



**AŞK-I MEMNU,
HANIMIN ÇİFTLİĞİ VE YAPRAK DÖKÜMÜ
ROMANLARI İLE TELEVİZYON
UYARLAMALARININ İNCELENMESİ**

Hüseyin AÇAR
Yüksek Lisans Tezi
Radyo Televizyon ve Sinema
Anabilim Dalı
Doç. Dr. Adem YILMAZ

Her Hakkı Saklıdır
2019

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON ve SİNEMA ANABİLİM DALI**

Hüseyin AÇAR

**AŞK-I MEMNU, HANIMIN ÇİFTLİĞİ VE YAPRAK DÖKÜMÜ
ROMANLARI İLE TELEVİZYON UYARLAMALARININ
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Adem YILMAZ**

ERZURUM - 2019



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum “AŞK-I MEMNU, HANIMIN ÇİFTLİĞİ VE YAPRAK DÖKÜMÜ ROMANLARI İLE TELEVİZYON UYARLAMALARININ İNCELENMESİ” adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

*Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim *.*

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

15.03.2019

Hüseyin AÇAR

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



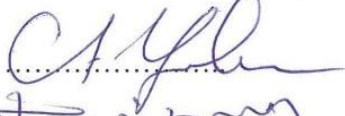
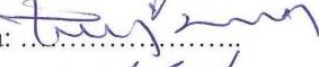

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç.Dr. Akem Yılmaz..... danışmanlığında, Hacerin Açar..... tarafından hazırlanan
bu çalışma 15 / 02 / 2019. tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından.
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Doç.Dr. Akem YILMAZ İmza: 
Jüri Üyesi Prof.Dr. Naci İSPİRK İmza: 
Jüri Üyesi Doç.Dr. Mustafa AYDEMİR İmza: 

Prof. Dr. Sait UYLAŞ
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
KISALTMALAR DİZİNİ	V
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ	VI
ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**SİNEMA – TELEVİZYON VE EDEBİYAT İLİŞKİSİ**

1.1. SİNEMA.....	21
1.2. TELEVİZYON	29
1.3. SİNEMA, TELEVİZYON VE EDEBİYAT ARASINDAKİ İLİŞKİ	33
1.3.1. Sinema-Televizyon Ve Roman Arasındaki Benzerlikler	34
1.3.1.1.Konu.....	34
1.3.1.2. Dramatik Yapı.....	34
1.3.1.3. Anlatım Şekli.....	35
1.3.1.4. Seyirci ve Okuyucu Benzerliği.....	35
1.3.2. Sinema-Televizyon Ve Roman Arasındaki Farklılıklar	36
1.3.2.1. Bakış Açısı.....	36
1.3.2.2. Zaman.....	37
1.3.2.3. Tasvir.....	37

İKİNCİ BÖLÜM**UYARLAMA**

2.1. TANIM VE YAKLAŞIMLAR.....	39
2.2. UYARLAMANIN KAYNAK ALINDIĞI METİN İLE İLİŞKİSİ.....	41
2.3. UYARLAMADA ROMANA SADAKAT	42
2.4. UYARLAMA SÜRECİ.....	44
2.5. TÜRKİYE’DE UYARLAMA	48

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
EDEBİYAT UYARLAMASI DİZİLER

3.1. AŞK-I MEMNU.....	53
3.1.1 Dizi Künyesi.....	53
3.1.2. Oyuncu Kadrosu.....	53
3.1.3. Romandaki Ana Karakterler.....	54
3.1.4. Romandaki Olay Örgüsü.....	56
3.1.5. Aşk-ı Memnu Dizisi.....	58
3.2. YAPRAK DÖKÜMÜ.....	69
3.2.1. Dizi Künyesi.....	69
3.2.2. Oyuncu Kadrosu.....	69
3.2.3. Romandaki Ana Karakterler.....	70
3.2.4. Romandaki Olay Örgüsü.....	71
3.2.5. Yaprak Dökümü Dizisi.....	79
3.3. HANIMIN ÇİFTLİĞİ.....	87
3.3.1. Dizi Künyesi.....	87
3.3.2. Oyuncu Kadrosu.....	88
3.3.3. Romandaki Ana Karakterler.....	89
3.3.4. Romandaki Olay Örgüsü.....	93
3.3.4.1. Vukuat Var.....	93
3.3.4.2. Hanımın Çiftliği.....	97
3.3.5. Hanımın Çiftliği Dizisi.....	99
SONUÇ.....	113
KAYNAKÇA.....	116
ÖZGEÇMİŞ.....	123

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AŞK-I MEMNU, HANIMIN ÇİFTLİĞİ VE YAPRAK DÖKÜMÜ ROMANLARI İLE
TELEVİZYON UYARLAMALARININ İNCELENMESİ

Hüseyin AÇAR

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Adem YILMAZ

2019, 123 sayfa

Jüri: Doç. Dr. Adem YILMAZ

Prof. Dr. Naci İSPİR

Doç. Dr. Mustafa AYDEMİR

“Aşk-ı Memnu, Yaprak Dökümü ve Hanımın Çiftliği Romanları İle Televizyon Uyarlamalarının İçerik Bakımından İncelenmesi” adlı bu çalışma, Türk Edebiyatının ünlü yazarları Halit Ziya Uşaklıgil, Reşat Nuri Güntekin ve Orhan Kemal tarafından kaleme alınan romanların televizyona uyarlanması ve uyarlama sürecinde geçirdikleri değişimleri konu edinmektedir.

Tiyatro, edebiyat, resim, müzik gibi sanat dallarının bir bileşkesi mahiyetinde olan sinemanın ardından, televizyon da son yıllarda artan tv dizileriyle edebiyatla kurulan ilişkiyi daha da sıkı hale getirdi. Dünya klasiklerinden modern metinlere pek çok eseri sanatsal ve ticari kaygılar başta olmak üzere, beğenilmiş bir romandan uyarlanan filmin ilgi görme garantisi, yani kitap ya da tefrika olarak yayınlanan yerli edebiyat ürünlerinin halkta ilgi uyandırması ve filmleştirilmesinin istenmesi, senaryo yazmak için ayrılan zamanın kısıtlı olması, film bütçesinde senaryoya ayrılan payın düşük olması ve senaryo kıtlığı gibi nedenlerle her yıl bu ilişkiyi süsleyecek pek çok yapım televizyon ekranlarına yansımaktadır. Okurlar ve izleyicilerin yanı sıra edebiyat ve sinema çevrelerinde tartışmalara neden olan uyarlama filmlerin ele alındığı bu çalışmanın birinci bölümünde; belli bir tarihsel ya da coğrafi çevre içindeki insanın veya çevrenin karakterlerini, göreneklerini inceleyen, serüvenlerini belli bir kronolojik, mantıksal, duygusal ya da sanatsal ilişkiyi gözeterek öyküleyen, duygu ve tutkularını çözümleyen, kurmaca veya gerçek olaylara dayanan edebi tür ve bu türde yazılmış eserler olarak tanımlanan roman ve tarihsel gelişim süreci içerisinde geçirdiği değişimler ele alınmıştır.

İkinci bölümde; 19. yüzyılda Joseph Plateau tarafından icat edilen Phénakistoscope ile başlayan ve ilerleyen yıllarda yaşanan teknolojik ve bilimsel gelişmelere paralel olarak kendini sürekli yenileyen sinemanın, gelişim aşamaları ile 1873 yılında Paul Nipkow’un Döner Disk ile öncülüğünü yaptığı televizyonun teknolojik ve bilimsel gelişimi ele alınmıştır. Ayrıca çalışmanın konusu gereği sinema/televizyon ve edebiyat arasındaki ilişkiye de benzerlikleri ve farklılıkları konusunda değinilmiştir. Sinema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun biçime sokma olarak tanımlanan uyarlamanın ele alındığı üçüncü bölümde uyarlamanın kaynak alındığı metinle ilişkisi ile uyarlama süreci ve edebi eserlerden Türk sineması ve sonrasında da televizyon dizisi olarak yapılmış uyarlamalara değinilmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise Türk edebiyatında önemli yere sahip olan yazarlarımızdan Orhan Kemal, Reşat Nuri Güntekin ve Halit Ziya Uşaklıgil’in eserleri olay örgüsünün daha iyi anlaşılması bakımından kısa özetleri verilmiş ve sonrasında ise söz konusu romanlardan aynı isimlerle uyarlanan televizyon dizileri ele alınarak yapılan değişiklikler ve nedenleri tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Roman, Sinema, Televizyon, Uyarlama, Aşk-ı Memnu, Yaprak Dökümü, Hanımın Çiftliği.

ABSTRACT**MASTER THESIS****AN ANALYSIS OF AŞK-I MEMNU, YAPRAK DÖKÜMÜ AND MS. HANİM'S FARM NOVELS AND TELEVISION ADAPTATIONS****Hüseyin AÇAR****Advisor: Assoc. Prof. Dr. Adem YILMAZ****2019, 123 sayfa****Jüri: Assoc. Prof. Dr. Adem YILMAZ****Prof. Dr. Naci İSPİR****Assoc. Prof. Dr. Mustafa AYDEMİR**

This study titled "An Analysis of Aşk-ı Memnu, Yaprak Dökümü and Ms. Hanım's Farm Novels and Television Adaptations" addresses the adaptations of the novels written by the famous writers of Turkish Literature, Halit Ziya Uşaklıgil, Reşat Nuri Güntekin and Orhan Kemal into television and changes of these novels during the process of their adaptations.

In recent years, television, after cinema which is a combination of arts, such as theater, literature, painting and music, also has made the relationship with literature more and more tightened. Many productions are reflected in the screens every year due to the reasons such as from world classics to modern texts, many works, primarily with the artistic and commercial concerns, the guarantee of interest of a film adapted from an acclaimed novel, in other words, arousing attention of indigenous literature products published as a book or a series in the public interest and filmed, the limited of time devoted to writing a film, with the low budget allocated to the scenario and the scarcity of scenarios. In the first part of this study, which focuses on the adaptation films which cause controversies in the literature and cinema circles as well as readers and viewers; analyzing the characters and customs of a certain historical or geographical environment, narrating their adventures by means of observing a certain chronological, logical, emotional or artistic relationship, analyzing their emotions and passions, novel described as a literary genre which is based on fictional or real events and written in this genre, and its changes in historical development have been dealt with.

In the second part; The technological and scientific development of the television, which was pioneered by Paul Nipkow's Rotary Disk in 1873, was discussed with the developmental stages of the cinema, which started in the 19th century with Phénakistoscope, which was invented by Joseph Plateau, and continued to develop in parallel with the technological and scientific developments. In addition, the similarities and differences between the cinema / television and literature were also addressed. In the third chapter, the adaptation which is described as the adaptation of a text which is not made for the cinema, the relationship of the adaptation with the text and adaptation process and adaptations made in Turkish cinema and later in the TV series were handled. In the last part of the study, however, short reviews of the authors of Orhan Kemal, Reşat Nuri Güntekin and Halit Ziya Uşaklıgil who have an important place in Turkish literature are provided in order to understand the plot better, and then the changes and their reasons were argued dealing with TV series adapted with the same names from the novels with the same names.

Key Words: Novel, Cinema, Television, Adaptation, Aşk-ı Memnu, Yaprak Dökümü, Hanımın Çiftliği.

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
mm	: milimetre
NBC	: National Broadcasting Company
RCA	: Radio Corporation of America
RTÜK	: Radyo Televizyon Üst Kurulu
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TV	: Televizyon
vb	: ve benzeri
UFA	: Universal Film Aktiengesellschaft
VGİK	: The Gerasimov Institute of Cinematography (Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü)

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 1: Phenakistoscope	22
Fotoğraf 2: Zoetrope	22
Fotoğraf 3: Kinetograph.....	23
Fotoğraf 4: Kinetoscope.....	23
Fotoğraf 5: Kinetoscope ve Kinetograph.....	23
Fotoğraf 6: Paul Nipkow'un Mekanik Televizyon Sistemi	30
Fotoğraf 7: Baird ve Televizyon Sistemi.....	30



ÖNSÖZ

Fiske tarafından toplumsal yapı aracılığıyla anlamlar, popüler beğeniler ve bunların dolaşımı sonucu oluşan üretim ve yeniden üretim süreci içinde hayati öneme sahip dinamiklerden biri olarak tanımlanan ve kitle iletişim araçları arasında önemli bir konuma sahip olan televizyon 1930'lardan bu yana popülerliğini korumakta ve izleyici kitlenin günlük yaşantısını planlamasında etkili olmaktadır (Fiske, 1992:1). Her ne kadar gazete, radyo, televizyon ve sinema gibi geleneksel medyadan farklı olarak dijital kodlama sistemine dayalı internetle birlikte sosyal ağların hayatımıza girip günümüzde yaygın olarak kullanılmasa da, toplum olarak; gerek rutin bir şekilde takip edilen yayınlar (dizi filmler), gerek haber alma ve bilgi edinme amacı ile gerekse de boş zamanların değerlendirilmesi amacıyla zamanımızın büyük kısmını televizyon karşısında geçirmekteyiz.

Günlük hayatımızda tüketim alışkanlıklarımızdan biri haline gelen televizyon izleme konusunda yapılan birçok araştırma bulunmaktadır. Özellikle 2000'li yıllardan günümüze kadar yapılan araştırmalar, televizyon izleme süresinin artarak devam ettiğini ve böylece televizyonun günlük hayatımızdaki yerinin de giderek arttığını göstermektedir. İzlenen programlar itibariyle ilk sırada yer alan magazin programlarından sonra izleyici kitle tarafından tercih edilen bir diğer program türü ise televizyon dizileridir. Televizyon izleme alışkanlıklarına yönelik Radyo Televizyon Üst Kurulu tarafından düzenli olarak yapılan kamuoyu araştırmaları da televizyon dizilerini özellikle de yerli dizileri takip eden izleyici kitlede devamlı bir artışın olduğunu ortaya koymaktadır. Prime time kuşakların büyük bölümünü oluşturan diziler arasında izleyiciler tarafından, en çok tercih edilen tema ise küresel trendlerle de paralel olarak, içerisinde aşk unsurunu da barındıran romantizmdir.

Dünya genelinde olduğu gibi Türkiye'de de aşk teması içeren romantik yapımların kadın izleyicilerin ilgisini çektiğini bilen ve bunu dikkate alan yapımcılar, özellikle 2009 yılından itibaren içerik olarak aşk ve aile temalarına yönelmişlerdir. Ancak, gerek özgün senaryo üretiminde yaşanan sıkıntılar, gerek tanınmış yazarların sahip olduğu okuyucu potansiyelinden faydalanma gerekse de başarılı bir romandan hazırlanan uyarlamaların sağlayacağı kazanç gibi nedenlerle yapımcılar, tanınmış

VIII

yazarlar tarafından üretilmiş olan edebiyat eserlerine, özellikle de romanlara ağırlık vermişlerdir. İlk olarak TRT tarafından Reşat Nuri Güntekin'in Aşk-ı Memnu adlı romanından 6 bölüm olarak hazırlanan uyarlamanın ardından devam eden süreçte Yaprak Dökümü ve Hanımın Çiftliği televizyon dizisi olarak uyarlanmışlardır.

TRT tarafından başlatılan uyarlama televizyon dizisi geleneği, 1990'larda kurulan özel kanallar tarafından da kullanılmış ve 2006 yılında Yaprak Dökümü, 2008 yılında Aşk-ı Memnu ve 2009 yılında da Hanımın Çiftliği dizisi izleyici kitleye sunulmuştur. Günümüzde halen daha tekrar bölümleriyle izleyiciye sunulan söz konusu diziler gerek oyuncu kadrosundaki usta sanatçılar gerekse edebi eserle de bağlantılı olarak ele alınan hikaye bakımından izleyicinin ilgisini çeken yapımlardır. Ancak roman karakterlerine hayat veren oyuncular ile roman karakterleri arasındaki farklılığın yanı sıra uyarlama aşamasında olay örgüsünde yapılan değişiklikler, roman ve dizi arasında temel farklılıkları oluşturmakta ve eleştirmenler tarafından da sıkça tartışılan konular arasında yer almaktadır.

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı, değerli bilgi ve katkıları ile yöneten, tezimin her aşamasında yardımlarını esirgemeyen hocam Sayın Doç. Dr. Adem YILMAZ'a en derin saygı ve şükranlarımı sunarım.

Tez konusunun belirlenmesi ve yönlendirmelerinden dolayı Sayın Prof. Dr. Abdulkuddüs BİNGÖL'e, özellikle edebi eserler konusunda ilgi ve desteklerinden dolayı Sayın Doç. Dr. Mustafa AYDEMİR'e, eğitim dönemim boyunca sabırla beni destekleyen annem Cemile AÇAR ve özellikle kardeşim Özlem Firdevs AÇAR'a teşekkür ederim.

