmı sın da ondan!”

“Nasıl olur, hiç eksi im yoktu!”

“Vardı, olmaz olur mu?” (s. 210)

“Yoktu efendim!”

“Nereden biliyorsun olmadı mı!”

“Yoktu!”

Notları yazdı ı listeyi aldı eline kenarına ince ince yazdı ı yazıları okudu.

“Satır atlamı sın telâ tan...Hem iki yerde...Üçerden altı numara kırdım !”

“Benim neden altı?”

“Sen mi, dur bakalım!”

Yeniden listeyi inceledi:

“Ha! Sen de virgülleri atlamı sın, dikkatsizlikten. Bir virgül bir numara...Tamam mı?...!!!” (s. 211)

Bu arada ö renciler için aldıkları dü ük notların önemi yoktur. Çünkü bu notları de i tirmek için, hocanın defterinde oynama yapmak da dahil olmak üzere, bir çok yol denerler ve bunda da ba arılı olurlar.

Roman mizah ö esinin altında e itim yergisini yansıtır. Ezberci sistemin dayattı ı anlayı beraberinde do al olarak kopyayı getirmektedir. Kimisi kitapları yırtıp cebine yerle tirir, kimi alfabetik rulolar hazırlar. Tulum Hayri pencerenin kenarından ka ıdı karde ine yollayarak cevapları alır. *Hababam Sınıfı* her derste kopya çekmeye u ra ırken sürekli yeni ve muzip metotlar geli tirir. Maraton Ra it gözünden bir ey kaçmayaca ını söyleyip sıraların üstünde dola sa da dersinde en rahat kopya çekilen hocalardan biridir:

“Bak abancı ım, u altı tane ka ıdı sa tabanının altına lastikle tutturaca ım de i tir, dedikçe sen teker teker çekip alacaksın!” (s. 35)

Romanda e itim sisteminden geçen herkesin, geldikleri nokta ne olursa olsun, bir ekilde kopya çekti i vurgulanır. Kopya, e itimcilerin de ö renciler gibi hâlâ ba vurdukları bir yoldur:

“Tabiyeden, yazılı yoklama vardı. Ba tan ba a çalı ilacaktı memelilere. Ama Hababam Sınıfı çalı madan kazanmanın tek metodu üzerine kafa patlatıyordu.

Gözünü sevdi imin kopyası...Ne doktorlar, ne avukatlar, ne mühendisler yeti tirmi ti imdiye kadar. “Gözümünden hiçbir ey kaçmaz! diye sıraların üstünden

atlayarak kopya yakalamaya çalı an Maraton Ra it bile tabiyecili ini kopyaya borçlu de il miydi? Avucunun içine sakladı ı küçük ka ıtlardan bitkilerin Latincelelerini çaktırmadan okuması kopyacılıktan ba ka bir ey miydi sanki? imdi biz de ondan aldı ımız ı ona satacaktık.” (s. 36)

Kel Mahmut tarih sınavı yapacaktır. Hoca sınav sırasında soruları yazdırmaya ba lar. Ö renciler, kendi yazdıkları soru ve cevaplardan olu an yedek ka ıtları ustalıklı asıllarıyla de i tirir. Nasıl olsa hocaları on be gün sonra bu ka ıtları okuyacaktır. O zamana kadar da sordu u soruları çoktan unutacaktır. *Hababam*, Topuz Hoca'nın dersinde de rahat durmaz. Sınav esnasında hocanın arkasına taktıkları cevap ka ıdıyla tüm sınıf kopya çeker.

Tarih sınavı sonrası Güdük Nemci, Kel Mahmut'un penceresinden odasına girerek sınav ka ıtlarını de i tirir. Çünkü Mahmut Hoca derste kopya çekildi mi bunu onur meselesi yapmaktadır. Hele kitap açıp yazarken birini yakaladı mı yüzde yüz bütünlüme bırakmaktadır. O yüzden çocuklar her hocaya göre farklı kopya usulleri denemektedir. Mahmut Hoca kopya olayını fark eder. Onun için önemli olan bu i in derste olup olmadığıdır. Çünkü Mahmut Hoca'nın kopya anlayışı oldukça farklıdır:

“Çocuklar!” dedi, “Derste olmadı de il mi, bu kitaptan yazma i i?”

“Hayır efendim!” dedi, “Dersten önce hazırlamı tık!”

Yüzü aydınlanır gibi oldu

...

“Demek derste yazmadınız kitaptan!...” diye yeniden sordu...

“Hayır!” diye hep birden cevap verdik

“Derste , kitaptan, ö retmenin kar ısında yazmadı ınız için, bu yaptı ınız kopyacılık de ildir. Verdi im notları oldu u gibi geçiriyorum. Kopya demek ö retmeni enayi yerine koyup herhangi bir eyden baka baka yazmak demektir.”

“Haklısınız efendim!”

Kel Mahmut'un kopya hakkında "çtihat kararı"ydı bu. Hemen geçirdik deftere: (s. 211)

"Kopya demek, ö retmeni enayi yerine koyup herhangi yazılı bir eyden, meselâ defterden, kâ ittan, kitaptan, derste ö retmenin gözü önünde, gözünüün içine baka baka soru ka utlarına geçirmek demektir. Bunun dı ında yapılan kâ ıda geçirmeler asla kopya de ildir." (s. 212)

Felsefe Hocası Öküzkont, ö rencilere dersinden kopya çekemeyecekleri konusunda, açıkça meydan okur. Herkes bu meydan okumaya hoca di li oldu u için cesaret edemez ve harıl harıl ders çalı ır. Kopya üzerinde yakalanan bütün sene sıfırdan ba ka bir not alamayaca ı için kimse kopya çekmeyi dü ünmez:

"Kopya yapın, alın yedi numarayı. E er yaptı nız kopya görülmemi , duyulmamı yeni bir eyse on numara!" diyordu. (s. 267)

Felsefe hocası derste ne yazdırdıysa satır satır sınav ka ında da istemektedir. Tüm *Hababam* ciddi ekilde ders çalı maktadır. Tulum Hayri ne kadar çalı ırsa çalı sın herkesin dü ük not alaca ı bu duruma dayanamaz:

"Yazık Hababam Sınıfı'na !" dedi, "Üç ay ineklediniz de birinci karnede en kabadayınız kaç aldınız? Üç de il mi? nekli in ne faydası vardı öyleyse, kopyayı bıraktınız bir kenara. Korkudan! Ulan, islanmı ın ya murdan pervası mı olur? Ben yarın akır akır kopya yapaca ım, duyduk duymadık demeyin! ki almaktansa sıfır alayım. Bir de kıvırdım mı, on! Ne haber!" (s. 267)

Tulum Hayri bunun üzerine yeni bir kopya metodu geli tirir. Yer tahtasını oyarak altına ö renci yerle tirir. Sınav sırasında soruları rulo yaparak delikten atar. Hoca son anda durumu fark eder fakat yine de onu tebrik eder:

"Sen skolâstik bir dü ünçe ve anlayı içinde dondurulmu olan kopya metotlarını, yüksek zekanla altüst ettin. Hakkın olan on numarayı seve seve veriyorum, bravo!" (s. 272)

Aslında ö renciler kopya metotlarıyla yaratıcılık zekalarını harekete geçirir. Romana göre e itim sistemi dü ünmeyen, tembel zihinler yeti tirmektedir. Benimsemedikleri bu sistemin bir üst çitasına yükselmek isteyen *Hababam*, nek gibi

ezber yapmaktansa yaratıcı zeka gerektiren kopya usulleriyle ortamı e lenceli hale getirir. Bu ezber ve kopya çeli kişi romanda, farklı olaylarla mizahi bir dille ifade edilir.

Hababam Sınıfı ö rencilerin yaptıkları akalarla ve kuralsızlıklarıyla ekillenir. Örne in: Fransızca hocası olan Sedat Bey'in ö rencileri tanımamasını fırsat bilen bazı ö renciler, sözlüde isimleri okundu u zaman, kendilerine yok diyecek kadar pi kin olmaları. Refüze'nin gözleri iyi görmeyen Piyale Ha im'e kendisini müfetti olarak tanıtması. Kalem akir'in ve Tulum Hayri'nin ispiyoncu olarak bilinen Çıyan Sadi'yi kullanarak *Hababam*'a hocalara hazırlanan yemeklerle güzel bir ziyafet çekmesi. Anlattırdıkları sava anılarıyla hocayı gaza getirip “*Aslan Hocam!*” nidalarıyla omuzlamaları ve sınavı unutturmaları. Turan'ın memleketten getirdi i ve kilit altına aldı ı leblebilerini dolabın kilidine ka ıttan boru yerle tirerek çalmaları. yi çizim yapan Kalem akir'in geceleri arkada larının suratını komik ifadelerle boyaması. Güdük Necmi'nin Kel Mahmut'un kedisi olan Kösem Sultan'ı tarihten geçmek için rehin alması. Oysa Kel Mahmut zaten kurulda iyi niyetinden tüm ö rencileri tarih dersinden geçirecektir. Kel Mahmut'un yaptı ı sınav ka ıdına çizdikleri palamut resmiyle yapılan nisan bir akası. Mahmut Hoca'nın buna akayla sıfır aldıklarını söyleyerek kar ılık vermesi. Ö rencilerin hocaya mushil vermeleri. Tulum Hayri'nin saçını kesen Kel Mahmut'tan intikam almak için kedisinin tüylerini kesmesi. Hababam'ın Kapıcı Veysel Efendi'yi kandırarak okuldan kaçması. Kimya hocasının ö rencilerin karı tırdı ı sodyumu suya koyarak patlatması. Tulum Hayri ile Güdük Necmi'nin arka bahçeden erik çalması. nek aban'ın memleketten yollanan tereya ını ö rencilerin çalması. Kalem akir'in idarenin parasız yatılılara vermek zorunda oldu u fakat vermedi i gömlek haklarını, müfetti geldi i zaman, protesto etmesi. Bu tepkiyi de kartondan yaptı ı gömle i giyerek göstermesi. aban'a lakabıyla ilgili takılmalar. Güdük Necmi'nin sınıfa kedi getirerek sıraya sokması ve dersi kaynatması.