GİRİŞ

Sanatı, hayata bakış, hayatı estetize edilmiş biçimi olarak tanımlayan Mehmet Tekin, edebiyatı da dışımızda ve ölü olan hayatı kendi mantığınca yeniden canlandıran bir sanat olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda, birlikte yaşadığı veya uzakta bulunan insanlara hatta gelecek nesillere duygu, düşünce ve hayallerini anlatma isteği ve ihtiyacı duyan insanlar, bu ihtiyacı gidermek için sözlü veya yazılı kompozisyon meydana getirirler. Edebi eser olarak nitelendirilebileceğimiz bu kompozisyonların konusu da, insanın kendisi veya duygu, düşünce ve hayalleri bakımından varlıklar dünyasıdır.

17. yüzyılda destanın gölgesinden sıyrılarak kendini kabul ettiren roman, edebi türler içerisinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Köken itibarıyla Türkçeye Fransızcadan geçmiş olan roman kelimesi, gerçekleşmiş ya da gerçekleşme ihtimali bulunan hayali bir olayın mensur hikayesi anlamına gelen *romanus* kelimesinden türemiştir. İlerleyen zamanla birlikte, roman anlayışı da dönemden döneme, yazardan yazara dönüşüm geçirerek günümüze kadar ulaştığı için değişik tanımları bulunmaktadır. Ancak yapılan bütün tanımlamalarda ortak olan temel özellikler vardır. Bu ortak özellikler çerçevesinde romanın tanımlarına değinecek olursak; “yaşanmış veya tasarlanmış, birbirine bağlı birçok olayı bir temel düşünce çerçevesinde toplayarak anlatan bir edebi eserdir.”¹ Yani bir anlamda “olması mümkün olanı olmuş gösterme sanatıdır. Bu bakımdan roman, insanı ilgilendiren her konuyu işleyebilir, anlatabilir; yani sınırsız bir hürriyete sahiptir.”²

Bir diğer tanıma göre ise; “belli bir tarihsel ya da coğrafi çevre içindeki belli bir kişi ya da bir grup insanın başından geçenleri, bu insan ya da insanların iç ve dış yaşantılarını belli bir kronolojik, mantıksal, duygusal ya da sanatsal ilişkiyi gözeterek öyküleyen ve belli bir uzunluğu aşan anlatılar için kullanılan edebi terimdir.”³

Ayrıca, hayali kişi ve durumların tasvir edildiği kurgusal bir kurmaca olan roman, Oxford İngilizce sözlüğünde “belirli bir uzunluğa sahip, içinde geçmiş veya çağdaş zamanlardaki gerçek hayatın temsilcileri olan kişilerin ve olayların az ya da çok bir

¹ Roman Nedir? <http://www.toplumdusmani.net/modules/wordbook/entry.php?entryID=460/roman-nedir+roman-ne-demek> Erişim: 25.05.2011

² Roman Nedir? <http://www.toplumdusmani.net/modules/wordbook/entry.php?entryID=460/roman-nedir+roman-ne-demek> Erişim: 25.05.2011

³ Şahamettin Kuzucular, *Roman Nedir, Türleri ve Özellikleri*, <https://edebiyatvesanatakademisi.com/yazi-turleri/roman-nedir-turleri-ve-ozellikleri/101> Erişim: 24.05.2011

kompleks plan içinde canlandırıldığı kurgusal mensur anlatım veya hikayeler”⁴ olarak tanımlanmaktadır.

Kurmaca bir anlatıya dayalı ve edebi türler içerisinde özel bir yere sahip olan romanı, diğer edebi türlerden ayıran temel özellikler ise;

- “Roman düzyazıyla yazılmış, uzun, katmanlı kurmaca bir anlatı biçimidir.
- Bireyin kendisini kuşatan gerçeklikle –*toplumsal gerçeklik*- ilişkilerini anlatan, irdeleyen, sorgulayan bir içeriğe sahiptir. Gerçekliğin türlü görünüş biçimlerini kendi iç gerçekliğini kurarak yansıtır.
- Roman farklı söylemleri bir araya, karşı karşıya getirerek toplumsal hiyerarşiyi kırdığı gibi farklı türlere bünyesinde yer açarak türler arasındaki hiyerarşiyi de kırar.
- Roman, modernitenin, yani Batı’nın bireyci, akılcı, laik dünya görüşünün ifadesi olmuştur.
- Yine roman, modernitenin gereği olarak kendini eleştirmiş ve bu bireyci, akılcı, laik dünya görüşünün karşısına çıkabilmiştir.
- Romanın bireyin, toplumun ve çevrenin değişim ve dönüşümlerine kendini uyduracak esnek yapısı, değişmez kurallara bağlı kalmaması, kendini sürekli değiştirmeye yatkınlığıyla kazandığı çok biçimlilik onun en temel niteliğidir.”⁵

Söz konusu bu temel özellikleri ile edebi türler içerisinde özel bir konuma sahip olan romanın oluşturulmasında önemli olan yapısal unsurlara değinecek olursak Şerif Aktaş’ın bu unsurlar hakkındaki düşünceleri şu şekildedir. “*Anlatma esasına bağlı edebi eserler, bir başlangıç ile sonuç arasında dikkatlere sunulan metin halkalarından teşekkül eder. Metin halkasını meydana getiren parçalar, bir yönleriyle o metnin halkasında nakledilen vaka parçasına bağlanırlar. Edebi eserlerde başlangıç ile sonuç her zaman vakanın başlangıcı ile sonucu olmaz. Ancak bu parçalar, daha yerinde bir ifadeyle metin halkaları, eserde dikkatlere sunulacak vaka etrafında eserin mesajını ifade maksadıyla bir birlik prensibine ve yalnızca eserde tespit edilen kaideler bütününe uygun tarzda tanzim edilirler.*” (Aktaş, 1984:44) Yani romanı oluşturan yapısal

⁴ Salih Okumuş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesi*,

http://www.salihokumus.com/upload/dosya/20160217__7416498065.pdf (26.05.2011)

⁵ <http://www.cokbilgi.com/yazi/roman-turunun-ozellikleri-tarihi-gelisimi-ve-temsalcileri/> (26.05.2011)

parçaların düzenli birlikteliği, romanın oluşturulmasında dikkat edilmesi gereken en önemli noktadır. Bu yapısal parçalar ise;

- 1- Olay ve olay örgüsü
- 2- Konu
- 3- Zaman
- 4- Mekan ve tasvir
- 5- Tip ve kahramanlar
- 6- Bakış açısı ve anlatıcı
- 7- Dil ve üslup
- 8- Plan olarak karşımıza çıkar.

Edebi tür olarak romanı oluşturan bu yapısal parçalara değinecek olursak; genel itibariyle vak'a, yani olayı, esas karakteri itibariyle 'taklit' ve 'yansıtma' eylemleriyle anlatıma dayalı türlerin (masal, hikaye, roman gibi türlerin) vazgeçilmez elemanı olarak tanımlayan Mehmet Tekin, roman bağlamında ise, romanın vitrini olarak nitelemektedir (Tekin, 2016:70). Ayrıca roman yazarının, sözlük anlamı itibariyle olup geçen şey anlamına gelen vak'a ile romanın epik yapısını kurduğunu belirten Tekin;

“Aslında vak'a, romana değil, hayata dair bir parçadır ve hayatta rastladığımız, yaşadığımız, yaşayabileceğimiz bir şeydir: Romancı sanatın (dar anlamda dilin) sağladığı imkanlarla onu, ehlileştirir ve amacı doğrultusunda onu, yeniden biçimlendirir” demektedir (Tekin, 2016:69).

Kısacası romanın tanımında da değindiğimiz gibi yaşanmış veya yaşanması muhtemel olan her şey romanda olay unsurunu oluşturur.

Romanın mantıksal yanını oluşturan, vak'anın beslediği ve yönlendirdiği bir yapı olan olay örgüsü ise olayların belirli bir amaç doğrultusunda sebep-sonuç ilişkisine göre anlatılmasıdır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta; olayları tamamen anlatmaktan ziyade, hedeflenen amaca uygun olarak, belli bir düzen içerisinde okuyucuya sunabilmektir. Çünkü roman türü, kuruluşu itibariyle her biri, bir vak'a parçası etrafında anlamlı bir takım “metin halkaları”ndan meydana gelmektedir. (Tekin, 2016:74) Bu metin halkalarının oluşturduğu vak'alar yani olaylar ise her zaman kronolojik olarak ileriye doğru gelişmezler. Yazar, aktardığı olayla bağlantılı olarak karakterlerin kimliğine açıklık getirmek ya da gelişmekte olan olayı açıklamak amacıyla

geçmişe dönerek akronik bir yapı oluşturabilir. Okuyucudaki güzellik duygusuyla birlikte heyecan ve gerilimi (tension) yaratan/yönlendiren taraf olan olay örgüsünün özelliklerini Foster şu şekilde sıralamaktadır;

- a) “Olay örgüsü yalın ve özlü olmalı,
- b) Karmaşık olduğu durumlarda bile, tüm parçaları, canlı bir varlığın parçaları gibi birbirine bağlanmalı, içinde ölü hiçbir şey kalmamalı,
- c) İçinde gizem olsa dahi okuyucuyu yanıltmaktan kesinlikle kaçınmalıdır” (Foster, 1985:130-131).

Okuyucu açısından ise olayla ilgili olarak okuyucunun soracağı “niçin” sorusu olay örgüsünü anlama konusunda okuyucuya yardımcı olacaktır.

Edebi eserin kuruluşunda rol oynayan temel elemanlardan biri de zamandır.

Mehmet Tekin’in de belirttiği gibi,

“Anlatı, ister söz, ister yazıyla sunulsun, inşa edilmiş bir yapıdır. Doğal olarak, belirli bir amaç doğrultusunda inşa edilen bu yapı, zamana bağlı olarak değerini bulur ve zaman içinde idrak edilir. Bu nedenle bir romanda hikaye, mutlaka -belirli veya belirsiz- bir zamanda cereyan eder. Yine bu hikaye, belli bir süre sonra öğrenilir/duyulur ve belli bir süre içinde de kaleme alınıp anlatılır. Hal böyle olunca, “zaman” unsuru, romanın genel yapısını meydana getiren temel elemanlar arasında yer alır” (Tekin, 2016:70).

Diğer edebi türlerde olduğu gibi romanlarda anlatılan olay ve olgular da belli bir zaman sürecinde gerçekleşir ve yazar da olmuş veya gelecekte olması muhtemel olan bu olay ve olguları aktarırken genel olarak şimdiki zaman, gelecek zaman ve geniş zamanı kullanır.

Olayların okuyucuya aktarılmasında ve söz konusu olaylar ile ilgili gerçeklik izlenimi oluşturulmasında önemli bir işleve sahip olan mekan konusunda, olayın önemi açısından mekan tasvirlerinin sinemada film başlamadan önce musikiye benzer bir fonksiyonu olduğunu savunan Şerif Aktaş, itibari bir eserde mekanın da itibari olduğunu belirtir ve olay zincirini oluşturan halkaların mahiyeti ve ona eşlik eden şahıs kadrosundaki fertlerin içinde buldukları şartların bu itibari mekanın şekillenmesinde etki eden faktörlerden olduğunu ifade eder (Aktaş, 1984: 141). Aynı zamanda, mekanın oluşturulmasında bu mekanı gören kişi kadar, ne zaman görüldüğünün ve kime anlatıldığının, ayrıca eserde anlatılan olay için nasıl bir mekana ihtiyaç olduğunun önemli olduğunu da belirtir. Mekanın, anlatı sisteminde yer alan vak’anın somutlaştırılmasında önemli rol oynadığını belirten Mehmet Tekin de, okuyucunun

anlatılanları daha iyi ve kolay anlaması bağlamında mekanın önemine değinir. Ona göre romancı, mekan unsurunu:

- a) olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak,
- b) roman kahramanlarını çizmek,
- c) toplumu yansıtmak,
- d) atmosfer yaratmak amacıyla kullanılabilir (Tekin, 2016: 143).

Gerçek dünyadan esinlenerek oluşturduğu eseri okuyucularına sunan romancı, söz konusu eserde anlattıklarını gerçekçi bir şekilde sunarak okuyucuyu anlatının içine çekebilmek için romanın kendisine sunduğu anlatım tekniklerini kullanır. “Edebiyatta insan dışındaki canlı veya cansız varlıkların, sahip oldukları özellikleri sözle veya yazı ile ifade etmek”⁶ anlamına gelen ve hikayeye ritim kazandıran tasvir de bu tekniklerden biridir. Olayların cereyan ettiği sahneyi okuyucuya göstermek amacıyla yapılan tasvir aksiyonun arkasından gevşeme veya kritik bir anda hikayeyi kestiğinde okuyucuya sabırsızlık getirir, anlatım perspektiflerini genişletir, sembolik değer kazanan bir durumu –fiziki atmosfer ile insan atmosferi arasındaki ritmik işbirliğini- temsil eder. Yani romanı hızlandırıp yavaşlatarak romana hareket katar. Tasvir etmek göstermek anlamına gelmektedir (Bourneur ve Quillet, 1989:109). Edebi tür olarak romanda da öykünün ritmini veren; yazardan okuyucuya, dolayısıyla hikayenin içinde, bir konuda bilgisi olan bir kişiden, bilgisi olmayan bir kişiye haber gönderme işlevini üstlenen; herhangi bir kahramanın sahneye çıkmasını, onun herhangi bir durum içinde yer alabilmesini ve ona belirli bir hareket verebilmesini ve hikayenin kendi bütünlüğü içerisinde işlemlerini sağlayan ve yönlendiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Bourneur ve Quillet, 1989:108-111).

Sözlük anlamı itibariyle, bir olayın, serüvenin başlıca kişisi ve roman, hikaye, tiyatro vb. edebiyat türlerinde en önemli kişi olarak tanımlanan kahraman, romanda tip ve karakter olarak karşımıza çıkar. Yaşanmış veya yaşanması muhtemel olay ve olguların aktarıldığı romanda, söz konusu olay ve olguların bir eyleyeni bir faili de mutlaka vardır. Yazar, edebi eserde anlatılan olay ve olgulara gerçeklik izlenimi vermek amacıyla, roman kahramanlarından istediği kişiyi veya kişileri istediği kimlikte kullanabilir. Edebi eserlerde anlatılan olaylarla ilgili olarak olayın eyleyeni konusunda

⁶ <https://www.turkcebilgi.com/tasvir> Erişim: 28.05.2011

romancıların genel tercihi insan olmasına rağmen, hayvan, eşya veya kavramlar da fail yani eyleyen konumunda okuyucuya sunulabilir.

Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası İncelemesi adlı eserlerinde kahramanları şu şekilde sınıflandırmaktadırlar.

- a) *“Baş Kahraman: Oyun kurucu denilen başkahraman ilk dinamik adımı oluşturur. E. Sauric bu kahramana “Tematik Güç” der.*
- b) *Hasım Kahraman: Çatışma olabilmesi için böyle bir kahramana ihtiyaç duyulur.*
- c) *İstenilen veya İstenilmeyen Obje: Bu obje, hedeften amacın kendisini ya da korkuya sebep olan objenin kendisini gösterir.*
- d) *Verici Kahraman: Var olan problem karşısında hakem rolünü üstlenen kahraman. Bazen o derece olaylara etki eder ki baş kahramanla karıştırılır. Kimi zaman da uzun süre pasif kalır.*
- e) *Alıcı Kahraman: Baş kahramanın kendinden fazla değer verdiği onlar için gayret sarf ettiği kişiler vardır.*
- f) *Yardımcı Kahraman: Yazarın amacına ulaşmak için başkasından yardım aldığı görülebilir” (Bourneur ve Quillet, 1989:152-155).*

Şerif Aktaş ise bu kadroyu, asıl kahraman veya birinci derecedeki kahraman, hasım veya karşı güç, arzu edilen veya korku duyulan nesne, yönlendirici, alıcı, yardımcı olarak sınıflandırmaktadır (Aktaş, 1984: 153-155). Kahramanların okuyucuya tanıtılması da yazar tarafından belirlenen bakış açısına uygun olarak seçilen ve roman karakterlerinden biri olan anlatıcı tarafından yapılabileceği gibi kahramanların kendilerini tanıtmaları veya romanda yer alan karakterler tarafından tanıtılmasıyla da yapılabilir.

Yazar tarafından oluşturulan karakter veya karakterlerin edebi eserde olayın ve anlatımın biçimlendirilmesinde üstlendiği rolün önemini dikkate aldığımızda diğer edebi türlerde olduğu gibi romanda da ön planda olan ana karakterle birlikte yan karakterler de okuyucuya tanıtılır. Karakterler, eserde iyi veya kötü, bütün yönleriyle tanıtılan, belirli bir tip özelliği veya genel temsil özelliği göstermesinden ziyade spesifik özelliklere sahip roman kişisidir. Karakterin kendine özgü ve genel temsil özelliği göstermeyen yapısına karşılık, belirli bir sınıf veya birey eğilimini yansıtan tip ise evrenseldir ve sevecenlik, alınganlık, kıskançlık ve sosyallik gibi bireysel özelliklerden ziyade genel özellikler gösteren şahıs veya şahıs grubudur. Diğer bir deyişle Berna Moran'ın da belirttiği gibi tip, *“kendi dışında bir şeyi temsil eden roman kişisidir. Yani*

roman dünyasının dışında kalan, dış dünyada mevcut bir kavramı ya da bir insan türünü temsil eden bir roman kişisidir” (Moran’dan Akt. Tekin, 2016: 110).