Hababam Sınıfı'nda mizah unsurunun yo un oldu u olayların satır aralarında siyasal ve toplumsal yapıya göndermeler vardır. Mesela romanda göbekli ve kırmızı suratlı bir adam olarak tarif edilen okul müdürü sistemin ba ında pasif konumda bir yöneticidir. Ö rencilerle muhatap olmaz. Yetkiyi Mahmut Hoca'ya vermi tir.

Kendisi sadece parasal konularda karar verir. Haksız uygulamaları vardır. Parasız yatılılara verilmesi gereken kıyafet ve diğer ihtiyaçları vermez. Rifat Ilgaz romanında eğitim yergisinin altında ülkenin yönetim ve idare ile ilgili göndermeler yapar. Bu yanlı idarelerin karşısında var olan direnme ruhuna da değinir.

Çolak Hamdi:

“Baba çıkılmaz bu Müdür’le!” dedi, “Herif, Doğu’da Emniyet Müdürlüğü yapmış, cezaevine çevirdi mektebi be! Bütün parmaklıklar, bodrum pencereleri vıcık vıcık katran! Geçebilirsen geç! Kuş uçurtmuyor vallaaa!...” (s. 300)

Hababam Sınıfı’nın mevcudu kırk altıdan elli üçe yükselmiştir. Sivas Lisesi’nden yazarın ifadesiyle tam yedi seçme parasız yatılı gelmiştir. Kel Mahmut düzenin koruyucusu olarak onların saçlarını bir numaraya vurur. Bundan dolayı grup bere giymeye başlar ve Hababam da onlara Bereliler lakabı takar.

“Bunlar yemek meselesinden idareyle arası açılan, karavanaları devirip kazan kaldıran kırklardan yedisiydi. Otuz üçü öbür uşaklara da ilmi lardı. Biz onlara Sivashlı deyip geçiyorduk ama, hiç biri de Sivashlı değildi.”

Maraton Rafting bu öğrencileri sever ve iltifat eder:

“Ben Sivas’ı çok severim!” diye başladı söze; “Benim babam da Sivashlı’dır. Dünyanın en mert, en kahraman adamıydı?” (s. 100)

Mahmut Hoca tüm iyi niyetine rağmen mevcut otoriteyi ve sistemi korumak için vardır. Öğrenciler yemekte fasulyenin içinde kurt görür. Hepsi yemeği terk eder. Mahmut Hoca çocukları uzaktan izlemektedir. Çünkü o, düzenin temsilcisidir. Onun asla bozulmasına izin vermeyecek kadar da görevine bağlıdır.

“Kel Mahmut Tulum Hayri’yi kollar elebaşı ona göre odur. Ne Tulum’du o!...Hele bir devirsin karavanları, tabakları. Suçüstü yakaladı gibi yallah disiplin kuruluna! Grev denilen idareye kafa tutma böyle başlardı yatılı okullarda. Uyanık olmalıydı.” (s. 152-153)

Tulum Hayri okulda sözü geçen ve sevilen bir öğrencidir. Bu da onun konumu güçlendirmiştir:

“Yeni Müdür’ün zart-zurtları, Kel Mahmut’un her gün biraz daha hızını kırarken, Tulum Hayri, tam tersine her gün biraz daha güçlenip bir lider gibi sivirmekte...Bütün baskı rejimlerinde oldu u gibi...” (s. 220)

Tüm hocalarının zaaflarına göre akalar hazırlayan *Hababam*, hocaları ne derse desin, yine de onlara sempatiyle yaklaşıyor. Okula yeni gelen edebiyat hocası hariç. Ö renciler zihniyetini sevmedikleri Susak Cafer’le fikir tartışmasına girer. Bir münakaası sırasında ö rencileri küçükmüştürmek isteyen Susak, *Hababam*’a, yapamayacaklarından emin oldu u, Gençli e Hitabe’yi ezberlemelerini söyler. *Hababam* da hocanın tavrını anlayarak ona bir ders vermek ister. Hepsi ciddi ekilde bu ezberi yapar. Fakat derste masanın önüne hocaya mesaj yazdıkları bir kağıt asarlar. Tüm sınıf eksiksiz ekilde ezberledikleri *Gençli e Hitabe*’yi okur. Ö rencilerin kopya çekeceğinden emin olan hoca, kopya sandığı bu kağıdı alarak onlara hakaret etmeye başlar. Oysa kağıtta:

“Bravo Hocam, yakaladınız! Ak olsun do rusu! Tebrik ederiz açığözlülüğünüzü! Biz Atatürk’ün Gençli e Hitabesi’ni kartona, yazmadan da okuruz ezbere, hem de tek yanlı sız! mza: Hababam Sınıfı!” yazmaktadır. (s. 355)

Roman, *Hababam Sınıfı*’nın kapatılmasıyla son bulacaktır. Bu son, üstü kapalı ifadelerle siyasal mesajlar taşımaktadır. Çavuş’un kahvesinde dayak yiyen Hayta smail okula mutsuz döner. Bu duruma sinirlenen Tulum Hayri sinirlenerek Palamut Recep ve Yıkılmaz Hadi’yi alarak kahveye gider. Arkadaşlarını döven kişiler kahvede de vardır. O yüzden Tulum ve arkadaşları okula geri döner ve kavgada suçları olmamasına rağmen elebaşı olarak suçlanır. Olayı duyan *Hababam*’ın diğer öğrencileri de sokaklara fırlar:

“Nerdeyse sıkıyönetim ilân edilecek... sokağa çıkma yasağında başladı!” (s. 320)

“Olay Tulum Hayri’nin kavgası olmaktan çıkmıştır. Yatılılar kahveyi sarar. Durum, örgütlenivermiştik kendiliğinden polis dikkatini dağıtmak için, posta posta mahalle aralarında dolaşıyor, okul maçına gidilecekmi gibi bir hava yaratılıyordu.” (s. 358)

Kahvede kimseyi bulamayan ö renciler geri dönerken basit bir laf atma meselesinden kavga batırlar. Olay büyür ve polis müdahale eder. Ankara'dan gelen emirle *Hababam Sınıfı* olaya önyak oldu u için da ıtılır. On ki i kadar paralılar vardır. Parasız yatılılar ise Anadolu liselerine da ıtılır. Kel Mahmut ö rencilerini gözya larıyla istasyondan u urlar. *Hababam Sınıfı*'nın genel merkezi kapatılmı fakat Anadolu'da *Hababam ubeleri* açılmı tır.

Anlatım Tekni i

Yazar anlatıcı, ö rencilerden birinin kimli ine bürünerek ya ananları anlatır. Dolayısıyla bu ki inin izlenimleri, ö renci odaklı bir yakla ımla aktarılır. çeri e uygun ba lıklarla olu turulan *Hababam Sınıfı*'nda olay örgüsü bütünlük ta ımaz. Roman, psikolojik tahlillerden ziyade mizah unsurunu öne çıkaran kısa olaylarla kurgulanmı tır. Bu mizahi yapıysa diyalogların yer aldı ı gösterme tekni iyle sa lanmı tır. Anlatımda iç diyalog, iç çözümleme, bilinçakımı kullanılmı. Fakat klasik anlatım tekniklerinin di er özellikleri romanda yer alır.

Romanda mekân ve çevre sadece isim olarak ifade edilir. Olaylar, dı mekan kullanılmadan okul ortamı çevresinde aktarılır. Karakterler derinlik ta ımayan yüzeysel özellikleriyle tanımlanmı tır. Bazı karakterlerse sadece isimleri verilerek kullanılmı tır. Zaman kavramının belirsiz oldu u romanda yakla ık iki senelik zaman dilimindeki olaylar anlatılmaktadır. Kitapta geçen “ *smet nönü tetkik seyahatine çıkıyor!*” (s. 254) gazete haberi olayların geçti i döneme bir gönderme yapar. Romanın içeri ine uygun mizahi dili yakalamak için dil, canlı ve do al bir üslupla olu turulur.

“Hababam Sınıfı” Film nceleme²²²

Hababam Sınıfı filmi 1975 yılında Yönetmen Ertem E ilmez tarafından çekilir. Senaryo yazarı Umur Bugay’dır. Bu yapıyı yine çok tutulan bir yapımla olan *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* filmi izler. Yönetmen E ilmez bu filmde ilkinden farklı olarak senarist Sadık Endil’le birlikte çalışır. Filme kaynaklık eden yine Rıfat Ilgaz’ın aynı isimli tiyatro eseridir. *Hababam Sınıfı* filmi bu tiyatro eserinden de alıntılar yapılmış için, bu incelemede, birbiriyle bağlantılı hususlar birlikte değerlendirilecektir.

Hababam Sınıfı, TRT’de ilk yayınlandığı zaman Rıfat Ilgaz’ın adı sansürlenerek, eser sahibi olarak gösterilmez. Çünkü yazar 1944 yılında yazdığı *Sınıf* adlı eser kitabı yüzünden tutuklanmış ve 142. maddeden yargılanarak altı ay hapis yatmıştır. Bu yüzden yazar, edebiyat ö retmenliğinden de uzaklaştırılır. Bu esere yönelik daha önce de sansür uygulanır. *Hababam Sınıfı* ilk olarak tiyatro sahnesinde canlandırılmak istenmiş, o dönem Milli Eğitim Bakanlığı’nın tayin ettiği ö retmen kökenli bir sansür kurulu üyesi: “Efendim, müdür yardımcısına ve bir ö retmene ‘Kel Mahmut’ denmez. Bu eser oynamasın!” diyerek muhalefet oyu vermiş ve bu eserin sahnelenmesini iki, üç sene geciktirmiştir.²²³

Rıfat Ilgaz, *Hababam Sınıfı* filminin yönetmenine ve oyuncularına öfkeli. TRT’de filmin başarısı üzerine bir programa katılan oyuncuların Münir Özkul’un Kel Mahmut’u nasıl yarattığını anlatan ifadeleri, eser sahibi olarak, yazarı sinirlendirir. Kendisi yasaklı olduğu için programda ismi dahi anılmaz. Yönetmen Ertem E ilmez filmi çevirirken önce ortaya bir eğitim, ö retim ilkesi koyduğunu, bu ilkeye göre oyunu kurduğunu, eseri ancak böyle oturabildiğini ileri sürer. Rıfat Ilgaz on altı yıllık ö retmenlik yapan kendisine, kitabın yazarına, yönetmenin ö retmenlik taslamasına tepki gösterir. E ilmez’in kendi ilkesi olarak açıkladığı söz de Ilgaz’ın hocası Nihat Bey’den öğrendiğini açıkladığı ve kullandığı: “Kötü ö renci yok kötü ö retmen, kötü eğitimci vardır” ilkesidir.

²²² <http://www.youtube.com/watch?v=LRAVFOFWg1U>, 10 Ocak 2013.

²²³ Ilgaz, a.g.e. , 1994, s. 62.

Rıfat Ilgaz, *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* filminde kitabın mesajının de i mesine ve özellikle Münir Özkul'un ö renci velilerine yaptı ı konu maya çok öfkelenir. Münir Özkul karne günü Hababam'ın ba arısızlıklarını anlatmak için senelerdir okula gelmeyen ö renci velilerini okulda toplar. Çocukların ba arısız oldu unu belirterek:

“Tabii bunda çalı mamaların haylazlıklarının payı büyük ama urası da bir gerçek burası da mükemmel bir okul de il bizlerde mükemmel birer e itimci de iliz. Belki de kendilerine yeterince faydalı olamadık peki, ama sizler çocuklarınızın aldı ı bu kötü sonuçlardan sizin hiç mi payınız yok. imdiye kadar yeterince ilgilendiniz mi onlarla?” diyerek özele tiride bulunur ve velilere sorumluluk duygularını hatırlatır.”

Mahmut Hoca bu konu mada tembel, suçlu çocuk olmadı ını; suçlu anne, baba oldu unu söyleyerek velileri tenkit eder. Oysa Ilgaz'a göre filmdeki bu ifadelerle, ö renci velileri haksız ekilde suçlanmı tır. Ona göre parasız yatılı olarak okuyan bu ö renciler, daha iyi gelecek kurmaları için aileleri tarafından bu okulun gözetimine verilmi tir ve sorumluluk duygusu da bu okulun görevidir. Rıfat Ilgaz filmdeki bu suçlamaya duydu u öfkeyi u cümlelerle dile getirir:

“Bütün suç sizde. Bu çocukları siz bu hale getirdiniz” diye çıkı masına ne buyurulurdu, e itimci Özkul'un! Bu mu yatılı okulun e itim ilkesiydi! Analarından babalarından koparılp okula kapatılmı sahipsiz ö rencilerin velileri, ancak bu denli haksız mesajlarla suçlanabilirdi! Analar babalar neden suçlu olsundu? Oysa benim, konu olarak ele aldı ım Hababam Sınıfı'nın hemen tüm ö rencisi ya öksüz yurtlarından gelmeydi, ya da kimsesiz halk çocuklarıydılar...Ben bile memur olan babamın tam emekliye ayrılaca ı sırada ölümü üzerine girmi tim “Muallim Mektebi”ne! Yani konu olarak aldı ım “Hababam Sınıf”na. u acaipli e bakın ki, Ye ilçam yönetmeni, benim a zımdan babamı suçluyordu, kendi yaratıcılı ını taçlandırmak için!²²⁴

Rıfat Ilgaz eserinden uyarlanan bu filmin mesajının de i tirilmesine tepki gösterir. Yazar, yasal haklarının ihlal edildi ini ifade ederken senaristin bu tavrına da tepki gösterir. Ilgaz'a göre uyarlamada ilk ko ul eserin özüne sadık kalma olmalıdır.

²²⁴ Rıfat Ilgaz, *Kırk Yıl Önce Kırk Yıl Sonra*, Çınar Yayınları, stanbul 1987, s. 33.

Filmin ön planda olan karakteri Kel Mahmut'u Münir Özkul canlandırır. Diğer oyuncular ise onlardır: Damat Ferit'i Tarık Akan, Nebi Nisan'ı Kemal Sunal, Gündük Necmi'yi Halit Akçatepe, Hafize Ana'yı Adile Na'it, sunucu kadını da Ayten Gruda oynar. Romanda Damat Ferit yoktur. Hafize Ana karakteri ise *Hababam Sınıfı* romanında değil *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* adlı tiyatro eserinde görülür. Ferit'in oynadığı Badi Ekrem, romanda yer almasına karşın bu ilk filmde yoktur. Daha sonra çekilen *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* filminde önemli bir karakter olarak yer alır ve çekilen bu filmin ilkinden daha fazla öne çıkmasında önemli bir rol oynar.

Komedi alanında Türk sinema klasiği olan bu filmlerin başarısı, oyuncu ekibinin doğal oyunculuk yeteneğine dayanır. Yönetmen Ertem Etilmez, karakterleri çok iyi temsil eden iyi oyuncu seçimi ve mevcut malzemeyi görüntü diline aktaran özenli çalışmasıyla, *Hababam Sınıfı* filmi kitabının önüne taşıyan bir başarıya imza atar. Üzerinden otuz sekiz sene geçmesine rağmen hala her yaş ve kesimden insanı ekran başına çekebilme başarısına sahip bu Türk mizah klasiği, romanın asla ulaşamayacağı seyirci kitleleriyle, ölümsüz olmaya devam edecektir.

Romanla Filmin Karşılaştırılması

Filmin romandan farkı, dramatik yapısında taşıdığı bütünlüktür. Mahmut Hoca'nın okulda göreve başlaması ile gelişen olaylar bir hikaye etrafında anlatılır. Olaylar romandan farklı olarak Mahmut Hoca ile *Hababam* arasındaki çatışma üzerine kurulmuş ve gülmece unsuru öne çıkarılmıştır. Diyalogların mizahi yönü ise filme tempolu bir akış kazandırır. Filmin mesajı Kel Mahmut etrafında iletirken romanda bu karaktere fazla ağırlık verilmez.

Film romandan bağımsız kendi mesajını taşır. Oysa *Hababam Sınıfı* romanı mizahi dille oluşturulmuş eğitim sistemine yönelik bir yergi kitabıdır. İlgaz, mizah unsurunu iğneleyici ve düğündürücü ifadelerle kurar. Ezberci zihniyet, eğitim sisteminin yanlışları, yetersiz hocalar, ince bir mizah üslubuyla anlatılır.

Hababam Sınıfı filmi, kitapta yer alan fikri altyapının tersine, komedi unsurunu öne çıkartan özelliği ile dikkat çeker. Oysa kitabın arka planında mevcut düzene yönelik ciddi yergi vardır. Ayrıca sisteme karşı, direnme ruhunu ifade eden küçük dokundurmalar görülür. Romanda belirgin şekilde eğitim sistemi hicvedilmekte ve mevcut yapı eleştirilmektedir. Oysa filmde bu unsur geri plana itilirken, Rıfat Ilgaz'ın satır aralarına yerleştirildiği, düzene yönelik eleştirel bakışı yer almaz.

Film Karakterleri Çevresinde Olay Örgüsü

Mahmut Hoca filmde çok önemli bir konumdadır. Hatalı davranışları temsil eden *Hababam Sınıfı*'na karşı idealist, fedakar, erdemli duruşuyla örnek bir modeldir. Yumuşak bir kalbi vardır. Amacı sürekli iyiyi, doğruyu anlatmak ve öğrencilerine güzel alışkanlıklar kazandırmaktır. İdealist olduğu için evlenmemiştir. Okulun pansiyonunda bir odada kalır.