Romanın yapısal parçalarından biri olan ve Necla Aytür tarafından kısaca olay, çevre ve kişilere bakılan optik açı olarak tanımlanan bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekan, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptır (Aktaş, 1991:84). Diğer yandan bir romanda yazar tarafından belirlenen ve uygulanan bakış açısı, anlatıcı ile anlatılan olay veya olgu arasında dengeli bir mesafenin temin edilmesinde, kullanılacak dil ve üslubun belirlenmesinde ve sonuç olarak romanın güçlü bir yapıya sahip olmasında büyük önem arz etmektedir. Çünkü her romanın bir anlatım şeması vardır ve bu şemalara göre değişik bakış açıları bulunur. Bu bakış açıları da tarihi, gelenek ve psikolojik roman gibi roman türlerini oluşturur. Yani bakış açısı, bir yöntem olmaktan ziyade, romanın kaderini de belirleyen kapsamlı bir uygulamadır. Bu nedenle yazar, romanda yer alan olay veya olguları okuyucuya iletme konusunda değişik bakış açıları kullanır. Bunlar;

Tanrısal Bakış Açısı: Destandan romana intikal etmiş olan ve yazara geniş imkanlar sunan Tanrısal bakış açısı temelde her şeyi bilme esasına dayanmaktadır. Bu yöntem kullanılarak oluşturulan eserde anlatıcı, her şeyi bilen, gören hatta geçmişten ve gelecekte haberler veren bir konumdadır.

Gözlemci Figürün Bakış Açısı: Anlatıda yer alan karakterlerden olup, olaylara az veya çok karışan gözlemci hikayeci, okuyucuya birinci tekil şahıs zamiri ‘ben’in bakış açısından hitap eder. Ayırıcı özelliği, yazarın, roman karakterleriyle ilgili her şeyi bilme imtiyazından vazgeçmesinden ve gözlemci hikayecinin okuyucuya gözleyebildiği kadar bilgi sunmasına izin vermesidir (Freiddman, 1988:120). Çünkü gözlemci ben, anlatı sisteminde olayların gidişatına etki etmekten ziyade söz konusu olayları gözlemek ve okuyucunun anlatılanları daha iyi anlamasına ve anlamlandırmasına yardımcı olmak için vardır.

Tekil Bakış Açısı: 18. yüzyıldan itibaren rağbet gören tekil bakış açısı genellikle otobiyografik yöntemin hakim olduğu romanlarda uygulanan bir bakış açısıdır. Bu yöntemle oluşturulan romanlarda anlatıcı kişi anlatılan olayın merkezindedir ve olay bu kişinin bakış açısından okuyucuya aktarılır. Bu nedenle anlatıcı tanrısal bakış açısına

nazaran daha dar ve sınırlı imkanlara sahiptir. Tekil bakış açısındaki bu sınırlılığı ise Tekin şu şekilde açıklamaktadır;

“Çünkü olayların merkezinde bulunan ve anlatım sorununu üstlenen ‘ben-anlatıcı’ her şeyi görme, bilme, sezme gücüne sahip değildir. O, normal bir insan gibidir; görebildiğini görür, bilgisi kültürel düzeye göredir, sezme gücü ise sınırlıdır” (Tekin, 2002:62).

Çoğul Bakış Açısı: Edebi tür olarak kabul edildiği günden günümüze kadar geçen süreç boyunca insanı anlatmanın kaygısını taşıyan roman, sürekli olarak kendini yenilemiştir. Bu bağlamda destandan günümüze kadar kullanılan ve romancıya geniş imkanlar sunan tanrısal bakış açısının yetersizliğini gören yazarlar yeni bakış açıları geliştirmişlerdir. Modern romanın önem kazandığı dönemlerde ortaya çıkan çoğul bakış açısı da bu bakış açılarından biridir. Çoğul bakış açısının uygulandığı romanlarda anlatıcı kişi birden fazladır. Bu bağlamda kendi psiko-sosyal kimliklerine göre olayı anlatan kişiler nedeniyle, anlatılan olay dahilindeki eşyaların, çevrenin hatta zamanın bile anlamı, anlatıcı kişiye göre değişir.

Anlatıma dayalı bir tür olan roman sanatında yazarın düşüncelerini okuyucuya ulaştırması aşamasında izleyeceği yöntem olan anlatım edimi Bourneur ve Quillet’e göre iki farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır.

“Birinci anlatım tarzında, içte olanla dışta olanı, var olanla yok olanı bilen bir anlatıcı, öğütler vermek, yargılar yapmak, hikayenin bir kısmını özetlemek, bütünü göz önünde kısaca bulundurmanın gerektiğini söylemek suretiyle hikaye anlatımına hakim bir pozisyon kazanır; ikinci anlatım tarzında, anlatıcı kendini hikayeden uzak tutmaya ve anlatma olayını unutturmaya çalışır. Birinci anlatım tarzında anlatma söz konusudur, ikinci anlatım tarzında gösterme söz konusudur.” (Bourneur ve Quillet, 1989:75)

Mehmet Tekin’in bu konudaki görüş ve düşünceleri de Roland Bourneur ve Real Quillet’i destekler niteliktedir. Yazarın, anlatımı gerçekleştirmede çeşitli yollara başvurduğunu belirten Tekin’e göre;

“Anlatma” ve “gösterme” yöntemleri, başvuru yollarının temeli, ilk akla gelen uygulamalarıdır. Bu yöntemlerin marifetiyle yazar, kendini saklama, gizleme fırsatını yakalar; dolayısıyla okuyucunun anlatılanlarla karşı karşıya kalması sağlanır. (...) Anlatma ağırlıklı metinlerde, anlatılanlar ‘geçmiş’ içinde biçimlenirken, gösterme yönteminin uygulandığı bölümlerde anlatılanlar ‘şimdi’ (hal) içinde idrak edilir” (Tekin, 2002:215-216).

Genellikle tanrısal bakış açısı ile yazılan romanlarda kullanılan anlatma yönteminde okuyucu üzerinde herhangi bir duygu yoğunluğu yaratılamaz. Tiyatrodan ödünç alınan gösterme yönteminde ise bir olay ya da durum, belirli bir yerde ve belirli bir zamanda, genellikle karakterler arasında geçen konuşma ve eylemler şeklinde okuyucuya sunulur. Duyguların yoğun olduğu anlar için kullanılan bu yöntemde arada herhangi bir anlatıcı olmadığı için okuyucu kendini olayların içinde hisseder. Her iki yöntemin birlikte kullanıldığı durumlarda da tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi geçmiş ile şimdi birlikte algılanır.

Yazar; serim, düğüm ve çözümleme gibi romanın yapısında önemli birer unsur olan bölümlerde duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarırken dil ve üslup ön plana çıkar. Bir dil sanatı olan roman, anlatım işlevi konusunda dilden en fazla ve kapsamlı bir şekilde yararlanan edebi türdür. Yazar, günlük hayatta basit bir anlatım ve iletişim aracı olan dili hem anlatımı gerçekleştirmek, hem de anlatılanlara gerçekçi (sahih) bir görünüm kazandırmak için kullanır (Tekin, 2002:172). Örneğin, 19. yüzyıldan önce yazar-anlatıcının dili ve üslubu hakimdi. Yani olaylar, kişiler ve çevre yazarın bakış açısına ve hayal gücüne göre aktarılıp karakterler onun belirlediği dil ve üslupta konuşuyordu. 19. yüzyılda olanı olduğu gibi yansıtmayı amaçlayan realist romancılar, romanda yer alan kişileri tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi kendi kültürel seviyelerine, tabiatlarına ve içinde buldukları sosyal ve toplumsal düzeylerine uygun bir dille konuşturmuşlardır. *“Romanda üslup, çokluk içinde birlik anlamına gelir ve bu yüzden hareketin olduğu bölümlerde sade, müşahhas ve canlı; tasvire ait bölümlerde imajlı; tahlile ait yerlerde mücerret bir hal arz edebilir”*(Tekin, 2002: 173). Yani içeriğin formu olan ve kaynağını yazarın mizacından alan üslup, dilin mecazi gücünü, renk ve eylem zenginliğini, kısacası dilin anlatım dağarcığını kişisel becerileriyle söze veya yazıya dökmek, dile hayatıyet kazandırmak demektir (Tekin, 2002:185). Eserin dilinin döneme, kahramanların sosyal ve toplumsal düzeylerine göre seçilip seçilmediği, akıcı bir üslubun tercih edilip edilmediği, terminolojik bir dile başvurulup başvurulmadığı, yabancı kelimelerin ve halka ait bir dilin bulunup bulunmadığı gibi birçok ayrıntıyı içinde barındırır.

Eseri meydana getiren mekan, zaman, kişiler, anlatım özellikleri vb. gibi tüm parçaları estetik bir zevk ve gerçekliği yansıtan mantık düzlemi içerisinde okuyucuya sunan ve konusunu insan veya sosyal hayattan alan romanda bazen insan bazen de

sosyal hayat ağırlık kazanır. Ancak romanda konuyu (süneyi) köşeli biçimde tanımlamak kolay değil. Belki hammaddesidir romanın: kişilerin, durumların ve olayların cansız ve yabancı durumu; izlek kavramının öncülü. Yazınsal yaşantıların anlatı içindeki dağılımı ve düzenlenişi konuya yaklaştırır. Böylece bir alt-doku oluşur. Sonra roman kişileri ve onların ardından durumlar organik biçimde örülmeye başlar. Kurmaca anlatı, içyapı unsurlarını harekete geçirerek, kendini oluşturmaktadır aslında. Konunun belirlenmesi, romanın dışsal alanı özümleme sürecini başlatır. Yazımsal bilgi bu özümleme süreci içinde yaratım sürecine akmaya başlar. (Gümüş, 1991:165).

Romanı oluşturan yapısal unsurların ardından roman türlerine baktığımızda ise, romanlar edebi akımlara göre klasik, romantik, realist, sürrealist, popüler roman gibi sınıflandırılabilirdiği gibi, içyapısına göre de tarihi roman, macera romanı, sosyal roman ve tahlil romanı olarak çeşitlendirilebilirler.

Edebiyat tarihçileri ve eleştirmenler romanların sınıflandırılmasında farklı ölçütleri kullansalar da Türk edebiyatında genel kabul gören sınıflandırma temalarına ve konularına, akımlarına göre sınıflandırmadır. Bu iki sınıflandırmadan ilki olan temalarına ve konularına göre sınıflandırma yapılırken romanların genel olarak hangi konu üzerinde durduğu ve ana teması nedir sorusu dikkate alınmıştır.

Konusunu geçmişten, tarihi bir olay veya kişiden alan tarihi romanlarda yazar, kahraman ve olaylarda bazı değişiklikler yapabilir. Ancak bunu yaparken, gerçekleri buğulandırmadan, zevkle okunur bir üslup kullanması gerekir. Yazar açısından, başarılı bir tarihi roman yazmak için yalnız kahraman isimleri ve olayların kronolojisini bilmek ve vermek yetmez. Olayın yaşandığı zamanı, vuku bulunduğu mekânın coğrafi özelliklerini, dönemin sosyal, kültürel ve sanat değerlerini çok iyi tanımak ve o dönemde topluma hâkim olan inanç, ideal ve anlayışları da iyice bilmek gerekir (Ergunşah, 1990:5). Çünkü, tarihsel romanın baskın özelliği; kişileri, tip ve karakterleri çağına yerleştirmektir. Bu da tarihsel roman yazarının anlattığı çağın duyarlılığını yakalamasına ve yaşantısına girmesine bağlıdır (Özdemir, 1994:272). Yani Emin Özdemir’inde değindiği gibi yazar, romanda ele aldığı olayları günümüze göre değil olayın yaşandığı dönemin gözüyle görmeli ve söz konusu döneme uygun dil ve anlatımla okuyucuya sunmalıdır. Bu türe örnek eserler arasında Gillian Bradshaw’un Cleopatra’s Heir (Kleopatra’nın Varisi), Richard Sapir’in The Far Arena (Uzak Arena)

adlı romanları gösterilirken, Ahmet Mithat'ın kaleme aldığı Yeniçeriler romanı Türk edebiyatında ilk tarihi roman denemesi olarak dikkat çekerken Namık Kemal tarafından yazılan ve 1880'de yayımlanan Cezmi ise Türk edebiyatında batılı anlamda ilk tarihsel romandır.

Bir diğer tür olan macera (serüven) romanları ise konu itibariyle günlük yaşantımızda devamlı karşılaştığımız (rutin) olaylardan farklı, şaşırtıcı ve esrarengiz olayları ele almaktadır. Olay unsurunun önemli olduğu bu romanlarda anlatılanlar hayali olabilir, ancak anlatılanlar olağandışı unsurlar barındırmalı, okuyucuda korku, endişe, merak ve heyecan gibi hisler uyandırmalıdır. Roman kahramanları ise ele alınan konuya uygun olarak kurnazlık, cesaret veya zenginlik gibi niteliklere sahip silahşor, şövalye, polis, vb. karakterlerden seçilir. Ele aldığı konularla okuyucuya hoşça vakit geçirtmeyi amaçlayan bu roman türünde fikir zenginliği yoktur. Yani Özdemir'in de belirttiği gibi; *“serüven romanlarında ruhbilimsel ya da düşünsel boyut öne çıkmaz. Öz anlatı (üslup) kaygısı da ağır basmaz. Yazar düş gücünü kullanarak, olağanüstülükleri kamçılıyarak okuyucunun ilgisini diri tutmaya çalışır. Bunun için de ruhsal çözümlere, doğa ve çevre betimlemelerine geniş ölçüde yer verilmez... Önemli olan devinimdir, heyecandır, gerilimdir, vurkıdır, kıyı ve kıyıcılıktır.”* (Özdemir, 1994:265). Bu türün ilk yazarı olarak Ernest Hemingway gösterilirken, Ahmet Mithat Efendi'nin Hasan Mellah adlı romanı da bu tür içerisinde verilebilir.

Merak ve gerilim unsurlarını temel alan bir diğer roman türü ise polisiye ve casus romanlarıdır. Serüven romanının devamı niteliğinde olmasına rağmen ele aldığı konular (polisiye olaylar veya dedektif serüvenleri) itibariyle konu olarak daha geniş bir yelpazeye sahip serüven romanlarından ayrılır. Okuyucuyu heyecanlandırmak ve eğlendirmek amacıyla merak unsuru etkin bir şekilde kullanılır. Temponun roman sonuna kadar devam ettiği polisiye ve casus romanlarını kendi içerisinde kıyaslayacak olursak; gerek anlatım tekniği gerekse üstlendikleri görevlerle birlikte kahramanlar ve ele alınan konular bakımından polisiye romana nazaran başarılı bir tür olan casusluk romanlarında tek boyutlu ve tekdüze olayların yerini karmaşık yapı, aydınlanması güç karanlık nitelikli olay örgüsünün aldığı görülür (Özdemir, 1994:268).

Gerçekte yaşamış ve tarihe iz bırakmış kişi veya kişilerin hayatlarının belge ve tanıklar eşliğinde nesnel verilere dayanarak anlatıldığı biyografik / yaşamöyküsel

romanlar da bu sınıflandırmaya dahil olan bir diğer roman türüdür. Bu tür romanlarda kişinin roman kişisi olabilmesi için dramatik öğeler ve olaylar bulunması gerekir yaşam çizgisinde. Sıradanlıktan ziyade yaşam çizgisinin inişler, çıkışlar göstermesi gerekir. Bu da büyük ölçüde yazarın hazırlıklı olmasını, araştırma yapmasını; yaşamını romanlaştıracağı kişiyi bütün yönleriyle tanımasını zorunlu kılar (Özdemir, 1994: 276).

Yazarların “yaşadıkları toplumu, o toplumu ilgilendiren meseleleri yeni bir açıdan ele alarak yazdıkları”⁷ sosyal romanlarda ise ön planda yer alan olaylar, sosyal sebeplerle açıklanmak istenirken, ruh tahlilleri ve duygu derinlikleri ise arka planda yer almaktadır. Roman karakterleri, bazı meslek ve sınıfları yansıtan birer tip olarak ele alınmakla birlikte, gizli veya açık bir maksat telkini söz konusudur. Victor Hugo’nun Sefiller adlı eseri ve Hüseyin Rahmi’nin Ben Deli miyim adlı romanı sosyal roman örneği kapsamındadır.

Son olarak “dış alemde geçen olaylardan çok, kahramanın iç dünyasını ve insan benliğinin kişi ve toplum çatışmaları içindeki belirtilerini konu edinen romanlar”⁸ olan tahlili romanlarda ise fertçi bir görüşün hakimiyeti dikkat çekmektedir.