Filmde olaylar Mahmut Hoca ve *Hababam* etrafında şekillenir. Çocuklar Mahmut Hoca'yla sürekli bir mücadele içindedir. O, kuralları titizlikle uyguladıkça öğrenciler bir yolunu bulup bunları çiğner. Fakat her kuralsızlıkta karşılarında Mahmut Hoca vardır. Hababam, Mahmut Hoca'ya yakalanmadan sigara içmek için türlü yollar dener. Oysa o, bu okula gelmeden önce hepsi özgür ve kuralsızdır. Herkes *Hababam*'ı şikâyet eder. Fakat onların üzerinde kimsenin otoritesi yoktur. Tüm hocalar, yeni müdür yardımcısı olarak görev yapacak Mahmut Hoca'nın bu sınıfı yola getireceği umudunu taşır.

Filmde komik karakterlerin şekillendiği olaylar Mahmut Hoca'nın nasihat veren babacan duruşuyla neticelenir. Mahmut Hoca'nın verdiği cezalarla küçük delinçliklerini düzüten *Hababam* intikam planları kurar. Okuldan kaçmak için duvarı delen ve kopya çeken *Hababam*, Mahmut Hoca tarafından hemen fark edilir. *Hababam* yapacağını yapar ama her durumda Mahmut Hoca'yla karşılaşır ve cezalandırılır. Çünkü Mahmut Hoca onlardan her zaman bir adım öndedir. Bu da beraberinde

yemek ve hafta sonu çıkışı yasağı gibi cezalarla karılanır. Oya kitapta filmde farklı olarak öğrencilerin Mahmut Hoca'yla yolları çok fazla kesimez.

Bu tecrubeli eğitimci, öğrencilerin haylazlıklarını tatlı sert metotla dengelemeye çalışır. Mahmut Hoca'nın karakterini ortaya koyan diyaloglar ve tavırlar filmde, oldukça etkileyici ifadelerle yansıtılır. Oysa roman bu karakteri çok öne çıkarmaz. Çünkü filmde farklı olarak romanda öğrenciler uzun süreden beri huyunu bildikleri Mahmut Hoca'nın damarına basmamak ve otoritesini sarsmamak için çaba gösterir. Ayrıca romanda *Hababam*, muzipliklerini Mahmut Hoca'yla çatı madan yapmaktadır. Mahmut Hoca evlidir ve akamları okulda kalmayarak evine gider. Bu yüzden çocukların yaptığı çoğu olayı duymaz.

Romanda, Mahmut Hoca öğrencilerini sevmesine ve tüm iyi niyetine rağmen düzenin temsilcisidir. Mevcut sistemi korumak adına öğrencilerin karısında yer alabilir. Asla otoritesinin sarsılmasına izin vermez. Eğitimci kimliinde ve duruşunda zaafı vardır. Oysa filmde tam tersi durum söz konusudur. Mükemmel ahsiyetiyle örnek bir model, idealist bir öğrencidir. Düzenin temsilcisi olmasına rağmen herhangi bir problemde öğrenciden yana tavır alır. Taksidini ödeyemediği için okuldan atılacak öğrencisinin parasını ödeyecek kadar fedakâr ve öğrencilerini savunacak kadar müftir.

Mahmut Hoca bu tavrıyla zaman içinde öğrencilerin sevgi ve saygısını kazanır. Oysa başlangıçta hiçbir hocayı önemsemeyen *Hababam*, Mahmut Hoca'nın otoritesini ciddiye almaz ve inatla haylazlıklarına devam eder. Bu tepkilere karşı Mahmut Hoca ceza yaptırımlarını her zaman uygular. Amaç cezalandırmaktan ziyade yapılan yanlışın bir bedeli olduğunu göstermektir.

Filmde söylemlerinin yanında tavırlarıyla da etkili bir karakter olan Mahmut Hoca hem *Hababam*'ın hem de seyircinin gönlünde unutulmaz bir karakter olarak yer alır. Mahmut Hoca idealist kimliğini filmde şu sözlerle ifade eder:

“Ne evlenmeye ne de çoluk çocuk sahibi olmaya fırsat bulamadım. Bütün ömrümü siz ve sizin gibileri adam edebilmek için harcadım da ondan; üstelik iyi mi yaptım kötü mü yaptım ben bile bilemedim.”

Damat Ferit yirmi be ya larında kitapta yer almayan bir karakterdir. Dolayısıyla onunla ilgili olaylar romandan ba ımsızdır. Filmin ana karakterlerinden biri olarak olayların merkezinde yer alır. Ön plandadır. Evli ve bir çocu u oldu u için okuldan sık sık kaçar.

Filmin öne çıkan karakterlerinden nek aban, mizah unsurunun arttırıldı ı sahnelerde Güdük Nemci'yle birlikte dir. Sinsi ve payla ımsız yönü aynı romandaki gibi ekrana yansıtılır. aban'ın diyalogları ve tavırları gülümsetir. Bu karakter filmde saf ve tembel özelli iyle dikkat çeker. Oysa kitapta erkenden kalkıp ders çalı an ve sınavları önemseyen biridir. Sözlüden iyi not almak için herkesin harıl harıl kopya planları kurdu u zamanlarda o, konuları büyük bir ciddiyetle ezberler. aban'ın lakabı romanda çalı kanlı ı yüzünden verilmi tir. Oysa filmde bu lakabın do u tan oldu u söylenerek onunla dalga geçilir. Ezberci sistemin hicvedildi i romanın teması, aban'ın ve kopyacıların kar ıtlı ıyla ele alınır. Kemal Sunal duru u, mimikleri ve jestleriyle aban karakterinin saf ve komik yönlerini iyice vurgular. Kitapta aban'a yapılan akaların ço u Turan'a yapılmasına kar ın; filmde akaların merkezinde aban vardır. Romanda geçen komik unsurlar filme uyarlanırken aban üzerinden aktarılarak bu karakter öne çıkartılmı tır.

Güdük Nemci tüm muzipli iyle filmde yer alır. aban'a ve hocalara yapılan tüm akalarda onun parma ı vardır. Çevresindeki bulunan herkesin zaaflarını kullanır.

Hafize Ana, *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* adlı tiyatro eserinde yer alan bir karakterdir. Okulun hademesidir ve sürekli argo kullanır. *Hababam Sınıfı*'nı sever. Çocuklar ceza alınca onlara gizlice yardım eder, yemek verir ve sigara ta ır. Bu arada bunları yaparken kendini riske atmaz. Yardımseverli i a ırnı düzeyde de ildir. Oysa filmde Hafize Ana tam bir annelik duygusuyla hareket eder. *Hababam*'a kar ı sınırsız efkat gösterir. Do ru-yanlı her hareketlerinde onların yanındadır. *Hababam*'ın tüm isteklerini yerine getirirken en büyük korkusu i ten atılmak de il evlatlarından uzak kalmaktır.

Romanda her hocanın farklı lakabı var. Oysa filmde bu lakaplar kullanılmaz. Romanda a ır bir üslupla hicvedilen e itimciler, filmde arka fonda akaların

kurbanıdır. Ço u ya lı ve bıkkındır. Ö renciler için müfredat ezberci yapısıyla ve içeri iyle sıkıcıdır; ya lı hocalar ise ki ilikleriyle *Hababam* için e lence malzemesidir. Her aka ve kural ihlalinde ö renciler Mahmut Hoca'ya yakalanır. Oysa kitapta olaylar Mahmut Hoca'ya duyurulmadan kendi akı nda devam eder.

Romandan alınan müfetti akası filmde Mahmut Hoca'nın ifadeleriyle bir mesaja bürünür. Güdük Nemci, gözleri iyi görmeyen hocasına kendisini müfetti olarak takdim eder. Sınıfa gelen Mahmut Hoca bu oyunu fark ederek okuldan atılma cezası gerektiren ö rencisine sadece nasihat eder:

“Anlıyorum gençsiniz e lenmek gülmek elbette hakkınız ama bir insanın zaafından, kusurlarından yararlanarak onu küçük dü ürmeye hakkınız yok. Hele bu insan ö retmeninizse. Bunun ne demek oldu unu zamanla anlayacaksın, haydi! dersine git.”

Mahmut Hoca'nın lakabını romanda ö renciler takar. Oysa filmde: *“Her okulda ö retmenlerinde sizin oldu unuz gibi takma adları vardır. Zahmet edipte isim aramayın. Bana Kel Mahmut, derler. Bu saçları yirmi be yıllık ö retmenlik hayatımda döktüm”* diyerek ö rencilere kendisi söyler.

Co rafya Hocası Rıza Bey, Biyoloji Hocası Nemci Bey (romanda Maraton Ra it olarak geçer), gözleri zayıf gören Felsefe Hocası Lütfü Bey, Fizik Hocası Pa a Nuri aynen romandan uyarlanmı tır. Filmde de romanda oldu u gibi co rafya hocasının kula ı duymaz ve çocuklar, hocaları ne sorarsa sorsun akıllarına ne gelirse söyler. Biyoloji Hocası Nemci Bey'in dersinde ö renciler sürekli kopya çeker. Hoca sınavda: *“Ben külyutmam! Otuz yıllık ö retmenlik hayatımda hiç kopya çektirtmedim çektirtmem de”* diyerek kendinden emin masaların üzerinde dola ır. Fizikçi Nuri'nin dersinde askerlik anılarıyla co turulan hoca, omuzlara alınarak bir türlü sınav yaptırılmaz.

Romanda edebiyat derslerinin ezber yapısı Yahya Kemal'in *Sessiz Gemi* iirindeki aruz kalıplarının tekrarıyla vurgulanır. Ferit bu iiri Yahya Kemal'in de il Hümeysra'nın yazdı nı söyler. Güdük Nemci, hemen bundan e lence çıkararak iiri okumasını söyleyen hocaya, Hümeysra'nın arkısını söylemeye ba lar.