Temalarına ve konularına göre yapılan bu sınıflandırmanın yanı sıra akımlarına göre yapılan sınıflandırmaya baktığımızda, gerek Türk gerek dünya edebiyatında, yazarlar tarafından oluşturulan romanlar ya bir akımdan etkilenilerek oluşturulmuş ya da bir akımın başlangıcına vesile olmuştur. Bu bağlamda akımlara göre romanları; realist, natüralist, romantik ve klasik romanlar olmak üzere dört grupta inceleyebiliriz.

Kuşkucu bir anlatım tarzına sahip olan realist romanlar; olayları, insanları ve toplumları gerçekçi bir şekilde yansıtır. Titiz bir araştırma sonucu oluşturulan realist romanlarda gerçekler olduğu gibi yani aslına sadık kalınarak anlatılır. Ayrıca objektifliğin ön plana çıktığı bu roman türünde yazar, kendi duygu ve düşüncelerine eserde yer vermez. Türk edebiyatının önemli yazarlarından Halit Ziya Uşaklıgil tarafından yazılan Mai ve Siyah (1897) bu türe örnek verilebilir.

Realist romanla büyük oranda benzerlikleri bulunan natüralist roman, ele aldığı konular bağlamında bilim ve araştırmaya dayanmaktadır. Toplumu adeta bir laboratuvar olarak düşünen, olayları ve kişileri bir bilim adamı gözüyle inceleyen natüralist

⁷ <http://roman.nedir.com/#ixzz2BPch9zjb> Erişim: 03.06.2011

⁸ <http://roman.nedir.com/#ixzz2BPch9zjb> Erişim: 03.06.2011

romancılar gerçekçiliği ileri boyutlara taşımış ve eserlerini bilimsel veriler doğrultusunda oluşturmuşlardır. Emile Zola'nın Meyhane ve Alphonse Daudet'in Jack adlı romanı naturalist roman örnekleridir. Türk edebiyatında bu roman türünün ilk örneği ise Nabızade Nazım tarafından kaleme alınan Zehra'dır.

Romantizm akımı kapsamında yer alan ve ana akım romanların en popüler türü olan romantik romanlarda, yazarlar tarafından olay ve olguların duygusal yönden ele alınarak aktarılmasına öncelik verilmektedir. Bu tür romanlarda; insanların duygu, düşünce ve arzuları gerçek ve doğal duygular gibi görülerek, özellikle aşk, hayal vb. olgular konu olarak ele alınmaktadır. Goethe tarafından kaleme alınan Genç Verther'in Acıları ve Namık Kemal'in İntibah adlı romanı bu roman türünün örneklerindedir.

Son olarak biçim kusursuzluğuna, akla ve sağduyuya dayanan klasik romanlar ise; kaleme alındığı dönem her ne kadar eski de olsa okur kitle tarafından okunmaya ve beğenilmeye devam eden, türünün en başarılı örnekleri arasında yer alan eserlerdir. Roman türünün çok az geliştiği Klasik akım romanlarına M. De La Fayette tarafından kaleme alınan Princesse de Cleves adlı roman örnek olarak verilebilir.

“Tarihi seyri içinde başlı başına edebi bir tür olarak ilk defa Fransa’da başlayan roman sanatı, birkaç yüzyıl içinde binlerce örnek vererek, büyük bir gelişme göstermiş ve edebiyat türleri içinde en önemli yeri almıştır.”⁹ Hemen hemen bütün roman tarihçileri ilk romanın 17. yüzyılın başına yazılan, Cervantes’in Don Kişot adlı eseri olduğu konusunda görüş birliği içindedirler. Ancak roman, tür ve köken bakımından çok daha eskilere dayanmaktadır. Roma İmparatorluğu’nun hakimiyeti altında olan halkların konuştuğu halk Latincesine, yani konuşma dili ile yazılmış, başlangıçta manzum, sonra düzyazı biçimindeki hikayelere roman deniliyordu. 12. yüzyılda ise roman, Latince kaynaklardan ilham alan ya da Latince, halk dili olan Romancaya doğrudan çevrilen eserlere verilen bir ad olmuştur (Arslan, 2007:24).

Ortaya çıktığı 17. yüzyıldan günümüze kadar kendini sürekli geliştirerek okuyucu kitlenin ilgi ve beğenisini kazanmasının yanında edebi türler içerisinde de toplumu doğrudan etkileme gücüne sahip olan romanın Ortaçağ dönemini Berke Vardar’ın da belirttiği gibi üç bölümde ele alabiliriz.

⁹ <http://yasinmaya.blogcu.com/roman-turunun-ozellikleri-turk-ve-dunya-edebiyatindaki-temsirc/4449498>
Erişim: 04.06.2011

1- “Antik Romanlar: İlk romanlar, Antik Latin eserlerinin uyarlamalarıdır. Halk şairlerinin klasik edebiyattan aldıkları konuları, kendi hayal güçlerini katarak geniş halk kitlelerinin beğenisine indirgeyerek meydana getirdikleri bu romanlardan en tanınmış olanları *Le Roman d’Alexandre, Le Roman de Torie, Le Roman d’Enéas* ve *Le Roman de Thébes*’tir.

2- *Breton Romanları*: 13. yüzyıla doğru ortaya çıkan aristokrat çevrelerin edebiyatı olan bu “saray edebiyatı”, kadının ve aşkın yüceltildiği ve şövalye ülküsünün işlendiği eserlerdir. *Chrétien de Troyes* tarafından yazılan ve günümüze kadar ulaşabilen bu romanlarda Büyük Britanya’da Kelt Kralı Arthur’un efsaneleşen hayatı anlatılmaktadır. Saray aşkını işleyen romanlar bu çerçevededir. Başlangıçta manzum olan bu romanları düzyazı olanları izlemiştir. Orta Çağın ruhunu en çok yansıtan şövalye romanları, yüceltilmiş aşkı ve mistik bir dünya görüşünü olağanüstü öğelerle karışmış olarak sunarlar. Bunların içinde en tanınmış ve sevilmiş olanı *Tristan et Yseult*’dür.

3- *Macera Romanları*: Macera romanları da olağanüstü olayların yer aldığı aşk hikayeleridir. *Roman des Sept Sages, Flaire et Blanchefleur* bu türden romanlardır” (Vardar, 1998).

Rönesansla birlikte “her alanda köklü değişiklikler yaratan zihniyet değişimi, sonraki yüzyılda modern romanın ortaya çıkışını hazırlar. Bu çağın zihinlerdeki değişimleri yaratan temel olgularıyla, modern romanın ortaya çıkışı arasındaki bağlantı romanın tarihi açısından büyük önem taşır. Burjuvazinin hızla yükseldiği bu çağda, soyluların dışındaki insanların dünya görüşlerini, yaşama tarzlarını değiştiren önemli olaylar olmuştur.”¹⁰ Rönesansla birlikte toplumsal ve sosyal hayatta yaşanan köklü değişiklikler ve özellikle matbaanın yaygınlaşmasıyla romanların basılıp yayımlanması hız kazanmıştır. Basım tekniğindeki bu ilerleme sonucunda ise Orta Çağ destanları ve şövalye romanları önemini kaybetmiştir. Yaşanan bu gelişmelere paralel olarak Rönesans dönemi insanları da hayatı öğrenmeye, insanları ve tabiatı keşfetmeye yönelmişlerdir.

Aynı yıllarda, bilhassa, İspanya’da ön planda olan şövalye romanlarına tepki olarak 16. yüzyıl ortalarında pikaresk roman ortaya çıkmıştır. “Hırsız, gezgin serseri anlamına gelen le pıcaro bu romanlara adını veren marjinal tiptir. ...İspanya’dan diğer Avrupa ülkelerine yayılan pikaresk roman, bir bakıma romanın çiraklık dönemini yansıtır”¹¹ ve 18. yüzyıl romanlarına da kaynaklık etmiştir.

¹⁰ <https://www.cokbilgi.com/yazi/bati-edebiyatinda-roman/> Erişim: 06.06.2011

¹¹ <https://www.cokbilgi.com/yazi/bati-edebiyatinda-roman/> Erişim: 06.06.2011

1800'lü yıllarda tragedya, komedi gibi türlerde oluşturulan eserler önem kazanırken roman alanında ise iki eser dikkat çekmektedir. Bunlardan biri H. D'Urfé tarafından yazılarak yüzyılın başında, yayımlanan, çoban ve şövalye hikayelerini anlatan, bu nedenle de okurlar tarafından beğeniyle karşılanan, pastoral bir roman olan *Astrée* (1607)'dir. Diğeri ise Mme. De la Fayette'in, Descartes'in gösterdiği yolu izleyerek yazdığı *Princesse de Clèves*'tir.

Aydınlanma felsefesinin etkili olduğu 1715 ve 1789 tarihleri arasındaki dönemi kapsayan Aydınlanma Çağında özellikle Fransız edebiyatında romanlar içerik bakımından felsefi ve didaktik bir yapıya sahiptirler. Türk edebiyatına da çeviri yoluyla dahil olan Fenelon'un Telemaque adlı eseri ile Rousseau'nun Emile adlı romanı bu dönemde oluşturulmuş, felsefi ve didaktik yapıya sahip eserlere örnek olarak verilebilir. Fransız edebiyatında roman konusunda yaşanan söz konusu gelişmelere karşılık İngiliz edebiyatında ise roman, sanayileşme ile birlikte yalnızlaşan bireyin hayatını konu alarak dönemin ruhunu okuyucuya aktaran gerçekçi bir yapıda karşımıza çıkmaktadır.

Fransa ve İngiltere başta olmak üzere bütün Avrupa'da rağbet gören roman 19. yüzyılda en parlak dönemini yaşamıştır. Romantizm ve realizm akımlarının etkili olduğu bu dönemde, kapitalizmle birlikte tüketim kültürü yaygınlaşmış ve bunun doğal bir sonucu olarak da sanat eserleri de dahil olmak üzere her türlü meta, alınıp satılan bir mal halini almıştır. Söz konusu dönemi Fischer şu şekilde değerlendirmektedir;

“Böyle bir dünyada sanat bir meta, sanatçı bir meta üreticisi olmakta, gazeteler yayınladıkları tefrika romanlarla büyük satış başarıları elde etmekte, sanat ürünü de, her geçen gün pazardaki yarışma yasalarına daha çok uymak zorunda kalmaktaydı” (Fischer, 1990:43).

Ayrıca okur-yazarlık oranının üst seviyede olduğu ve buna bağlı olarak da roman kuramının oluşum sürecinde temel olarak kabul edilen bu dönemde Puşkin, Victor Hugo, Stendhal, Balzac, Flaubert, Dostoyevski, Tolstoy ve Zola gibi önemli romancılar da romanın bu gelişim çizgisindeki yerlerini almışlardır.

20. yüzyılda 19. yüzyılın bütün alanları (gerilim, duygusal, vb.) kapsayan ve tek bir tür olan roman anlayışının aksine, temalarına ve konularına göre romanlar başlığı altında ele aldığımız roman türleri ortaya çıkmıştır. Bu dönemde öne çıkan yazarlar ise Frans Kafka, James Joyce ve W. Faulkner gibi yazarlardır.

Osmanlı döneminde saraylarda görülen ve halk soytarısı olarak anılan meddahlık 17. yüzyılda hem saray hem de sıradan insanlar tarafından önem verilen bir meslek halini almış hatta lonca gibi örgütlenerek toplum içinde zanaatkarlar kadar saygın bir konuma ulaşmışlardır. Bu bağlamda meddah hikayelerinin Türk toplumunun ortaklaşa paylaşılan olumlu değerlerini yakalayıp aktarması on dokuzuncu yüzyıl sonundaki popüler romancıların işine yarayacaktı (Evin, 2004:33). Çünkü meddah hikayeleri popülerliği kanıtlanmış bir olay örgüsünün öğelerini sağlamasının yanında kültürel yapıya uygun karakterler, durumlar ve çözümler ile yazarlara yararlanabilecekleri zengin envanter sunmaktaydılar. Bu bilgileri dikkate alan ilk dönem romancıları da, meddah hikayelerinden Türk kültürünün değerlerini yansıtan öğeleri ödünç alarak bu öğeleri roman çerçevesine oturtmuşlardır.

Romanın Türk Edebiyatındaki yerini almasından önce bir nazım edebiyatı özelliği taşıyan eski Türk Edebiyatında hikaye, en geniş ifadesiyle ‘bir olayın anlatımı’ şeklinde düşünülmüş, manzum olsun, mensur olsun bir olayı anlatan tarih, masal, efsane, latife, destan, menkıbe vs. gibi tahkiye esasına dayanan bütün eserler genel olarak hikaye adıyla adlandırılmışlardır. Aynı zamanda hikaye türünden bir eser de destan, kıssa, menkıbe, latife, tarih, nevadır vb. gibi isimlerle anılabilmektedirler. Bununla birlikte bir hikayenin değişik terimlerle de adlandırıldığı görülmektedir (Kavruk, 1998:7).

Türk edebiyatında Tanzimat dönemine kadar ilgi görmeyen ve bu nedenle örnek hiçbir eseri olmayan roman, Tanzimat’la birlikte özellikle Fransız yazarların eserlerinden yapılan çevirilerle edebiyatımızdaki yerini almıştır. Yusuf Kamil Paşa’nın Fenelon’un Les Aventures de Telemaque adlı eserinden yaptığı Tercüme-i Telemak bu çevirilerin ilkidir. Batılılaşma çabalarının bir ürünü olarak edebiyatımızdaki yerini alan roman, batıda romanesk ve şövalye edebiyatından etkilenirken, bizde meddah hikayeleri ve halk edebiyatından etkilenerek var olmuştur. Edebiyatımızın eski hikaye türünden romana geçiş sürecini Berna Moran, hayalcilikten akılcılığa, çocukluktan olgunluğa, geçiş olarak nitelerken Gürsel Aytaç’ta bu süreci çeviri; taklit; örnek alma ve anlatım tekniği yeniliklerini yerli konularda uygulayarak özbiçim uyuşmasını sağlayan ulusal sentezi gerçekleştiren roman evreleri olarak dörde ayırmaktadır (Aytaç, 1990:39).

Nihayet Arslan’ın da belirttiği gibi, romanın Türk edebiyatına geldiği dönemde, Türkiye’de toplumsal, ekonomik ve siyasi alanda büyük bir değişim yaşanmaktaydı.

Fakat roman, Türk edebiyatında bu değişimin itmesiyle yazılmamış hatta Avrupa'nın özel koşullarında, tarihsel bir süreç içinde oluşan modern roman taklit edilmeye çalışılmıştır (Arslan, 2007:71). Bir diğer deyişle Tanzimat döneminde yapılan çeviri eserlerle roman türü Türk edebiyatındaki yerini almıştır. Bu dönemin ilk romancılarını ise Arslan şu şekilde değerlendirmektedir;

“Batı ile Doğu kültürünü birleştirme çabası gösterirken Batı romanı ve geleneksel hikayecilik arasında bocalamışlardır. Daha sonra başarıları Batı romanı lehinde artan yazarların ise eserlerindeki topluma yabancı kalan söylemleri romanın Türk toplumuna ait bir oluşum olarak ortaya çıkmadığının ve romancıların bu türü içselleştirecek araçlara da bir türlü sahip olamadığının açık göstergesidir”(Arslan, 2007,57).

Aydın kesimin kendi özeleştirisinin yanı sıra toplumu ve yönetim şeklini de sorguladığı Tanzimat döneminde roman, gerçekliği sunmadaki farklılığı yüzünden Tanzimat yazarına, yeni farkına varmaya başladığı kendi dünyasının gerçekliğinin eleştirisini yapmaya uygun bir tür olarak görüldü. Böylece ilk romancılar, romanın bu yönünü eski hikayenin “kıssadan hisse” anlayışıyla birleştirerek topluma sunacakları eleştirilerini, tavsiyelerini içine koyabilecekleri ve bizzat kendilerinin gerçek dünyaya ilgilerini gösterecekleri bir araç olarak gördüler (Arslan, 2007: 79). Şemsettin Sami, Ahmet Midhat Efendi ve Namık Kemal gibi ilk kuşak romancılar da, oluşturdukları eserlerle, aydın kesimin görüş ve düşüncelerini okur kitle aracılığıyla halka iletmişlerdir. Ayrıca Tanzimat döneminde edebiyat alanında yaşanan gelişmeler sonucu özellikle 1861'den sonra Batılı yani Avrupalı tarzda roman anlayışı da gelişmiştir.