Kitapta yer alan ama filmde öne çıkmayan karakter Tulum Hayri'dir. Romanda yer alan Badi Ekrem ise bu filmde yoktur. *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* filminde yer alır. Rıfat Ilgaz, serinin bir sonraki kitabında mizah ö esini geni leterek aynı karakterleri yeniden kullanır. Badi Ekrem, tüm spor dallarında birinci oldu unu söyleyerek hava atan beden hocasıdır. *Hababam* muzip bir biçimde onun bu zaafından nasıl yararlanacağını planını yapar. Kitaba uygun karakteriyle *Hababam*'ın bu ikinci çekiminde yer alan ener en, yetenekli oyunculu uyla filmin başarısına katkı sağlar.

Yazı dilinde kısa ifadelerle tanıtilen bu karakterler sinema dilinde somutla an görüntüleriyle çok etkileyici ve unutulmaz karakterlere dönüşür. Romanda çok zengin bir karakter kadrosu vardır. Oysa filmde belli tipler ön plana çıkarılır. Sınıfın di er öğrencileri silik bir ekilde arka fonda yer alır. Hatta ço unun ismi film boyunca geçmez. Oysa romanda Tulum Hayri, Domdom Ali, Kalem akir, Refüze ön planda olan karakterlerdir fakat filmde aban, Güdük Nemci, Ferit bunların yerini alır. Romanda geçen olaylar bu karakterlere atfedilerek kullanılır.

Filmde, kitapta geçen komik olayların ço u kullanılır. Çekilen kopya yöntemleri, aynıdır. Romanda olmayan Hafize Ana kopyada onların yardımcısıdır. Masaya yapı tırılan ezberlenmesi gereken iirler, sigara içmek için yapılan planlar, ho afina maç, ön bahçede oynanan top, sahte a k mektubu, aban'a yapılan akalar aynen alınmıştır. Tiyatro çalı malarında oynadıkları rolü bahane ederek aleni sigara içmeleri, okuldan kaçmak için kapıcıya yalan uydurmaları, sınav ka ıdını daha sonra hocanın odasına girerek de i tirmeleri filme aynen uyarlanır. Bu toplu kopyada aban'a dört virgül atladığı için dü ük not veren hoca, kitaptakinin aksine filmde sorgulayıcı üslupla de il mizahi bir dille ifade edilir.

Filme e lenceli bir hava katan bilgi yarı ması kitapta yoktur. *Hababam* yarı maya girecek fen ubesi öğrencilerini tehdit ederek yarı maya katılır. *Hababam*'ın ruhuna yakın an telsiz hilesi yine komik sahnelerle doludur. Filmin sonunda kullanılan müsamere, güldürü dozunu arttıran bir unsur olur.

Film, Mahmut Hoca'nın fedakarlığıyla sonlanır. Ferit'in evli oldu unu ve çocu unu pansiyona getirdi ini öğrenen okul müdürü, Ferit'i okuldan kovmak ister.

Mahmut hoca ö rencisini savunur. Ya anan tartı mada: “*Ben tüccar de ilim e itimciyim.*” diyerek müdüre tepkisini dile getirirken kalp krizi geçirir. *Hababam Sınıfı* tüm haylazlıklarına rağmen sonunda hocalarının de erini anlamı tır. Mahmut Hoca hak etti i sevgi ve saygıya idealist, fedakar e itimci tutumuyla kavu mu tur.

Hastaneye kaldırılan Mahmut Hoca’yı *Hababam* ellerinde diplomaları ile ziyaret eder. Bu esnada dı ardan “*Mahmut Hoca*” sloganları duyulur. Pencereden bakan Mahmut Hoca kar ısında yüzlerce ö renciyi görerek a ırır:

“*Bunlar kim?*” diye sorar.

“*Gelecekteki ö rencileriniz hocam!*” sözü Mahmut Hoca’yı duygulandırır. Filmin bu son sahnesinde ö rencilerin bekledi i ö retmen modeli Mahmut Hoca’nın karakterinde somutla tırılmı tır. Bu aynı zamanda filmin mesajına da bir vurgudur.

Rıfat Ilgaz’ın söylemlerinde kullandı ı “*Kötü ö renci yok kötü ö retmen, kötü e itimci vardır*” ilkesi Mahmut Hoca’nın ahsında, filmin sonunda ispatlanmı tır. Oysa roman, *Hababam Sınıfı*’nı merkeze alarak sonlanmı tır. Kapatılan genel merkezin yerine Anadolu’da açılan *Hababam* ubeleri, yoruma açık ve belirsiz bir sondur.

Filmde bazı sahneler ve diyaloglar de i tirilerek kullanılır. akaların kitapta yer alan havası aynen korunmu tur. Seyircinin keyif alaca ı espriler a rılıklı kullanılmı günlük dile yakın ifadelerle farklıla tırılmı tır. Mahmut Hoca’nın neredeyse tüm diyalogları romandan farklıdır. Çünkü filmde bu karakter, örnek e itimci tavrıyla vardır. Yazı dilinin bu güzel hikayesi, oyunculuk kalitesiyle somutla tırılarak görüntü diline aktarılmı tır. Dolayısıyla bu film, romandan bamba ka bir kimli e dönü en, özgün bir çalı madır.

Film müzi i duygusal ve hareketli sahnelerde kullanılarak duyguyu kuvvetlendirir. Özellikle Mahmut Hoca’nın diyaloglarında kullanılan yava tempo fonda çok etkili kullanılmı tır. Melodi yava çalınınca hüznün, hızlanınca co ku duygusu verir. Aynı melodi filmin tempo ve duygu de i imine göre yava ya da hareketli kullanılmı tır. *Altın Portakal Film Müzi i Ödülü*’nü kazanan film müzi i Melih Kibar’a aittir ve filmin kendisi gibi müzi i de bir klasik olmu tur.

Filmin Çekim Tekni i

Filmde konuya uygun düz anlatım kullanılır. Alıcı romandan farklı olarak nesnel görü te kullanılmı tır. Görüntüler filmin havasına uygun do al çekimlerdir. *Hababam Sınıfı*'nda a ırlıklı anlatım omuz, yüz ve ayrıntı çekimi ile ifade edilir. Omuz çekimi psikolojik durumları ifade ederken, ba çekimi ki inin duygu ve dü üncelerini yansıtır. Tabii oyunculuk, mimiklerin mükemmel kullanı ı, yüz ve omuz çekimiyle yansıtılarak anlam kuvvetlendirilmi tir. Oyuncular, sabit kamera önünde hareket eder.

Filmde genelde tuvalet, sınıf, yemekhane, ö retmenler odası, yatakhane gibi iç mekanlar kullanılmı tır. Ayrıca dı çekim olarak okulun bahçesi görülür. Dekor, uzak çekim yapılmadı ı için öne çıkmaz. Alıcı, sınıf ortamında ana karakterlere odaklanır. Mahmut Hoca, Güdük Nemci, Ferit, aban, Hafize Ana çekimlerde ön plandadır. Di er ö renciler arka planda bir fon gibi kullanılmı tır. Ayrıntı çekimi ise özellikle kopya sırasında kullanılır. *Hababam Sınıfı* ritmik ve canlı bir filmidir. Bu da kurgusunun hızlı oldu unu gösterir. Sesler do al ve yapmacıksızdır. Film ekibi ve oyuncular, roman karakterlerini görüntü diliyle somutla tırırken unutulmayacak, ölümsüz film karakterlerine dönü türmü tür.

SONUÇ

Sinema edebi türler içinde romanla kurdu u güçlü ba la basit görüntülerden uzakla arak sanatsal geli imine ba lamı ve zaman içinde kendi ifade dilini olgunla tırmı tır. Bu iki sanatın ortak amacı görüntü ve sözcükleri kullanarak etkileyici öyküler anlatmaktır. Yönetmen çekim ve kurgu yöntemiyle hareketli görüntülere anlam yüklerken yazar, hayal gücünü çalı tıran görüntüleri kelimelerle yakalar. Böylece olay, ki i, mekân, zaman unsurlarını kendine özgü anlatım özellikleri ve dilsel yapıyı kullanarak yaratıcı üslupla aktaran bu iki sanatla gerçek, farklı bir boyut kazanır.

Sinema, köklü geçmi i nedeniyle ilk olarak öykü temelinde romana yönelmi daha sonra da romanın kurgusal yapısını örnek almı tır. Bu sebeple zengin öykü birikimiyle sinemayı destekleyen roman, sinema dilinin olu um sürecinde de ona öncülük etmi tir. Sinemanın temel özelli i olan kurgu, sinemayı sanat yapan Griffith'in Charles Dickens'ın romanlarındaki yapıdan etkilenmesiyle ortaya çıkmı tır. Bir sinemacı olan Griffith'in roman sanatından etkilenmesi bir ba langıç olmu ve sinema, nitelikli edebi yapılardan kendine sanatsal yollar açmı tır.

Sinemanın kendine kaynak olarak seçti i romanın kökeni, yüzyıllar öncesine dayanır. Yazın sanatı, anlatım dilini olgunla tırma serüveninde 14. yüzyılda *Decameron*'la ba layan gerçekçi hikâye anlatımını 17. yüzyıl ba larında Orta Ça romanının tenkidi olan *Don Ki ot'la* geli tirerek, modern roman türünün ilk örnekleriyle, sanatsal yapısını ekillendirir. Avrupa edebiyatında romanın bu geli me evreleri sürerken Türk edebiyatı bu sanat türüyle 19. yüzyılda Batılıla manın bir parçası olarak çevirilerle tanı ır.

Roman, kendi tarihi sürecinde nitelikli yapısını geli tirirken birçok mucidin çalı malarından ilham alan Fransız Lumière Karde ler, 1895 yılında sinema tarihini ba latan sinematografi icat eder. Bu ke ifle sinema, günlük hayata ait sıradan görüntüler ve belge filmlerin yer aldı ı basit çekimlerle ilk defa izleyicisiyle bulu ur. Sinemanın sanat türü olarak önem kazanması öykülü filmlerle gerçekleşir. İlk öykülü filmlerse roman uyarlamalarıdır. Sinemanın öncü yapımcılarından

Georges Méliès, Jules Verne'nin romanından ilham alarak (1902) beyaz perdede ilk kez bir öykü anlatır. İlk uyarlamaların ardından yazın alanında ün yapmış dünya edebiyatçılarının romanları sinemaya, art arda uyarlanmaya devam eder. Böylece nitelikli edebi eserlerle sinemaya saygınlık kazandırma çabaları sinema-roman ili kisini arttırarak devam ettirir.

Ülkemizde sinema gösterimine 1897 yılında ikinci Abdülhamit döneminde başlanırken bir Türk'ün çektiği ilk görüntü, 1914 tarihli bir belge film olur. Türk sinemasında tiyatro eserleriyle başlayan edebiyat uyarlamalarında tiyatro sahnesi taklit edilerek bu tiyatral yapı, sinema perdesine taşınır. İlk uzun konulu film Ahmet Fehim Efendi'nin yönetmenliğinde gerçekleştirilen Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* (1919) adlı roman uyarlamasıdır. Bu ilk yapıyı, edebi yönü güçlü ve popüler eserlerden yapılan diğer uyarlamalar izler. İlk uyarlamalar ve devam eden süreç birçok eleştirileri de beraberinde getirir.

Uyarlama, sinemanın yabancı bir sanat dalından aldığı ürünü kendi görüntü diline dönüştürme çabasıdır. Sinema, özgün konu sıkıntısından kurtulmak için romana yönelirken dil farklılıklarından kaynaklanan uyarlama sorunlarını da beraberinde getirir. Çünkü gösterge dizgelerinin bilimsel incelemeleri sinemanın da bir dil olarak tanımlanmasına imkân sağlamıştır. Sinema da roman gibi kendine özgü bir anlatım diline ve gramer yapısına sahiptir. Estetik amaca hizmet eden göstergelerle şekillenen sinema ve edebiyat dili arasında en önemli ayırım, gösteren-gösterilen arasındaki keyfi ve nedenselliğe dayalı bağıntı farklılığıdır.

Edebi sanatlar, çekim teknikleriyle yeniden üretilirken okuyucunun hayaline zemin oluşturacak uzun dilsel anlatı sinemada yerini, somut görüntüye bırakır. Roman sanatı, hayal dünyasını harekete geçirerek, her çağın okuyucusuna farklı duygular yatarken bir film, tüm özgürlüğüyle bu öğeleri görüntüler ve dış dünyanın görünüşleriyle anlatır. Uzun metinlerle ifade edilen bir duygunun sinemada tek görüntüyle anlatılabilme gücü, sinemayı nesir diline göre daha doğal bir yapıya taşır. Buna karşın en karmaşık çözümler romanda, sanatsal dil yoluyla rahatlıkla aktarılırken yazar, olaylar ve imgeler arasında hızlı geçişler yapabilir.

Sinemada çekim, yazı dilindeki tümceye karşılık gelirken sözlükte hazır bulunan kelimelerin aksine çekimleri yönetmen yaratır. Bu durum yönetmen-yazar ile okuyucu-izleyici açısından ayrımlar olmaktadır. Sinemada sanatçının seçimi sınırsızken edebiyatta bu seçim sınırlıdır. Çünkü yazı dilinde var olan sözcükler yazarın yeteneği ölçüsünde sanatsal üslupla ve anlatım unsurlarıyla ekillenirken sinema daha önce var olmayan çekimleri kurguyla, sanatsal boyuta taşımaktadır. Okuyucu-izleyici açısından ise tam tersi durum söz konusudur. Edebiyatta tahayyül edebilme önem kazanırken sinema akla getirmeyi, belirtir. Kültürel anlamlandırma dilinde görüntünün yazı dilinden bir diller farkıysa sinemanın evrensel anlamıdır.

Film kuramcılarının göre edebi bir çalışmanın beyaz perdeye derinleşen yansıması mümkün değildir. Çünkü yazı ile ifade edilen bir eserin görüntü diline aktarılması sırasında birçok derinleşen iklimi eleme kaçınılmazdır. Yazarın kelimelerle ifade ettiği roman unsurlarının ve anlatım dilinin görsel olarak sinemada nasıl karşılık bulacağı ve bu unsurlardan hangisinin, yazınsal yapının özünü zarar vermeden, filme dahil olup olmayacağı önemli bir husustur. Uyarlamalarda ortaya çıkan bu problem, film süresiyle roman hacmi arasındaki ciddi mesafeden kaynaklanmaktadır. Normal bir film ortalama bir buçuk saat sürerken roman yüzlerce sayfadan meydana gelmektedir. Dolayısıyla bir seçim derinleşen devreye girecek ve orijinal metinden uzaklaşma kaçınılmaz olacaktır. Tartışmalar ve problemler de tam bu noktada yoğunlaşmaktadır.

Eserinin beyaz perdede dil, mesaj ve anlatım unsurlarıyla görselleşmesi, zihninde farklı tasarımlar taşıyan yazarı olumsuz etkilemektedir. Buna karşın yönetmen de kendi sanat alanına giren çalışmada özgür olmak istemektedir. Bu durumda yazılı anlatıma özgü stil kavramıyla filmsel anlatıma özgü stil kavramı arasındaki yakınlık önem kazanmaktadır. Yönetmen ve yazarın dilinde uyarlamada derinleşen bir husus da okuyucunun/izleyicinin beklentisidir. Dolayısıyla bu farklı beklentiler, uyarlama çalışmalarının özgün senaryolarla oluşturulan filmlere kıyasla maruz kalacağı yoğun eleştirileri ortaya çıkarmaktadır.

Yazar ve yönetmen arasında ortak duyarlılık ve sanatsal nitelik arasındaki mesafe, uyarlama sorunlarına sebep olan derinleşen etkidir. Eser sahipleri ya da eleştirmenler eserin özünü ve ruhuna sadık kalmamayı, önemli bir uyarlama sorunu

olarak gündeme getirir. Bu sorun, edebi eseri anlamlandırma konusunda bir sıkıntı ya andı ı gerçe ini gösterir. O halde ba arılı bir uyarlama etkinli inin öncelikle hangi ölçülere göre düzenlenmesi gerekti i tespit edilmelidir. Yazı diliyle olu turulan bir romanının mesajının görüntüler ve ses aracıyla olu turulan bir filme dönü ümünün ideal ölçüsü, bilimsel çeviri metotlarıyla bir sisteme oturtulabilir.

Özgün metne birebir ba lı kalmak, esere yeni bir biçim kazandırmak ve özgün metinden sadece esinlenme noktasında faydalanmak dile getirilen ba lıca uyarlama metotlarıdır. Yazar ve yönetmenlerin uyarlamalara bakı farklılıkları, bu alanda yapılacak çalı malara temel olacak ciddi yakla ımlar ve teoriler üretilmedi i içindir. Usta yönetmenlere göre bir edebiyat ürünü, sinema diliyle kurmayı tasarladıkları özgün dünyanın çekirde idir ve uyarlama, konuya bakı açısı sorunudur. Sanılanın aksine, romandan yapılan birebir aktarmalarla uyarlama problemi çözülemez. Çünkü sinema resimlendirilmi edebiyat eseri de ildir. Oysa yazar, sinema dilinin farkında olmadı ı için yapıtının eksiksiz uyarlanmasını ister ve genelde sonuçtan memnun kalmaz. Romandan esinlenerek yapılan film çalı malarındaysa yönetmenlerin sınır tanımayan özgür tercihleri roman ile filmin kar ıla tırılmasının anlamını ortadan kaldırmaktadır.

Uyarlama üzerindeki biçim de i ikli i, olay örgüsüne ve karakterlere yönelik de i imlere dayanır. Esere yeni eklemeler yapan yönetmen, orijinal metindeki gereksiz ayrıntıları kaldırarak yalın bir senaryo olu turur. Böylece yazarın eserinde kullandı ı özgürlük, senaryo çalı malarında yönetmenin de tercih etti i bir yöntem olur. Her usta yönetmen uyarlamalarda, estetik yapıyı ve mesajı koruyarak yeni bir sanat ürünü ortaya koyma pe indedir. Bu amaçla da kurdu u yeni öykü dengesini, görsel yapıya uygun ekilde aktarmak zorundadır. Böylece yönetmen, öykünün ruhuna ula arak estetik kaygıyı ön plana çıkarır.