Türk edebiyatında Batılı roman, Yusuf Kamil Paşa tarafından 1859 yılında yapılan ve çeviri eserlerin ilki olma özelliğini taşıyan Tercüme-i Telemak ile başlamıştır. Bu tarihten öncesi ise Tanzimat döneminin hazırlık aşaması olarak nitelendirilmektedir. 1860 ve 1880 yılları arasında Fransız yazarların eserleri başta olmak üzere batılı birçok yazarın eseri Türkçeye çevrilmiştir. Yusuf Kamil Paşa tarafından yapılan çevirinin dışında “Teodor Kasap Victor Hugo'dan Les Miserables/Sefiller (Mağdurun Hikayesi/1862)'i, Ahmet Lütü Efendi Arapça tercümesinden Hikaye-i Robenson/Robenson Cruzoe (1864)'yu, Memduh Paşa Lamartine'den Hikaye-i Jöneviev (1868)'i, Teodor Kasab 187/1873'te Monte Cristo'yu ve Lesage'den Topal Şeytan (1872)'i, Rezaizade Mahmut Ekrem Chateaubrian 'dan Atala (1872)'yi ve Bernardin de Saint-Pierre'den Paul ve Virginie (1873)'i, Ahmet

Vefik Paşa Voltaire'den Hikaye-i Feylesofiye-i Mikromegas'ı ve Lesage'dan Gil Blas'ı tercüme etmiştir."¹²

Yusuf Kamil Paşa'nın Batı romanından tercüme ettiği Tercüme-i Telemak (Abbé Fénélon'un Télémaque) Osmanlı geleneğindeki ahlakçı hikayelerden çok daha canlı olması, etkileyciliği ve hayal gücünün derinliğinden dolayı Tanzimat dönemi aydın grubunun dikkatini Batı romanının özelliklerine çeken ilk eserdir. Yapılan çevirilerle birlikte Türk edebiyatındaki yerini alan romanın ilk örnekleri, yazarlarımızın dünyaya bakışını etkileyerek batıya yönelik ürünler vermeye yöneltmiştir.

Türk edebiyatındaki ilk romanları tür olarak değerlendirdiğimizde ise; Şemsettin Sami'nin yazdığı 'Taaşuk-ı Talat-u Fıtnat' (1872/1875) adlı ilk yerli romanın yanı sıra, tarihi roman konusunda Ahmet Mithat'ın 'Yeniçeriler' (1872), ilk macera romanı olarak yine Ahmet Mithat'ın 'Hasan Mellah' (1874), edebi roman olarak Namık Kemal'in 'İntibah' (ilk edebi roman/1876) ve Recaizade Mahmut Ekrem'in 'Araba Sevdası' (1889) ise ilk realist roman olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mahir Ünlü 1860'tan 1900'lü yıllara kadar etkisini devam ettiren Tanzimat Dönemi hikaye ve romanlarının özelliklerini;

- *"Dil ve anlatım, genel olarak öyküleme, betimleme ve çözümlenmelerde, Divan Edebiyatımız için orta nesir (düzyazı) diye nitelendirilen süslü ve sanatlı düzyazının altında tutulan özellik gösterir. (...) halkın anlayabileceği düzey amaçlandığı ya da karşılıklı konuşmalara yer verildiği bölüntülerde, "konuşma dili"ne yaklaşmaktadır.*
- *Konular, genellikle töresel olaylar öne çıkarılarak üst düzeyde insanların tutku ve acımasızlıkları ile alt düzeydekilerin sorunlarını, yokluk ve yoksunluklarını sergilemektedir."* şeklinde ikiye ayırmaktadır (Ünlü, 2009:40).

Türk edebiyatında roman türünün ilk örneklerini 1870'ten sonra vermeye başladığını belirten Kavcar'a göre Türk romanı bu tarihten sonra iki ayrı yoldan gelişme göstermektedir.

"Birinci yol; aydın olmayan geniş halk topluluğunun batılı hikaye ve romana yadırgamadan alıştırılması için Ahmet Midhat tarafından açılan ve batılı hikaye ve romanla Türk halk hikayelerini uzlaştırmaya çalışan yoldur. Bu halk hikayelerinin bir nevi modernleştirilmesidir... İkinci yol ise, batı kültürü ile değişik ölçülerde temasa geçmiş olan sınırlı aydınlar topluluğu için Namık Kemal tarafından açılan, yerli hikaye ve

¹² <http://www.derindusunce.org/2015/09/07/turk-romaninin-tarihcesi-2/> Erişim: 08.10.2015

roman örneklerini göz önüne almadan doğrudan doğruya batılı hikaye ve roman tekniğini uygulamaya çalışan yoldur.” (Kavcar, 1985:10)

Tanzimat dönemi edebiyatının ardından 19. yüzyılın son çeyreğinde, Servet-i Fünun dergisi çevresinde bir araya gelen sanatçılar 1896 ile 1901 yılları arasında varlığını göstermiş olan Servet-i Fünun Edebiyatı (Edebiyat-ı Cedide) adı altında edebi bir hareketin oluşumunu sağladılar. 1908’den sonra ise değişen cemiyetlerle birlikte yeni insan tipleri ve buna bağlı olarak yeni fikir açılımları, I. Dünya Savaşı ve savaşın sonuçları ile Milli Mücadele gibi toplumsal ve sosyal meseleler de konu olarak edebiyatımızda roman bağlamında ele alınmıştır. Söz konusu dönemi Ahmet Ö. Evin ise;

“Türk romanının on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde bir yerli tür olarak gelişmeye başladığı entelektüel ortam, yerleşik edebi geleneğe karşı ve onunla zıt bir niteliğe sahip bir Batılı tür olarak okur kitlesiyle buluşan Tanzimat döneminin entelektüel ortamından farklıydı. ...Tanzimat aydınlarının takipçileri yeni yerleşen türleri tartışmaya hiç gerek duymadan benimsiyorlardı; onlara göre, temel sorun, Batı’dan ödünç alınan edebi türlerin, böylece yeni bir geleneğin sağlam temellerini atarak Türk kültürel bağlamına en iyi nasıl adapte edileceğiydi.” şeklinde değerlendirmektedir. (Evin, 2004:101-102)

Tanzimattan Cumhuriyete kadar geçen süre zarfında, batılılaşmanın doğurduğu problemleri, geleneğin ailedeki, toplumdaki, siyasal hayattaki çözülme emarelerini, yenileşmenin zaruretlerini ve yollarını işleyen roman Cumhuriyet döneminde ise siyasal, sosyal ve kültürel gelişmelerin izlerini yansıtmakla birlikte söz konusu gelişmelerin yayılması ve benimsenmesinde de görev üstlenmiştir (Narlı, 2007:22). İkinci meşrutiyet döneminde ise yazarlar, özellikle Cumhuriyetin ilanı ile birlikte bir “devr-i sabık”¹³ oluşturarak, yakın geçmişin eleştirisini yaparlar. Bu eleştirilere “milli zaferin” romanları eklenir. Cumhuriyetin hedef ve ilkeleri doğrultusunda tematik bir yapı geliştiren romanlar artmaya başlar. Bunun yanında işçiler, taşranın feodal yapısı, doğu-batı problemi, milliyetçilik, küçük ve yoksul insanların dünyası gibi konular da romana girer. Dönemin en baskın edebiyat akımı ise realizmdir (Narlı, 2007:43).

Alemdar Yalçın, 1920-1946 arasında yazılan romanları; sosyal ve siyasi olayları esas alan romanlar, Anadolu romanları, tarihi romanlar ve aşk romanları olmak üzere

¹³ 1950’li yıllarda siyaset terminolojisine giren ifade, hesap sormak olarak tanımlanabilir. Seçimler sonucu iktidarın değişmesi ve buna bağlı olarak eski iktidarın yaptıklarının (yolsuzluk, haksızlık vb.) üzerine gidilmesi bir nevi hesabının sorulmasıdır.

dört ana grupta toplamaktadır. Bu dönem içerisinde özellikle Cumhuriyetin ilanı ile birlikte, rejimin benimsenmesi ve yaygınlık kazanması Türk romanında önemli bir tema haline gelir ve öğretmen, kaymakam gibi devlet memurları romanlarda başlıca karakterler olarak yer alırlar.

Yaşanan sosyal ve siyasi hayattaki gelişmelerden sonra 1950'lerde bazı romancılarımız, yakın geçmişe daha farklı noktalardan bakma imkanı bulmuştur. Örneğin 1950'lere kadarki romanlarda çatışmanın kazanan tarafı her zaman devletin öngördüğü gelişmeleri hedefleyen kişilerdir. Ancak 1950'lerden sonraki romanlarda çatışmanın temel noktasını, eziyet çekenler ile onlara eziyet çektirenler olmuştur.

Fethi Naci, 1950'lerden sonraki romanımızı siyasal ve sosyal içerik açısından değerlendirerek Demokrasinin Gelişi ve Gidişi ve 27 Mayıs; Köy Romanları; İşçi Sınıfı ve Romanlarımız; Romanlarımızda Küçük Burjuvalar; 12 Mart Romanları şeklinde bir tasnife tabi tutmaktadır (Naci, 1990:515). Ele aldıkları konular açısından bakıldığında, Türk romanında 1960'lara kadar toplumcu gerçekçilik ön plandadır. İlerleyen yıllarda ise romanlar tema bakımından çeşitlilik göstermiş buna bağlı olarak da roman yazma yöntemi de gelişmiştir.

27 Mayıs askeri darbesi ile Cumhuriyet tarihi Türk romanında; sosyal, kültürel ve siyasal anlamda yeni bir dönem başlatmıştır. Askeri darbe ile başlayan bu yeni dönemi Murat Belge; *“1971 Muhtırası'ndan sonra politik romanlar olarak adlandırılan romanların sayısında bir artış olur. Sosyal, siyasal ve politik bağlamda düşündüğümüzde, sosyal eğitim amaçlı ilk romanlarımız Cumhuriyet romanlarıyla bir taraftan yeni devletin milli ideolojisine, bir taraftan geleneksel moral değerlerle çatışmaya yönelmiş; Cumhuriyet romanı ise 1950'lerden itibaren daha siyasal ve politik bir kimlik edinmeye başlamıştır”* şeklinde değerlendirmektedir (Belge, 1994:101).

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA – TELEVİZYON VE EDEBİYAT İLİŞKİSİ

Sinema, televizyon ve fotoğraf gibi temel malzemesi görüntü olan görsel sanatlardan özellikle sinema ve televizyonda, mesajı en etkili şekilde aktararak izleyiciyi etkilemek temel amaçlardan biridir. Söz konusu mesajın iletilmesi konusunda etkin bir rol oynayan görüntü ise, fotoğrafçılıkta halen daha kullanılmakta olan selüloid filmin 1888 yılında John Carbutt tarafından icadı, ilerleyen yıllarda geliştirilmesi ve böylece nesnelerin gerçek zamanlı hareketini yakalamakla mümkün olmuştur. “İlk versiyonlarda izleyicinin akış halindeki resimleri görmesi için özel bir aygıtın içine bakması gerekiyordu. 1880’lere kadar olan gelişmelerle kameraların gerçek zamanlı görüntüleri yakalaması, filme kayıt etmesi ve perde üzerine yansıtarak tüm izleyici kitlesine izletilmesi mümkün olmuştur.”¹⁴

Gerek çalışmamıza konu olan romanların ilk örneklerinin sinemaya uyarlanmış olması, gerekse televizyon ile ilgili teknolojik gelişmelerin sinema temelli olması nedeniyle çalışmamızda sinemanın doğuşuyla birlikte dünya ve Türkiye’deki gelişimine de değinilecektir.

1.1. SİNEMA

Teksoy’un, Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi adlı eserinde de belirttiği gibi;

“Sinemanın temelinde yatan yanılsama, beynin gözün ağ tabakası üzerine düşen görüntüyü kaybolmasından sonra da kısa bir süre algılamayı sürdürmesi ve ardışık ağ tabaka görüntülerini, hareket eder biçimde algılaması olgularına dayanır. Bu yüzden insan gözü, bir perde üzerinde belirli bir hızla (genellikle sessiz sinemada saniyede 16, sesli sinemada saniyede 24 kare) ard arda yansıtılan film karelerindeki görüntüleri kesintisiz bir hareket içinde görür.” (Teksoy; 2005:18).

Sinemanın doğuşunu, deneyler (kamera ve projeksiyon aletinin icadı) düzeyinde inceleyecek olursak; 19. yüzyılda yapılan teknolojik deneylerin önemi yadsınamaz. Öncelikle 1830’da Joseph Plateau tarafından icat edilen Phénakistoscope’ta bir merkez etrafında dönen, birbirinden ayrı iki disk vardı. Alttaki diskin üzerinde bir hareketin

¹⁴ Buket Atizel, *Sinema ve Film* <https://sites.google.com/site/bktatizel/sinema/sinema-ve-film> Erişim: 11.10.2015

birbirini izleyen çeşitli aşamalarını gösteren çizimler bulunuyordu. Üstteki diskte ise belli aralıklarla açılmış yarıklar vardı. Diskler döndürülüp üstteki diskin yarığından bakıldığında, hareket yanılsaması elde edilmekteydi (Abisel, 2006:18).

1834 yılında William Horner tarafından geliştirilen ve Phénakistoscope'a göre daha basit bir alet olan Zoetrope ise birbirini takip eden seri resimlerin bir silindir içine yerleştirilmesi ve silindirin döndürülerek resimlerin hareketlendirilmesi prensibine dayanmaktadır.



Resim 1. Phenakistoscope

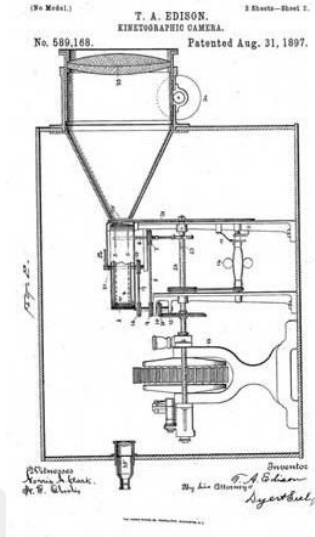


Resim 2. Zoetrope

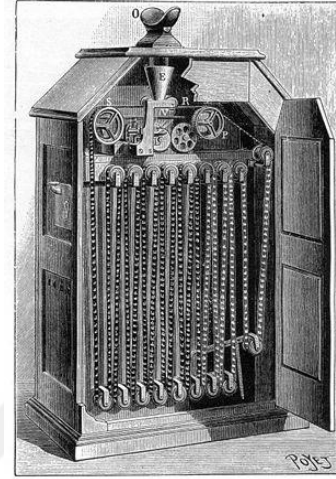
Fotoğrafın 1839 yılında bulunmasının ardından Edward Muybridge, 1877'de yan yana dizdiği fotoğraf makineleriyle koşan bir atın görüntülerini saptayarak dönen bir disk içine yerleştirmiş ve bu fotoğraflarla hareketli bir görüntü elde etmeyi başarmıştır. 1882'de Fransız fizyolog Etienne Jules Marey tarafından kuşları araştırmak için, saniyede 12 fotoğraf elde edebilen aletin geliştirilmesinden sonra Amerikalı Hannibal Goodwin'in 1887'de "fotoğraf çekiminde selüoit film kullanması, bir yıl sonra da George Eastman'ın bu uygulamayı geliştirerek makaraya sarılı selüoit film şeridinin seri üretimini başlatması, sinema filminin gerçekleştirilmesi için bütün ön koşulları hazırlamış oldu."¹⁵ Thomas Alva Edison ise yardımcısı William Dickson ile birlikte 1889 ve 1892 yılları arasında ses ve görüntüyü birleştirmek amacıyla yaptıkları çalışmalar sonucunda kameranın ilk şekli olan "kinetograph"ı, geliştirmişlerdir. Kinetograph ile, kenarlarına düzenli delikler açılmış 15 metrelik filmler üzerine

¹⁵ <http://sinepedi.blogspot.com/2012/03/sinema-tarihi-1.html> Erişim: 11.10.2015

saniyede 40 görüntü saptanabilmekteydi. Çalışmalarına devam eden Edison ise görüntüleri hareketli bir şekilde yansıtmayı sağlayan Kinetoscope'u geliştirmiştir.

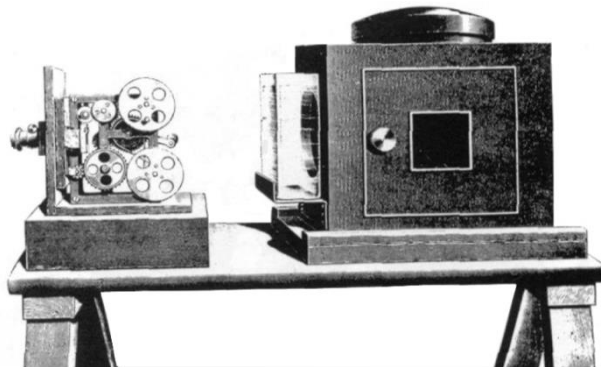


Resim 3. Kinetograph



Resim 4. Kinetoscope

Kenarları delikli 35 mm'lik film kullanan Kinetograph ve Kinetoscope'da 25x19 mm boyutundaki her film karesinin iki yanında dörder delik vardı. Kinetoskop büyük bir tahta kutuydu. Üzerindeki bakaçtan bakan bir kişi, kutunun içinde gösterilen 15 metre uzunluğunda bir filmi izleyebiliyordu. Objektifin önünden saniyede, yatay olarak kırk görüntünün geçtiği, bu tek kişilik gösterim yirmi saniye sürmekteydi (Teksoy, 2005: 29).