1960-86 yılları Türk sinemasında özgün senaryolar yanında roman uyarlamalarının da geni yer tuttu u bir dönemdir. Yönetmenlerin nitelikli edebi eserlerle sanatsal yapımlara imza attı ı bu sürecin ba arısını; sinema dili, teknolojisi ve e itimli insan gücü belirler. Bu dönem uyarlamalarında yorum farkına gidilerek eserin mesajından uzakla ılması, esinlenmeler, tema, karakter ve olay örgüsünün de i mesi, ça da la tırma i lemleri gibi yakla ımlar yanında, siyasal ve ekonomik

sorunlardan kaynaklanan ülkemize özgü farklı uyarlama sorunları da öne çıkmaktadır.

1960 ihtilali ve öncesinde devam eden sansür, yönetmenlerin anlatma gücünü sınırlamı tır. Denetim engeli, görüntü ve diyalogdan filmin mesajına kadar neredeyse filmin tüm yapısını de i tirmeye yönelik müdahalesiyle, ciddi anlamda bir uyarlama sorunudur. Yapımcıların ticari kazanç anlayı ıyla dahil oldukları bu sektöre yatırım yapmamalarıyla sorun haline dönü en; nitelikli insan, malzeme ve teknik olanakların yetersizli i, kalitesiz roman uyarlamalarını da beraberinde getirir. zleyici tarafından benimsenen uyarlama çalı malarının çok farklı mesajlarla seyirciye ula ması ve eserlerin etkileyici anlatımının de i mesi yazarların ve ele tirmenlerin bu dönemde en çok ikayet etti i unsurların ba ında gelir. Bu ele tiriye kar ın yönetmenler, yazarın dilini sinema diline uyarlarken kaygı duyduklarını fakat sinema dilinin farklılı ıyla filmin tekdüze bir anlama dönü memesi u runa, yapılan de i imlerin kaçınılmaz oldu unu belirtir. Böylece ana temaya ba lı olsa da eserin üslubunun filmde yakalanamaması, bir uyarlama sorunu olarak ifade edilir. Buna kar ın bazı uyarlama yorumları filmi, eserin önüne ta ıyan ba arılara imza atar.

Yaprak Dökümü, Dokuzuncu Hariciye Ko u u, Vurun Kahpeye ve Hababam Sınıfı'nın örnek olarak alındı ı kar ıla tırmalı eser incelemelerinde, roman ve film anlatısının ayırım noktası somutla tırılmaktadır. Bu eserler üzerinde anlatım unsurları ve teknikleri bakımından yapılan analizde, romanlardaki temel olay örgüsünün ve diyalogların korundu u buna kar ın öykülemelerde farklılı a gidildi i görülmektedir. Bu uyarlamaların dramatik örgüsünde yeni bir biçim dengesi kuran yönetmenler, orijinal metinlerin özüne aykırı eklemelerle karakter dengesi ve özellikleri üzerinde de i ikliklere gitmi tir. Bu sebeple uyarlamaların romanla ba ı zayıflamı tır. Temel olay örgüsünde yapılan bu yeni düzenlemeler, uyarlamaları romanlarından farklı bir sona ula tırmı tır. Eserlerin anlatımına, mesajına, ve ruhuna yönelik bu yorum farkı, kaçınılmaz olarak filmlerin romandan uzakla masına ve farklı bir kimli e dönü mesine neden olmu tur. Ayrıca bu incelemeler, de i ikli e gidilmeden uyarlama yapmanın ne kadar zor olabilece ini de ortaya koymaktadır

Sinema-roman arasındaki bu tek yönlü ilişki zamanla karşılıklı etkileşime dönüşmüştür. Sinemanın geliştirdiği farklı kurgu tekniklerinden ve anlatma biçimlerinden etkilenen roman, bu süreçte kendi sanatsal ifadesini yeniden biçimlendirmiştir. Böylece yazarların üslup özellikleri farklılaşmış ve sinemanın estetik çekim gücünün etkisiyle edebiyat, yeni anlatım olanaklarına kavuşmuştur. Beyaz perdenin koyduğu yeni algılama biçimleri, görme tarzı ya da kurgu, roman yazarının deyim anlatım teknikleri kullanmasına yardımcı eder. Böylece yazarlar, sinemada yaygın bir şekilde kullanılan küçük birimler içinde öykü anlatmayı ve kendi anlatılarını, sinemacılara benzer şekilde biçimlendirmeyi öğrenir. Üslup olarak romanlarda görülen görselleştirme tekniği, bu etkilenmenin doğal bir sonucudur. Ayrıca yazın sanatı da sinemaya yönelerek film öyküsüne dayanan romanları piyasaya sürmektedir. Günümüzde popüler bir filmin romanının, filmle eşdeğer bir zamanda, edebiyat raflarında yer aldığı rahatlıkla görülebilir.

Uyarılama konusunda yapılan bir dizi tartışma da edebiyat eserlerinden yapılan uyarlamaların edebi esere kazandırdıkları ya da kaybettirdikleri üzerinedir. Edebiyatın okuyucu kitlesiyle sinemanın ulaştığı izleyici kitlesi arasındaki ciddi fark, uyarlamaların roman tanıtımına sağladığı katkıyı teyit eder niteliktedir. Çünkü geniş kitlelere hitap eden sinemanın, edebiyatı saran gücü azımsanmayacak ölçüdedir. Uyarıladığı eserin özünü koruyabilen usta yönetmenlerin elinde yorumlanarak sinema diliyle romandan bağımsız sanatsal yapıtlara dönüşürülen filmler, beyaz perdede ilgiyle izlenmektedir. Nitelikli yazı-görüntü dilini okuyabilen okuyucu-izleyici ilişkisiyle sinemanın romanla kurduğu bu bağla, daha nice başarılı yapıtlara imza atılacaktır. Kaliteli yapımlar ve teknolojik gelişmelerle görsel güç olan sinema, roman uyarlamalarıyla izleyicilerin merak duygusunu harekete geçirip okunaklı kanlı bir zevk edici bir göreve dönüşmektedir. Bilinçli okuyucu ve seyirci eser filminden etkilendiyse iki anlatı arasındaki ayrımı ve bakış açısını görmek isteyecektir. Roman ve sinemanın ortak gücüyle izleyici/okuyucu duyarlılığını her daim etkilemeye devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Adanır, O uz, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Kitle Yayınları, Ankara 1994.
- Adivar, Halide Edip, *Vurun Kahpeye*, Özgür Yayınları, İstanbul 1999.
- Abeyse, Nilgün, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, mge Kitabevi, Ankara 1994.
- Akta , erif, *Roman Sanatı ve Roman ncelemesine Giri* , Birlik Yayınları, Ankara 1984.
- Akta , Prof. Dr. erif, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akça Yayınları, Ankara 2002.
- Barthes, Roland, *Anlatının Yapısal Çözümlemesine Giri* çev. Mehmet Rifat-Semat Rifat, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1998.
- Bazin, Andre, *Ça da Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara 1995.
- Bazin, Andre, *Sinema Nedir?* çev. brahim Yayınları, zdü üm Yayınları, İstanbul 2000.
- Bergon, Ronald, *Film*, çev. Zeynep Berik, Selen Erdo an, nkılap, İstanbul 2008.
- Beton, Gerard, *Sinema Tarihi*, çev. irin Tekeli, leti im Yayınları, İstanbul 1995.
- Bourneur Roland, Quellet Real, *Roman Dünyası ve ncelemesi*, çev. Doç. Dr Hüseyin Gümü , Kültür Bakanlı ı Yayınları, Ankara 1989.
- Büker Seçil, Onaran O uz, (Derleyenler), *Sinema Kuramları*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1985.
- Büker, Seçil, *Sinemada Anlam Yaratma*, mge Kitabevi, Ankara 1991.
- Büker, Seçil, *Film Dili Kuramsal ve Ele tirel E ilimler*, Kavram Yayınları, İstanbul 1996.
- Dinçer, Süleymâ Murat, *Türk Sineması Üzerine Dü üncüler*, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996.
- Dorsay, Atilla, *Yönetmenler, Filmler, Ülkeler-2*, Varlık Yayınları, İstanbul 1988.

Dorsay, Atilla, *Sinemamızın Umut Yılları, 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakı lar*, nkılâp Kitabevi, stanbul 1989.

Dorsay, Atilla, *Yüre imin Orta Yeri*, Altın Kitaplar, stanbul 1990.

Eisenstein, Sergey M., *Film Biçimi*, çev. Nijat Özön, Payel Yayınevi, stanbul 1985.

Enginün, nci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergah Yayınları, stanbul 2001.

Enginün, nci, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergah Yayınları, stanbul 2010.

Enginün, nci, Kerman, Z., *Ahmet Ha im Bütün Eserleri-2 Bize göre kdam'daki di er yazıları*, stanbul 2003.

Evren, Burçak, *Türk Sinemasının Do um Günü Bir sava - Bir Anıt- Bir Film*, Antrakt Sinema Kitapları -9- stanbul 2003.

Forster, E.M., *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, stanbul 1985.

Gümü , Semih, *Roman Kitabı*, Adam yayınları, stanbul 1991.

Güntekin, Re at Nuri, *Yaprak Dökümü*, nkılâp Kitabevi, stanbul bty, 45. baskı.

Hakan, Fikret, *Türk Sinema Tarihi*, nkılâp Yayınevi, stanbul 2008.

Ilgaz, Rıfat, *Hababam Sınıfı*, Ak Kitabevi, stanbul 1971.

Ilgaz, Rıfat, *Habam Sınıfı Sınıfta Kaldı*, Çınar Yayınları, stanbul 1986.