Resim 5. Kinetoscope ve Kinetograph

Babaları Antoine Lumiere'nin Paris'e yaptığı gezide satın aldığı Kinetoscope ile tanışan Auguste ve Louis Lumiere kardeşler, yeni tanıştıkları bu aleti geliştirerek 1894

yılında “sinematograf” adını verdikleri aygıtı oluşturdular. Sinematograf; film çekimi ve gösterimi yapabilmesinin yanında elle çalıştırılmakta ve yaklaşık 10 kg ağırlığı sayesinde de, istenen yere taşınabilmekteydi. Geliştirmiş oldukları bu aygıt ile Lumiere Kardeşler’in 28 Aralık 1895'te Paris'te, Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de gerçekleştirdikleri ilk gösterim ise sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

İlk yıllarda diğer gösteri sanatlarının gölgesinde küçük çadırlarda, publarda, gece kulüplerinde ilk gösterimi yapılan sinemanın ilk filmlerine baktığımızda Edison, sirk ve vodvil gösterilerinden oluşan filmler yapmıştır (Kıraç, 2012:22). Buna karşılık Auguste ve Louis Lumiere ise dünyanın farklı bölgelerinde bulunan kameramanlar tarafından elde edilen görüntülerden oluşan belgeseller veya haber filmleri yapmışlardır.

“Sinemanın kendine özgü anlatım olanaklarından yararlanma ve sinema aracılığıyla bir öykü anlatma dönemi, temel olarak Fransız yönetmen Georges Melies'le”¹⁶ başlamıştır. Kariyeri boyunca 531 filme imza atmış olan Melies, yapmış olduğu filmlerde film hilelerini zekice kullanmıştır. Melies'in kamerayı sabit bir konumda kullanarak hazırlamış olduğu bu filmlere karşılık Amerikan sinemasının önemli yönetmenlerinden Edwin S. Porter ise ele aldığı konulara uygun olarak farklı çekim ölçekleri ve kamera açılarından yararlanmıştır. Ayrıca Porter, elde ettiği bu görüntüleri anlatmak istediği hikayenin akışına göre kurgulayan ilk sinemacı olarak karşımıza çıkmaktadır. “Özellikle The Great Train Robbery (1903; Büyük Tren Soygunu) filminde Porter, hareketli ve gerilimli sahnelerde yakın ve kısa çekimler kullanarak, kamerayı hareket ettirerek ve arkadaki bir perdeye yansıtılmış görüntülerle öndeki bir mizansenin birleştirilmesine dayanan arka gösterim tekniğini uygulayarak, gerçekçi sinemanın temellerini”¹⁷ atmıştır.

Yapılan ilk gösterimlerden itibaren yoğun ilgi gören sinema, 1900'lü yılların başında bir sektör haline gelmiştir. I. Dünya Savaşı öncesinde, komedi türünü geliştiren ünlü yönetmen Ferdinand Zecca ile cinayet ve korku sinemasını geliştirerek seri film uygulamasını başlatan Louis Feuillader gibi yönetmenleri bünyesinde barındıran Fransız sineması ile, çok sayıda figüran ve dekorlarıyla dikkati çekmesinin yanı sıra tarihsel filmlere sahip İtalyan sineması, Avrupa'da sinemaya öncülük etmiştir.

¹⁶ <http://bulentarslan89.blogcu.com/dunya-sinema-tarihi/6571600> Erişim: 13.10.2015

¹⁷ <http://bulentarslan89.blogcu.com/dunya-sinema-tarihi/6571600> Erişim: 13.10.2015

Ancak “sinemayı ilginç bir eğlence düzeyinden başlı başına bir anlatım aracı konumuna yükselten en önemli sinemacı Griffith oldu. Söze ve yazıya başvurmadan yalnızca sinemanın anlatım olanaklarıyla izleyiciyi etkileyen, duygu ve düşünceleri en çarpıcı biçimde perdeye yansıtan Griffith, günümüzde artık klasikleşmiş olan sinema tekniklerini uyguladığı gibi, film yapım sürecinin de temel aşamalarını yerleştirdi ve bütün bu aşamaları uyumlu biçimde yürüten yönetmenin önemini ortaya koydu.”¹⁸

I. Dünya Savaşı'nın ardından Almanya ise, Avrupa'da sinema alanındaki en önemli gelişmelerden birine imza atmış ve “savaştan sonra özel denetime verilmiş olan UFA adlı şirket öncülüğünde Alman sineması Weimar Cumhuriyeti döneminde (1919-33) altın çağını”¹⁹ yaşamıştır. Alman sineması, Dünya sinemasına en büyük katkıyı ise 1919 yılında Robert Wiene, *Das Kabinen des Dr. Caligari* (Doktor Caligari'nin Muayenehanesi) adlı dışavurumcu sinema filmiyle yapmıştır. Alman dışavurumculuğu, 1920'lerde Fritz Lang ile F. W. Murnau'yu dünya sinemasına kazandırmasına rağmen 1925'te UFA şirketinin iflasın eşiğine gelmesi ve ardından Hitler'in ülke yönetimini ele geçirmesiyle çok sayıda Alman sinemacı ABD'ye yerleşerek Hollywood sinemasının estetik temellerini atmıştır.

Savaşın ardından sinema alanında önemli gelişmelerin yaşandığı bir diğer ülke ise SSCB yani Rusya'dır. “Ajitasyon ve propaganda için sinemaya özel bir önem veren Sovyet hükümeti, dünyanın ilk sinema okulu olan Devlet Sinema Enstitüsü'nü (VGİK) kurdu ve ajitasyon ve sinema sözcüklerinden oluşturulan agitki sözcüğüyle tanımlanan filmlerin yapımına hız verdi.”²⁰

ABD'de ise genel anlamda bir sanayi dalına dönüşen sinema, kitlelere hitap eder hale gelmiştir. Ayrıca Charlie Chaplin, Fatty Arbuckle ve Mabel Normand gibi önemli oyuncu ve yönetmenlerin tanınmasını sağlayan komedi gibi türlerde bu dönemde kendini göstermiştir.

İlk dönemlerden itibaren var olan ses ve görüntünün bir arada olması düşüncesi ve bu düşüncenin gerçekleşmesi amacıyla yapılan çalışmalar neticesinde “1919'da Lee De Forest, sesi optik olarak film üzerine kaydeden bir aygıt geliştirdi ve fonofilm adıyla

¹⁸ <https://www.sineplusakademi.com/sessiz-sinema/> Erişim: 25.10.2017

¹⁹ *Sinema Nedir? Dünya Sinema Tarihi*, <https://www.turkedebiyati.org/sinema-tarihi.html> Erişim: 17.10.2015

²⁰ *Sinema Nedir? Dünya Sinema Tarihi*, <https://www.turkedebiyati.org/sinema-tarihi.html> Erişim: 17.10.2015

patentini aldığı bu aygıtla 1923-27 arasında, özel olarak hazırlanmış salonlarda bir dizi sesli film gösterisi yaptı.”²¹ Böylece II. Dünya Savaşı öncesinde sese kavuşan sinema da, izleyici kitlesini büyük ölçüde arttırdı. Ancak “konuşan filmler” adıyla anılan sesli sinema filmleri, seyirci sayısının artışıdaki bu olumlu katkısının yanında mikrofonların ağırlığına bağlı olarak hareketlerinin kısıtlı olması gibi teknik sorunların baş göstermesine de ortam hazırlamıştır. Benzer şekilde çekim esnasında motor sesinin de filme alınmaması amacıyla hazırlanan büyük kabinler nedeniyle kamera hareketlerinin sınırlı olması da hem teknik hem de estetik sorun olarak gösterilebilir. Çekimlerin ardından stüdyo ortamında yapılan dublaj uygulaması ile bu teknik ve estetik kısıtlamaların film üzerindeki olumsuz etkisi önemli ölçüde azaltılmıştır.

Sinemada sesin etkin bir şekilde kullanılmaya başlanmasının ardından 1930’lu yıllarda; Rene Clair, Jean Vigo ve Jean Renoir’in temsil ettiği Fransız sinemasındaki gelişmeye karşılık, Alman sineması ise başarılı yönetmenlere sahip olmasına rağmen Hitler’in iktidara gelmesiyle tıpkı SSCB’nde olduğu gibi, yönetmenler bürokrasi engeli nedeniyle hükümetin isteği doğrultusunda propaganda ve ajitatif filmler yapmıştır.

II. Dünya Savaşı’nın yaşandığı yıllarda, savaşın değişik cephelerini tanıtmaya yönelik filmler yapan Amerikan sineması, savaşın ardından, toplumsal ve sosyal alandaki gelişmelere paralel olarak ekonomik olanakların azalması ve bunun sonucunda stüdyo sisteminin gerilemesinin yanı sıra televizyonun da kendisine rakip olarak belirmesiyle küçük bütçeli filmlere yöneldi.

Genel olarak baktığımızda ise; Battal Odabaş’ın da belirttiği gibi yenen devletler kadar yenilen devletlerin de ekonomilerini sarsan, yaşam koşullarını olumsuz etkileyen II. Dünya Savaşı’nın ardından dünya sineması bir arayış içine girmiştir. Yaşanan toplumsal ve sosyal alandaki değişimlerden ülkelerin sinemaları da etkilenmiş ve savaştan yenik çıkan İtalya’da “Fransız Doğalcılığı”, “Sovyet Toplumcu Sineması”, “İngiliz Belge-Film Okulu” ve İtalyan edebiyatındaki “verismo” (gerçekçilik) akımının uygulanmasıyla ortaya “Yeni Gerçekçilik” sinema akımı çıkmıştır (Odabaş, 1994, 281-282). Özellikle, Vittorio de Sica ve Roberto Rossellini’nin temsilciliğini yaptığı ‘Yeni Gerçekçilik’ akımı ile İtalyan sineması salon filmleri yerine toplumsal temalara yönelmiştir.

²¹ Sinema Nedir? *Dünya Sinema Tarihi*, <https://www.turkedebiyati.org/sinema-tarihi.html> Erişim: 17.10.2015

Fransız sinemasında da Cahier du Cinéma dergisinin kuramsal ve eylemsel çalışmaları sonucu, François Truffaut, Alain Resnais, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Louis Malle, Eric Rohmer, Angès Varda ve Jacques Rivette'nin temsilciliğini yaptığı Yeni Dalga hareketi başladı. “Akımın temsilcileri, Alexandre Astfuc’ün 1948’de ortaya attığı, sinemacının ışıkla yazan bir yazar olması gerektiğini savunan kamerakalem (camerastylo) kuramıyla Andre Bazin’in Cahiers du Cinéma dergisinde savunduğu, kurgudan çok görüntünün iç düzenlenişine, yani mizansene önem veren görüşlerini birleştirerek yaratıcı sinema kuramını geliştirdiler.”²²

İngiltere’de ise genç sinemacılar, Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson öncülüğünde, maddi engellerle karşılaşmadan rahatça film yapabilmek amacıyla 1955 yılında ‘Özgür Sinema’ hareketini geliştirdiler. İngiliz sinemasındaki bu gelişime paralel olarak Japon sineması da 1950’li yıllarda altın çağını yaşamıştır. Dönemin en önemli sinemacıları ise, evrensel anlatım biçimleriyle Japon kültürünü birleştiren Akira Kurasava ile Mizogu ve Ozu’dur.

Savaşın ardından sinema alanında uygulanan katı sansür nedeniyle en büyük durgunluğu SSCB yaşarken 1960’lı yıllarda ise Güney Amerika ve Afrika ülkeleri başta olmak üzere, sömürgeciliğe ve emperyalizme karşı radikal bir tutum geliştiren Üçüncü Dünya Ülkelerinin sinemadaki yükselişi dikkat çekmektedir.

Paris’te, 1895 yılında yapılan ilk film gösteriminden bir yıl sonra saray hokkabazlarından Bertrand’ın çalışmaları sonucu Türkiye’ye gelen sinema, ilk yıllarında yabancı film gösterimleri ile izleyiciyle buluşmuştur. İlk yıllardaki bu dışa bağımlılığın ardından, Türk sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan ve 1916 yılında, Merkez Ordu Sinema Dairesi yöneticiliği de yapmış “Fuat Uzkinay’ın 1914 yılında çektiği “Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı” isimli belgesel film, ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir. Cumhuriyete kadar geçen dönemde Birinci Dünya Savaşı ile ilgili haber filmleri ağırlıkta”²³ olmasına rağmen öykülü filmler de çekilmiştir. Merkez Ordu Sinema Dairesi ise, savaşın devam ettiği yıllarda Almanya’ya yaptığı ziyaret sırasında, sinemayla tanışan ve güçlü bir propaganda aracı olduğunu fark eden Enver

²² *Sinema Tarihi ve Sinemada Akımlar*, <http://docplayer.biz.tr/24012038-Sinema-tarihi-ve-sinemada-akimlar-1-disa-vurumculuk.html> Erişim: 25.02.2018

²³ Anıl Kırıl, *Türk Sinemasının İlk Yılları*, <http://www.dagarcikturkiye.com/turk-sinemasinin-ilk-yillari-hd-601.html> Erişim: 10.07.2017

Paşa'nın emir ve talimatları doğrultusunda Osmanlı Ordusu bünyesinde 1915 yılında kurulmuştur.

1922 yılında Kemal Seden tarafından kurulan Kemal Film'in yöneticiliğini de yapan Muhsin Ertuğrul, 1950'li yıllara kadar hazırlamış olduğu otuzu aşkın filmle Türk sinemasında etkin bir rol oynamıştır. Kendisi de bir tiyatro sanatçısı olan Ertuğrul'un yönettiği filmlerde, tiyatronun etkisi dikkat çekmektedir. Ömer Lütfi Akad tarafından 1952 yılında hazırlanan Kanun Namına filmi ile tiyatronun sinema üzerindeki etkisi kırılmış ve Türk sineması kendi dilini oluşturmaya başlamıştır.

1960'ların sonlarına doğru televizyonun yaygınlaşmasından olumsuz etkilenen Türk Sineması'nda 1970'lerin başından itibaren *“ekonomik getirinin önem kazandığı bir sinema anlayışı egemen olmuştur. Beğeni kazananlara benzer, iş yapacağı düşünülen türde filmler yapılmıştır. Bu dönemde sinema salonları dolmakta, sektörde büyük paralar dönmekteydi. Ancak kazanılanların yatırıma dönüştürülememesi ve ülke ekonomisinin kötü durumu sinemayı da etkilemiş, Türk Sineması büyük bir kriz yaşamıştır. Bu kriz döneminde filmler hem sayıca hem de kalite bakımından düşüş göstermiştir. Seks ve seks-komedi furyası yaşanmış, Türk Sineması varlığını bu alandan kazanır hale gelmiştir. Kuşkusuz yaşanan bu krizde Türkiye'ye 1960'larda giren ve 1970'li yıllar boyunca yaygınlaşan televizyonun da olumsuz etkisi olmuştur. Bu yıllarda Türk Sineması da Türkiye'yle beraber çetin bir sınavdan geçmiştir”* (Önk, 2011:3869). Özellikle 70'li yılların ikinci yarısında yaşanan bu olumsuz gelişmenin nedenlerini ise;

- a) Televizyon yayınlarının başlaması ve yaygınlaşması,
- b) Ekonomik bunalım,
- c) Dövizdeki artışa koşut olarak film hammaddesinin pahalılaşması,
- d) Siyasal kargaşa ve terör,
- e) Filmlerin seyircinin değişen beğenilerine karşılık vermemesi şeklinde sıralayabiliriz.

90'ların ikinci yarısına kadar devam eden bu sürecin ardından Yavuz Turgul'un Eşkya (1995) ve yine aynı yıl Ferhan Özpetek tarafından çekilen Hamam filmleriyle seyircinin yeniden sinemaya ilgi göstermesi sağlanmıştır.

1980 ila 90'lı yıllara oranla sinemaya olan ilginin arttığı 2000'li yıllarda Türk sinemasında yaşanan gelişmeleri Zeynep Sevinç şu şekilde özetlemektedir;

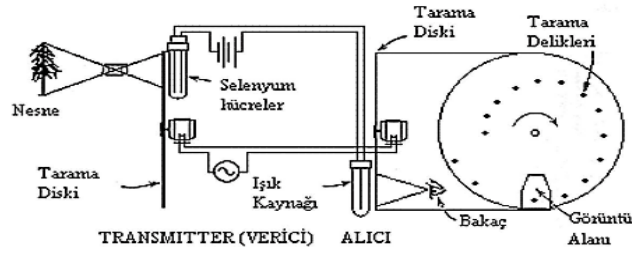
“Türkiye Avrupa ülkeleri arasında yerli yapımların en çok izlendiği bir ülke haline gelmiştir. Sinema üzerine daha çok yazılmaya başlanmış, bu anlamda eğitim veren okulların sayısı artmış, çeşitli kurslar ve atölyeler açılmıştır. Son dönemde Kültür Bakanlığı'nın katkılarıyla okullarda öğrenciler arasında kısa film yarışmaları düzenlenmeye başlanmış ve bu şekilde sinemaya karşı bir teşvik oluşturulmuştur” (Sevinç, 2014:111).

Günümüzde dünya çapında tanınmış yönetmenlerle gelişimine devam eden Türk sineması; tarihi, gerilim ve korku filmlerinin yanı sıra komedi filmlerindeki görüntü kalitesi ve içerik zenginliği ile gelişmişliğini kanıtlamakta ve sinema izleyicisiyle olan bağını devamlı olarak canlı tutmaktadır.

1.2. TELEVİZYON

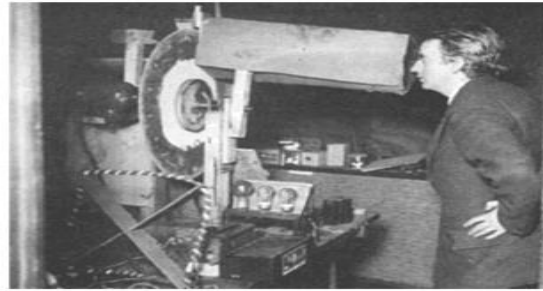
Yunanca uzak anlamına gelen ‘tele’ ile Latince görme anlamına gelen ‘vision’ sözcüklerinden türetilen televizyon, 21. yüzyılın başlarında bir mekanda kaydedilen hareketli görüntülerin ve sesin eşzamanlı veya kısa gecikmelerle başka bir mekandaki alıcıya aktarılabilmesi amacıyla icat edilmiştir (Şentürk, 2009:18). Bir kitle iletişim aracı olarak radyodan 15-20 yıl sonra toplum yararına sunulan televizyonun icadında birçok bilim adamının rolü olmuştur. Televizyonun teknolojik gelişimini Aysel Aziz şu şekilde değerlendirmektedir; *“Değişik zaman ve yerlerde yapılan buluşlar sonucu televizyon tekniği bugünkü durumuna gelmiştir. Bir ilim adamının kuramsal olarak ortaya attığı bir buluş diğeri tarafından kanıtlanmış, aynı buluş değişik ülkelerde farklı kişilerce yapılmıştır.”* (Aziz, 1981:12).

Radyoya nazaran daha karmaşık bir tekniğe sahip televizyon konusunda ilk teknik çalışma 1873 yılında Andrew May tarafından yapılmıştır. İrlandalı bir telgrafçı olan May, ışık dalgalarının elektrik akımına çevrilebildiğini ve selenyum adlı kimyasal maddenin elektriğe karşı dirençli olduğunu ve bu direncin güneş ışığında daha da azaldığını keşfetmiştir (Aziz, 2013:46). Televizyon konusundaki bir diğer teknik çalışma ise 1884 yılında Alman bilim adamı Paul Nipkow tarafından gerçekleştirilmiştir. *“Nipkow, bir resmi dönerken tarayabilen bir araç geliştirdi. “Döner disk” adı ile anılan bu aracın içinde, kenarlardan başlayarak helezonik şekilde yerleştirilen kare delikler, küçük bir delikten geçirilerek verilen elektrik ışınları ile baştan başlayarak dönerek taranmakta ve bu taranan yerler ışık ve gölge olarak bir diğer yerde görüntü olarak elde edilmektedir”* (Aziz, 2013:46).



Resim 6. Paul Nipkow'un Mekanik Televizyon Sistemi

İlerleyen yıllarda mekanik tarama olarak adlandırılacak olan döner disk, görüntünün farklı bir yere iletilmesini sağlayan ilk araçtır. Nipkow'un bu buluşu 1923'te Jenkins, 1925'te ise Logie Baird tarafından ilk deneme yayınlarını gerçekleştirmek için kullanılmıştır. Ancak İngiltere'nin Hasting kasabasında, Baird tarafından yapılan çalışmalarda, saniyede 20 resmin 60 ila 120 çizgi ile taranmasıyla elde edilen ilk sonuçlar, belli belirsiz kaba çizgilerden öteye gidememiştir.²⁴ "1936 yılında ise Baird, saniyede 24 resim ve 240 çizgi ile yaptığı denemede daha net bir görüntü elde etti. Baird'ın bu buluşu, İngiliz televizyon yayınlarında başlangıçta kullanılan mekanik tarama sisteminin temeli olmuştur" (Aziz, 2013:47).



Resim 7: Baird ve Televizyon Sistemi

Döner disk ile elde edilen ilk görüntülerin net olmaması nedeniyle, 1907 yılında kendisi elektrik mühendisi olan İngiliz Alan Campbell Swinton ve Rus bilgin Boris Rosing, görüntüyü elektronik yöntemlerle tarayarak daha net görüntü elde etmek amacıyla yaptıkları çalışmalarla katod ışınlarından (cathod ray) görüntü aktarmada

²⁴ İlk denemesini bir çay kutusu üzerine yerleştirdiği ve Televisor adını verdiği, (dikiş iğnesi, kesilmiş karton ve bisküvi kutusundan oluşan) düzenekle yapan Baird, bu düzenek aracılığıyla net bir şekilde olmamasına rağmen insan surati görüntüsünü elde etmeyi başarmıştır.

yararlanılabileceğini, elektronların boşlukta yer değiştirirken televizyon sinyallerini göndermede ve bu sinyallerin alıcı tarafından alınmasında kullanılabileceğini kanıtladılar. 1911 yılında ise Campbell, buluşunda bir adım daha atarak, televizyon kamerası için gerekli olan “mozaik” (mosaic) adlı bir aracın ışık enerjisini elektrik enerjisine çevirebileceğini bulmuştur (Aziz, 2013:47). Campbell ve Rosing’in birbirinden bağımsız olarak yaptıkları bu çalışmalar, Rosing’in öğrencisi Vladimir Zworykin’in yaptığı çalışmalar sonucu 1923’te uygulamaya koyulmuştur. “*Amerika Birleşik Devletlerinde denemelerini yapan bu Rus bilgini, İkenoskop (icenoscope) adı verdiği ve elektronik tarama ile görüntü yayını gerçekleştirmiştir. Bu araç ile eşyalar satır satır çok çabuk taranıyor ve insan gözünde sürekli bir geçiyor hissi veriliyordu*”(Aziz, 2013:47).

Farklı ülkelerdeki bilim adamlarının eş zamanlı deneyleri sonucu bulunan televizyonun, yayınları da aynı şekilde çok yakın zaman aralıklarıyla farklı ülkelerde gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda 1936’da İngiltere’nin düzenli televizyon yayınına başlamasının ardından 1939’da Amerika ve Rusya, 1950’de Meksika ve Brezilya, 1960’da ise Çin’de düzenli televizyon yayınları başlamıştır.

II. Dünya Savaşı nedeniyle sekteye uğrayan televizyonun gelişimi, savaşın ardından yapılan çalışmalarla hız kazanmış ve farklı ülkelerde geliştirilen teknolojiler ile farklı televizyon sistemleri uygulamaya sokulmuştur. Kurumsal yapısını oluşturan televizyonun, teknolojik gelişim bakımından radyo ile aynı doğrultuda ilerleme göstermesi nedeniyle radyo yayını yapan birçok kurum veya şirket tarafından televizyon kanalları kurulmuştur. Örneğin, ABD’de RCA isimli radyo kanalı televizyon yayınları yapmaya başlarken günümüzün dev medya şirketleri arasında yer alan (National Broadcasting Company) NBC’de, RCA şirketinin desteği ile 1939 yılında kurulmuştur. ABD’deki bu gelişmelere karşılık Avrupa’da özel girişim televizyonları yerine devlet televizyonları ön plandadır ve televizyon yayınları da devlet kontrolü altında gelişmiştir.

Cumhuriyet gazetesinin 27 Haziran 1935 tarihinde yapmış olduğu televizyon, fenni hayal safhasından laboratuvar işlerinin mahdud çerçevesine geçti ve şimdi, artık, oradan dünyaya yayılarak, telsiz, telgraf, radyo, telefon gibi herkesin malı olmaya başlıyor haberini dikkate aldığımızda Türkiye’de televizyona yönelik ilginin 1930’lara dayandığını söyleyebiliriz (İlaslan, 2014:486). İlk başlarda bir eğlence aracı olarak

görülen televizyonun, aynı zamanda spor, ziraat ve kültür gibi konularda öğretici bir yönünün de bulunduğu dikkat çekildiği 1950'lerde, İstanbul Teknik Üniversitesi bu yeni iletişim teknolojisiyle ilgilenmeye başlamış ve Elektronik Laboratuvarında yapılan çalışmalar sonucunda 9 Temmuz 1952'de ilk yayın yapılmıştır. Alper Altunay, Televizyonun Kısa Tarihçesi adlı makalesinde televizyon alanında yapılan bu ilk çalışmaları şu şekilde değerlendirmektedir;

“Henüz yeni bir teknolojinin denemeleri olarak nitelenebilecek bu çalışmaların, Türk televizyonculuk tarihi için önemli bir yeri vardır. O yıllarda sadece Beyoğlu bölgesinde izlenebilen ve 15 günde bir, 60 dakika olarak yapılan bu yayınlar, bir eğitim televizyonu niteliğindedir. Fakat kurumsal yayıncılığa geçiş süreci içerisinde, televizyon yayınlarını gerçekleştirecek personelin yetiştirilmesi ve Türk halkına televizyonu tanıtmaya açısından ciddi bir rol üstlenmiştir” (Altunay, 79-81).

15 günde bir yapılan yayınları düzenli hale getirmek amacıyla 24 Aralık 1963'te Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) kurulmuştur. 31 Ocak 1968'de resmi yayınlara başlayan TRT bu dönemde yalnızca Ankara ili bazında yayın yaparken 1972 yılından itibaren diğer illere de yayınlarını ulaştırmış hatta 1977 yılında ise ülkenin %60'ına yayın yapabilir hale gelmiştir. 1 Temmuz 1984 yılı itibariyle renkli televizyon yayınları ile tanışan izleyiciler, 1986 yılında yayına başlayan TRT 2 kanalı ile ikinci televizyon kanalına ulaşma imkanı bulmuştur. 1989'da TRT3 ve 1990'da TRT 4 ile TRT İNT kanallarının yayın hayatına başlamasının ardından, yine 90'lı yıllarda uydu üzerinden yayın hayatına başlayan Magic Box Star kanalı ile de Türkiye özel televizyon yayıncılığı ile tanışmıştır.

Özel televizyon yayınlarının çoğalmasıyla birlikte evlerde özel bir konumu bulunan radyonun yerini alan televizyon, insanlar tarafından salonların başköşesinde ağırlanan bir konuk gibi önemli bir konuma yerleştirilmiştir. Yapım, yönetim ve yayın aktarma sürecindeki güçlükler nedeniyle 24 saat yerine günlük 3-4 saat yapılan yayınların ardından gelişen teknolojiyle birlikte yayın maliyetleri ucuzlamış ve günümüz izleyicileri 24 saat kesintisiz yayın yapabilen ulusal ve yerel kanalları izleme olanağına sahip olmuşlardır.

1.3. SİNEMA, TELEVİZYON VE EDEBİYAT ARASINDAKİ İLİŞKİ

Gerek sinema ve televizyon izleyicisi gerekse roman okuru, gördükleri ve okudukları şeylerin etkisi altında kalmak, kahramanlarıyla yakınlık, hatta özdeşlik kurmak için karşı konulmaz bir eğilim duyarlar (Hamilton, 2002:35).

Bu bağlamda birbirinden farklı iki anlatı biçimi olan sinema-televizyon ve edebiyat ilişkisine baktığımız zaman önce sinema, sonrasında ise televizyon ilk dönemlerinden günümüze kadar edebiyattan yararlanmıştır. Ancak ilk zamanlar tek taraflı olan bu ilişki zamanla edebiyatında sinema ve televizyon yapıtlarından etkilenip yeni arayışlara girmesiyle karşılıklı bir ilişki halini almıştır. Yani edebi eserlerden sinema ve televizyona uyarlanan yapımlar olduğu gibi sinema ve televizyondan esinlenilerek oluşturulan edebi yapıtlar da vardır. Aralarındaki bu karşılıklı ilişkiye rağmen edebiyatın asıl birimi söz, sinemanın ki ise görüntüdür. Bu yüzden de aralarında büyük oranda tamamlanmış bir uyumdan söz edilemez (İlhan, 1996:29).

Çalışmamızın ana teması roman uyarlamaları olduğu için kendilerine ait anlatım dillerine sahip olan roman ve sinema-televizyon arasındaki benzerlik ve farklılıklara da kısaca değinmek konu bütünlüğü açısından faydalı olacaktır. Sinema-televizyon ve romanın kullandığı yöntemlerin etkileşimini “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II” adlı makalesinde roman ve sinema bağlamında ele alan Cemal Aykın, roman sanatının, çözümleyicilik ve yorumlayıcılıktan önce sergileme ve gösterme niteliğini belirginleştirmesi nedeniyle, sinema ile bazı teknik ortaklıklarının bulunmasının doğal olduğunu belirtmektedir. Yine aynı makalesinde Aykın; *“sinema neyi göstereceğini, bakışının konusunu seçerken romanın alanına, roman da nasıl sergileneceğini saptarken sinema ve tekniklerine daha yakın konumdadır. Bununla birlikte romanın sinema anlatımına yaklaştığı durumlarda yöneldiği amaç, sinema dilinin olanaklarına özenmekten çok daha ötede bir somutlamadır ve bu, romana, “öyküleme” yerine “gösterme” ve daha doğrusu “bakma” biçimine giren bir çağ eğilimi anlamını taşımaktadır”* der (Aykın, 1983:482).

1.3.1. Sinema-Televizyon ve Roman Arasındaki Benzerlikler

1.3.1.1. Konu

Hangi sanat dalına ait olursa olsun bütün sanat ürünleri bir düşünceyi anlatmak, bir görüşü yansıtmak ve okuyucu ile izleyiciye bu doğrultuda mesaj vermek amacıyla oluşturulur (Cansız, 2011:26). Bu bağlamda daha önce de değindiğimiz gibi farklı anlatı biçimlerine sahip olan sinema-televizyon ve romanın ortak noktalarının en önemlisi konu olarak insan ve çevresini ele almalarıdır. İnsanın, tarih ve toplumun hem öznesi hem de nesnesi olduğuna dikkat çeken Ali Gevgilili, konuyu sinema ve roman ilişkisi açısından değerlendirerek sinemanın da, roman gibi toplumun tüm düzeniyle birlikte, kendi özel ilişkileri içinde insan ve yaşamı dile getirdiğini belirtmektedir. Ona göre, ilk romanlar nasıl gelişen kentlerin değişik sosyal güçlerden oluşan toplumsal ve ekonomik yapısı içindeki karmaşık insan dram, bunalım ve ilişkilerini anlatıyorsa, 20. yüzyılın sanayi toplumunda sinema sonrasında ise televizyon da aynı işlevleri yüklenmiştir (Gevgilili, 1989:18).

1.3.1.2. Dramatik Yapı

Sinemanın görsel olarak roman yazmaya benzediğini belirten Fransız yönetmen Robert Bresson'un bu düşüncesinden hareket edecek olursak; romanın kelimeler aracılığıyla okura aktarmak istediği duygu ve düşünceleri, sinema ve doğal olarak televizyon da görüntüler aracılığıyla aktarmaktadır. Okuyucuya ya da izleyiciye aktarılan bu iletiler romanda olduğu gibi sinema ve televizyonda da yapının özünü oluşturmaktadır. Basılı medya formları olmaları bakımından aralarında biçimsel benzerlik bulunan film ve roman arasında paralel bir etkileşim söz konusudur. Her iki sanat dalı da ele aldıkları olay, olgu veya düşünceyi gerçeklik çerçevesinde izleyiciye aktarma amacını taşır. Sinema ve televizyon yapıtlarında tema; filmin ana fikri ile dramatik yapısının özünü oluştururken konu ise temanın işleniş biçimidir. Ele alınan temanın film genelinde geliştirilmesiyle de dramatik yapı oluşturulur. Roman ve sinema arasındaki benzerliklere değinen Nijat Özön de düşsel öğelerin ve kurgulamanın her iki sanat dalında dramatik yapının ortak özellikleri olduğunu belirtmektedir (Özön, 1964: 198).

1.3.1.3. Anlatım Şekli

Her sanat dalında olduğu gibi görsel anlatıma dayalı sinema ve televizyonun da kendine özgü bir anlatım dili bulunmaktadır. Jean Mitry bunu edebiyat, resim ve müzik sanatını oluşturan şey sözcüklerin, renklerin ve notaların kullanım biçimidir. Sinema için de aynı şey geçerlidir şeklinde yorumlamaktadır (Mitry, 1989:10).

Merak unsuruna dayanan öykü, olayların zaman sıralaması gözetilerek anlatılmasına denir. Ancak bu basit yapısına rağmen öykü; edebi eserler, sinema ve televizyon yapıtları vb. kompleks yapıya sahip sanatların da ortak noktasıdır. Anlatmaya dayalı birer sanat olan roman ve film ele aldıkları konuları farklı yöntemler kullanarak anlatırlar. Bununla birlikte sinema ve televizyon yapıtları kendine özgü özellikleri ile diğer sanat dallarından farklılık gösterse de bir öykü anlatma niteliği onun romanla pek çok ortak öğeyi paylaşmasına neden olur (Cansız, 2011:27).