Ilgaz, Rıfat, *Kırk Yıl Önce Kırk Yıl Sonra*, Çınar Yayınları, stanbul 1987.

Ilgaz, Rıfat, *Hababam Sınıfı Baskında*, Çınar Yayınları, stanbul 2005.

Kabaklı, Ahmet, *Türk Edebiyatı I*, Türk Edebiyatı Yayınları 5, stanbul bty.

Kaplan, Mehmet, *Kültür ve Dil*, Dergah Yayınları, stanbul 2012.

Kırel, Serpil, *Ye ilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, stanbul 2005.

Lukacs, *Roman Kuramı*, çev. Sedat Ümran, Say Yayınları, stanbul 1985.

Monaco, James, *Bir Film Nasıl Okunur?: sinema dili, tarihi ve kuramı, sinema, medya ve mültimedya dünyası*, çev. Ertan Yılmaz, O lak Yayıncılık, stanbul 2001.

Moran, Berna, *Türk Romanına Ele tirel Bir Bakı 1*, leti im Yayınları, stanbul 1998.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Ça layan Kitabevi, stanbul 1997.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Ele tiri*, leti im Yayınları, stanbul 2003.

Nabokov, Vladimir, *Edebiyat Dersleri*, çev. Fatih Özgüven-Nihal Akbulut, Ada Yayınları, stanbul 1988.

Naci, Fethi, *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal De i me*, Gerçek Yayınları, stanbul 1990.

Onaran, Âlim. erif, *Lütfi Ö. Akad*, Afa Yayınları, stanbul 1990.

Onaran, Prof. Dr. Âlim erif, *Türk Sineması*, II. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara 1999.

Özgüç, Agâh, *100 Filmde Ba langıçtan Günümüze Türk Sineması*, Bilgi Yayınevi, stanbul 1993.

Özgüç, Agâh, *Türlerle Türk Sineması, Dönemler/Modalar/Tipler*, Dünya Kitapları, stanbul 2005.

Özön, Mustafa Nihat, *Türkçede Roman*, leti im Yayınları, stanbul 1985.

Özön, Nijat, *Sinema El Kitabı*, Elif Yayınları, stanbul 1964.

Özön, Nijat, *Türk Sinema Kronolojisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968.

Özön, Nijat, *Sinema : uygulayımı, sanatı, tarihi*, Hil Yayınları, stanbul 1985.

Özön, Nijat, *100 Soruda Sinema Sanatı*, Gerçek Yayınevi, stanbul 1990.

Özön, Nijat, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, 1.Cilt, Kitle Yayınları, Ankara 1995 a.

Özön, Nijat, *Karagözden Sinemaya, Türk Sineması ve Sorunları*, 2.Cilt, Kitle Yayınları, Ankara 1995 b.

Pospelov, Gennadiy, *Edebiyat Bilimi*, çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, stanbul 2005.

- Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri*, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara 1966.
- Refi , Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, Hareket Yayınları, İstanbul 1971.
- Refi , Halit, *Dü llerden Dü üncelere Söyle iler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001.
- Rifat, Mehmet, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, Om Yayınevi, İstanbul 2000.
- Rifat, Mehmet, *Göstergebilimin ABC'si*, Sas Yayınları, İstanbul 2009.
- Safa, Peyami, *Dokuzuncu Hariciye Ko u u*, Ötüken, İstanbul 1999.
- Sa lık, aban, *Popüler Roman Estetik Roman*, Akça Yayınları, Ankara 2010.
- Saussure, Ferdinand de, *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, Birey ve Toplum Yayınları, Ankara 1985.
- Saydur, Mehmet, *Rıfat Ilgaz'lı Yıllar*, Çınar Yayınları, İstanbul 1994.
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1998.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, Dergah Yayınları, İstanbul 1998.
- Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı I*, Ötüken, İstanbul 2003.
- Teksoy, Rekin, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, O lak Yayıncılık, İstanbul 2005.
- Tolstoy, L.N., *Sanat Nedir*, çev. Mazlum Beyhan, T. Bankası Yayınları, İstanbul 2007.
- Tosun, Necip, *Mesut Uçakan'la Sinema Söyle ileri*, Nehir Yayınları, İstanbul 1992.
- Vardar, Berke, *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*, Multilingual Yayınları, İstanbul 2001.
- Yılmaz, Atıf, *Söylemek Güzeldir*, Afa Yayınları, İstanbul 1995.
- Yüksel, Ay egül, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama M. Cevdet Anday Tiyatrosu*, Gündo an Yayınları, Ankara 1995.
- Wellek, R., Warren, A., *Yazın Kuramı*, çev. Yurdanur Salman- Suat Karantay, Adam Yayınları, İstanbul 2001.

DERG LER

Akira Kurosawa, “Sinema - Yöntemlere Göre: Sinema Üzerine Dü ünceler”, çev: Nijat Özön, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1968) C. XVII, S. 196, ss. 435-437.

Astruc, Alexandre, “Sinema - Yöntemlere Göre: Yaratma Gücümüzün Katedralleri”, çev. Orhan Duru, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1968) C. XVII, S. 196, ss. 464-465.

Ba ar, Kür at, “Benim Romanlarımda nce Duygular Vardır”, *Hürriyet Gösteri*, (Haziran, 1982)/19, ss. 76-77.

Bazin, Andre, “Sinema - Kuramları ve Esteti i: Sinema Dilinin Evrimi”, çev. Nijat Özön, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1968) C. XVII, S. 196, ss. 376-379.

Chiarini, Luigi, “Sinema - Kuramları ve Esteti i: Filim Deyi Sanatı,” çev. Bilge Karasu, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1968) C. XVII, S. 196, ss. 351-356.

Cumalı, Necati, “Bütün yi Yönetmenlerin Temel Kültürü Edebiyatla Beslenir”, *Hürriyet Gösteri*, (ubat 1982)/15, ss. 76.

Dorsay, Atilla, “Ah ...Güzel stanbul”, *Hürriyet Gösteri*, (ubat 1981)/13, ss. 16-19.

Dorsay, Atilla, “Hakkâri’de Bir Mevsim Üstüne...”, *Hürriyet Gösteri*, (Mart 1983) /28, ss. 54-56.

Dursun K. Tarık, “Edebiyatın Sinema ve TV ile “Tehlikeli li kiler”i”, *Milliyet Sanat Dergisi*, (15 Aralık 1985) 134/484, ss. 29-31.

Evren, Burçak, “Yılanı Öldürseler”, *Hürriyet Gösteri*, Nisan 1982/17, ss. 50.

Kule ov, Lev V. , “Sinema - Kuramları ve Esteti i: Anılar”, çev. Nijat Özön, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1968), C. XVII, S. 196, ss. 292-295.

Malraux, Andre, “Sinema - Kuramları ve Esteti i: Sinemanın Sanat Olarak Do u u”, çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1968) C. XVII, S. 196, ss. 360-363.

Naci, Fethi, “Hafif Romanlar”, *Hürriyet Gösteri*, ubat 1982 /15, ss. 66.

Özön, Nijat, “Tiyatro ve Sinema’da Roman: Roman ve Sinema”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Roman Özel Sayısı I*, (Temmuz 1964) C. XIII, S. 154, ss. 797-800.

Pasolini, Pier Paolo, “Sinema - Yeni E ilimler: Sinemada iir Dili, Nesir Dili”, çev. Nijat Özön, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1968) C. XVII, S. 196, ss. 504-507.

Pudovkin, V. I. , “Sinema - Kuramları ve Esteti i: Filim Malzemesinin Özellikleri”, çev. Nijat Özön, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, (Ocak 1968) C. XVII, S. 196, ss. 310-316.

Refi , Halit, “Ba ımlı Olarak Yeniden Yaratmak, Çok Daha Güç Bir ...” *Hürriyet Gösteri*, (ubat 1982) / 15, ss. 80.

Sayar, Vecdi, “Sinemaya Yönelen Yazın, Yazına Yönelen Sinema” *Milliyet Sanat Dergisi*, (Temmuz 1981) S.28/388, ss. 28-30.

Selimo lu, Zeyyat, “Sinema Bir Ekip Çalı masıdır”, *Hürriyet Gösteri*, (ubat 1982)/15, ss. 81.

Yılmaz Atıf, “Sinema Olayı Yönetmenle Gerçekle ir”, *Hürriyet Gösteri*, (ubat 1982)/15, ss. 74-75.

SÖZLÜKLER

<http://www.tdk.gov.tr/> (Türk Dil Kurumu)

Özön, Nijat, *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlü ü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1981.

NCELENEN F LMLER

<http://www.youtube.com/watch?v=qKTZkyOQzDg> (*Yaprak Dökümü* Filmi, 10 ubat 2014)

<http://www.turkweb.tv/izle/69268/dokuzuncu-hariciye-kogusu> (*Dokuzuncu Hariciye Ko u u* Filmi, 10 ubat 2013)

<http://alkislarlayasiyorum.com/icerik/74472/vurun-kahpeye-hulya-kocyigit-1964-111-dk> (*Vurun Kahpeye* Filmi, Orhan Aksoy Uyarlaması, 10 ubat 2013)

<http://www.youtube.com/watch?v=M9yp4D2-9rE> (*Vurun Kahpeye*, Halit Refi Uyarlaması, 10 ubat 2013)

<http://www.youtube.com/watch?v=LRAVFOfWg1U> (*Hababam Sınıfı* Filmi, 10 ubat 2013)