Genel olarak bütün roman türleri yazı dili kullanılarak oluşturulur. Sinema ve televizyon yapımlarında ise senaryo, çekim ve çekim sonrası aşamalarında kullandığı dil sinematografik dildir. Sinematografik dili göstergeler ve bu göstergelerin oluşturduğu bir sistem oluşturmaktadır. Sinemayı bir roman ile karşılaştırdığımızda bir çekim (filmde kameranın çalıştırılıp durdurulduğu ana kadar olan bölümü) bir cümleye eş olduğunu söyleyebiliriz (Yüce, 2005:67-74).

1.3.1.4. Seyirci Ve Okuyucu Benzerliği

Konu, anlatım şekli ve dramatik yapı dışında edebi eserler ile sinema ve televizyon yapıtları arasındaki bir diğer benzerlik ise seyirci okuyucu benzerliğidir. Bu benzerlik nedeniyle önce sinema, devamında ise 1945'ten sonra dünya genelinde yaygınlaşmaya başlayan ve geniş bir izleyici kitlesine ulaşan televizyon uyarlamalara yönelmiştir.

Film izleyicilerinin de tıpkı roman okurları (tarihi, macera, polisiye, vb.) gibi sınıflandırılabilmesi için bu tür edebi eserler filme uyarlandığı zaman mevcut olan okur potansiyelinden de faydalanılabilecektir. Son dönemlerde Harry Potter serisinde olduğu gibi ülkemizde de önce sinema uyarlaması daha sonra da televizyon dizisi olarak hazırlanan Aşk-ı Memnu ve Hanımın Çiftliği'ni örnek olarak verebiliriz. Konuya farklı bir açıdan bakan Ala Sivas, edebiyatın da sinemanın imkanlarından faydalandığını

belirtmekte ve Popüler Roman Popüler Sinema İlişkisi adlı makalesinde edebiyat ve sinema arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklamaktadır;

“Günümüzde popüler edebiyat ve popüler sinema ilişkisine bakıldığında edebiyatın da sinemanın yayılma gücünden oldukça yararlandığı göze çarpmaktadır. Özellikle de sinemaya uyarlanmış bir romanın, film piyasaya çıktıktan ve belli bir kitleye ulaştıktan sonra yeni bir kapakla (film afişlerinin ya da oyuncularının bulunduğu) yeniden basılması günümüzde edebiyatın ve sinemanın nasıl benzeştikleri, birbirlerinin gücünden nasıl yararlandığı açısından önem arz etmektedir” (Sivas, 2005:47).

Roman ve sinema-televizyon filmi arasındaki bir diğer benzerlik ise oluşum aşamasında karşımıza çıkmaktadır. Oluşum aşamasındaki bu benzerliği, bütünü oluşturan parçalar açısından değerlendiren Ahmet Bahadır Cansız’a göre;

“Her iki sanatta da, en küçük birimlerden büyük birimlere doğru gelişme söz konusudur. Romanda genel olarak; harfler sözcükleri, sözcükler cümleleri, cümleler paragrafları, paragraflar bölümleri, bölümlerse romanı oluşturur. Sinemada da; fotoğraflar çekimleri, çekimler sahneleri, sahneler ayrımları, ayrımlar bölümleri, bölümlerse filmi oluşturur” (Cansız, 2011:28-29).

Ayrıca gerçeklik düşüncesine dayalı olarak okuyucuya ve izleyiciye olay, olgu veya öyküler anlatan roman ve film, böylece bir iletim işlemi de gerçekleştirirler. Roman bu iletim işlemi kurgulama, kesme ve eksiltme gibi yöntemleri kullanarak yapmaktadır. Sinema ve televizyon yapımları ise, romanın kullandığı bu yöntemleri kendi bünyesine adapte ederek kullanmakla birlikte kendi dilini de oluşturmuştur.

1.3.2. Sinema-Televizyon Ve Roman Arasındaki Farklılıklar

1.3.2.1. Bakış Açısı

Roman ve sinema-televizyon filmleri arasındaki en önemli ayrımlardan biri bakış açısıdır. Anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekan, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime anlatıldığıyla ilgili olan bakış açısı, yazar tarafından özgürce kullanılır (Aktaş, 1991:84). Yani hikayeyi, karakterlerden biri aracılığıyla anlatabileceği gibi her şeyi bilen ve gören bir açıdan da anlatabilir. Sinema ve televizyon yapımlarında ise bu durum yönetmenin kendine özgü olabilir. Ancak belirli bir yöntem dahilinde olay ve olguları izleyiciye aktaran yönetmen, bakış açısını

kameradan ayrı düşünemez. Yani görüntü ile bakış açısı birbirini tamamlamalıdır. Yazar ise anlatı dahilinde okuyucuya bir şeyi genel perspektiften, nesnenin tüm bölümlerinin bir bakışta nasıl görülmesinin mümkün olduğuna aldırış etmeksizin, önü, yanları ve arkası hakkında ilgisizce yorum yaparak gösterebilir. Hiçbir zaman kendi fiziksel konumunu açıklamak zorunda değildir. Fakat bir film yalnızca tek bir bakış açısına sahip olabilir. Perde dışında ne olduğunu anlatamaz, kendi anlatısı içinde anlatıcılığı (kamera) gösteremez (Çetin, 2005:236).

1.3.2.2. Zaman

Edebi eser itibariyle zaman konusunda özgür olan yazar, eserinde anlatmak istediklerine bağlı olarak istediği an okuyucuyu geçmişe veya geleceğe götürebilir. Buna karşılık görsel anlatıya dayanan sinema ve televizyonda ise anlatılmak istenenler, izleyiciye şimdiki zaman içerisinde verilmek zorundadır. Edebi eserde olduğu gibi geçmiş veya gelecekle ilgili bir epizotun izleyiciye aktarılacağı durumlarda ise yine anlatılacak olan epizot şimdiki zaman biçimine sokularak verilmektedir.

1.3.2.2. Tasvir

Kullandıkları anlatım araçlarının farklılığı nedeniyle her iki sanatın da tasvir bağlamında farklı nitelikler gösterdiğine dikkat çeken Ricardou, bu farklılıkları şu şekilde sıralamaktadır;

- a) *“Filme alınmış nesnelere sayı ve çeşit bakımından hiçbir değişikliğe uğramadan, niceliklerini korurken romanda sayıları sınırlanır; sayıları arttırıldıkça ya da birinin karmaşıklığı belirtilmek istendiğinde tasvirler uzar.*
- b) *Filme alınmış bir nesnenin çeşitli görünüşleri (biçim, renk, boy, konum) hiçbir zaman parçalanmış olmayışına ve tümüyle birden algılanmasına karşın, romanda tasvir bütünü bir anda algılanmasını sağlamaz.*
- c) *Romancı bir betimlemeyle nesnenin niteliklerinden birini belirttiği zaman bu nitelik nesneden bağımsız olarak varlığını sürdürür ve başka nesnelere ilk nesneyi anımsatan karmaşık çağrışımlara neden olur (Ricardou, 1967:67).*

Ayrıca edebi tür olan romanda, yazar tarafından yapılan karakter tasvirlerinin canlandırılması, okurun hayal gücüne bırakılmıştır. Yani anlatılan hikaye aynı olsa bile, her okur hikayedeki karakterleri, görünüşleri itibariyle kendi hayal gücüne göre

biçimlendirir. Ancak filmlerde izleyicinin karakterleri biçimlendirmesine gerek yoktur, çünkü söz konusu karakterler romanda olduğu gibi kelimelerle değil görsel ve işitsel olarak hazır bir şekilde sunulmaktadır.

Bunların yanı sıra roman ile sinema-televizyon filmi arasındaki diğer farklılıklara da kısaca değinecek olursak; sinema ve televizyon yapıtlarında ele alınan temanın izleyiciye sunumunda görüntü, ses ve müzik gibi görsel ve işitsel anlatım tekniklerinin hepsinden veya bir kısmından yararlanılırken, romanda sadece kağıt üzerinde siyah harflerden oluşan bir malzeme vardır ve yazılmış sözcükler kullanılarak hedef kitle olan okuyucuya ulaşmaya çalışır (Sönmez, 1996:17). Ayrıca sinema ve televizyon filmleri; senarist, yönetmen, oyuncu yönetmeni, görüntü yönetmeni ve kurgucu gibi yapım ekibinin ortak çalışması sonucu oluşturulurken roman ise yazarın tek başına çalışması sonucu oluşturulur. Yani her ne kadar dağıtım aşamasında editör ve yayıncı kişi veya kuruluşa ihtiyaç duysa da, oluşum aşamasında yazarın tek başına çalışması sonucu üretilir. Üretim aşamasındaki bu farklılık tüketim aşamasında da okuyucu ve izleyicinin niteliksel özellikleri bağlamında karşımıza çıkmaktadır. Yani, sinema ve televizyon yapımlarının hedef kitesini oluşturan izleyicinin, film dahilinde aktarılanları anlaması ve anlamlandırması için okuma yazma bilmesine gerek yoktur. Fakat edebi bir tür olan romanın ele aldığı konunun hedef kitle tarafından anlaşılabilmesi için okuma-yazma bilgisine sahip olunması gerekmektedir.

Okuyucu ya da izleyicinin romanı okumak ya da filmi izlemek için ayırması gereken zaman, iki tür arasındaki bir başka farklılığı oluşturur. Romanlar genellikle sayfa sayısı olarak fazladır ve romanı okuma süresi tamamen okuyucuya bağlıdır. Bu süreç günler veya haftalar sürebilirken, film ise bir, iki ya da en fazla üç saat sürebilir ve izleme edimi de bu süre içerisinde tamamlanır.

İKİNCİ BÖLÜM

UYARLAMA

2.1. TANIM VE YAKLAŞIMLAR

Uyarlama sözcüğünün, Türk Dil Kurumu'nun Yazın Terimleri Sözlüğü'ndeki karşılığı “Bir türde yazılmış bir yapıtı başka türe aktarma”²⁵ şeklindedir. Yine aynı kurumun Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü'nde, sinema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun biçime sokma olarak tanımlanmaktadır (Özön, 1981:592). Bu sözlük anlamları dışında uyarlamayı, herhangi bir sanat dalında oluşturulan eserin başka bir sanat dalına ait malzemelerle yeniden oluşturulması olarak tanımlamamız da mümkündür.

Yapılan ilk uyarlamaların sinema alanında gerçekleştirilmiş olması ve çalışma kapsamında televizyona uyarlanan edebi eserler ele alınacağı için kapsamı görsel anlatı formları olan sinema ve televizyon yapımları olarak sınırlı tuttuğumuzda Zeynep Çetin Erus'un da belirttiği gibi uyarlama, edebiyat ve film arasındaki karşılıklı alışverişte bir romanın, kısa hikayenin, çizgi romanın veya diğer edebi kaynağın filme aktarılmasını tanımlayan en yaygın uygulamadır (Erus, 2005:16). Benzer şekilde Nijat Özön ise daha önce başka bir amaçla hazırlanmış bir metni, bir romanı, hikayeyi vb. senaryo biçimine sokma çalışması olarak tanımlamaktadır (Özön, 1972:101).

Uyarlama konusunda günümüze kadar yapılan çalışmalarda, kavram farklı bakış açıları ile tanımlanmış ve tartışılmıştır. Bu bakış açılarından bazıları uyarlamada edebiyatın üstünlüğünü savunurken bazıları ise uyarlamanın yıkıcı olması gerektiği üzerinde durmakta ve kavramın tanıtılmasını da buna göre yapmaktadırlar. Örneğin, edebiyatın üstünlüğünü savunan, bir edebiyatçı ve aynı zamanda sinemacı olan Pasolini, uyarlamayı; kaynak olarak alınan “eserin yararına kendi haklarını feda etme evlada karşı bir boyun eğme” olarak tanımlamaktadır.

Buna karşılık uyarlamanın mutlaka yıkıcı olması gerektiğini savunan Keith Cohen ise, “uyarlama sürecinde kaynak alınan metindeki tüm işaret sisteminin değiştirilmesini öngörür ve bunun mümkün olabilmesi için, gerçek bir köktenci yeniden yaratımın

²⁵http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5b77049856b6f2.78352243 Erişim: 26.12.2016

gerekliliğini vurgular. Bu da ancak, orijinal metni oluşturan tüm materyallerin ele alınması ve adeta dilbilgisel bir dönüşümün başarıyla gerçekleştirilmesi ile mümkün olur.”²⁶

Andre Bazin ise kaynak olarak alınan eseri anlatan uyarlamaların, kaynak eserle benzerlikler kadar farklılıkları da barındırabileceğine dikkat çekerek uyarlamanın sanatsal başarısının da “kitaptan daha üstün olabileceği gibi kitaba göre daha sönük de” kalabileceğini vurgulamaktadır.

Uyarlama üzerine yapılan çalışmalarda kavramın tanımlanmasının yanında, yapılışında izlenen yol temel alınarak çeşitli şekillerde sınıflandırılmıştır. Genellikle kaynak metin ile ilişkisine göre yapılan bu sınıflandırmalardan bazılarına değinecek olursak; Geoffrey Wagner, uyarlamaları romanı çok az bir değişiklik ile doğrudan perdeye aktaran uyarlamalar, orijinal esere sadakatsizlikten çok yönetmenin belli bir amacı olduğunda, seçilen orijinal eserin bazı bakımlardan değiştirildiği uyarlamalar, başka bir sanat eseri yaratma uğruna, oldukça önemli bir başlama noktasını temsil eden, benzerlik ya da paralellik kurma olarak da tanımlanabilecek uyarlamalar olmak üzere üçe ayırarak incelemiştir (Wagner, 1975:20).

Benzer şekilde Michael Klein ve Gillian Parker uyarlamayı; filmin aslına sadık olarak bire bir uyarlamalar, anlatının yapısal özünü yitirmeden yeniden yorumlanması veya aynı şekilde yeniden inşa edilen ve basitçe, orijinal bir çalışma meydana getirebilmek için romanı sadece kaynak materyal olarak ele alan uyarlamalar olarak üç sınıfta incelemiştir (Giddings ve Selby, 1990:11).

Amerikalı film kuramcısı Dudley Andrew, film ve kaynak eser arasındaki ilişki türlerini ödünç alma, kesişme ve aslına sadık uyarlama olarak üçe ayırırken Moris Beja ise, uyarlama aşamasında kaynak eser üzerinde herhangi bir değişiklik yapmadan korunmasını hatta güçlendirilmesini öngörür. Diğer yandan kaynak eserdeki bütünlüğün korunarak farklı bir sanat alanında yeni bir eser oluşturmak amacıyla özgürce uyarlanması gerekliliğini savunur. Beja'ya göre film, kitaptan aldıklarına kitaba katkı sağlayarak cevap verir (Erus, 2005:20).

²⁶ Asuman Susam, *Edebiyattan Sinemaya Hâleyi Taşımak “Büyücü”*
https://www.academia.edu/14180688/Edebiyattan_Sinemaya_Hâleyi_Taşımak_Büyücü Erişim:
 28.12.2016

2.2. UYARLAMAMIN KAYNAK METİN İLE İLİŞKİSİ

Uyarlama konusunda yapılan bu sınıflandırmalar kesin çizgilere sahip olmamasına rağmen eleştirel anlamda sadakatin ön plana çıkması bakımından önemlidir. Sanatlar arası bir aktarım olan uyarlama ve uyarlanan eserler hakkında yapılan yorumlar genellikle metne sadakat konusunda yoğunluk kazanmıştır. Günümüzde sanatsal aktarım bağlamında edebi eserlere sıklıkla başvuran görsel anlatı sanatlarından sinema ve televizyon söz konusu olduğunda da durum aynıdır. Yani edebi eserlerden özellikle romanlardan uyarlanan filmler konusunda yapılan eleştirilerde, genellikle uyarlama aşamasında filme dahil edilen, değiştirilen veya romanda olmasına rağmen filme dahil edilmeyen unsurlar üzerinedir.

Sadakat konusunda yapılan tartışmalarda ele alınan bir diğer nokta ise kaynak olarak kullanılan eserin ruhuna ve özüne sadık kalmaktır. Ancak her iki sanatında kendini ifade etmesindeki farklılıklar nedeniyle edebi eserde okura iletilen duyguların, film aracılığıyla izleyiciye iletilmesi neredeyse imkansızdır. Çünkü film, genellikle kavrayıştan yola çıkar ve işaretlere varır. Edebi çalışmalar ise tersine çalışır (Andrew, 2000:32).

Uyarlamalar konusunda yapılan tartışmaların genelinde görsel anlatı sanatlarına yani sinema ve televizyona göre daha eski bir sanat olan edebiyatın üstün bir sanat olduğu görüşü hakim olmuştur. Söz konusu bu pratiklere karşılık 1960 ve 70’li yıllarda yapısalcılar, uyarlama filmlerin kaynak esere nazaran değersiz olmadığını hatta iyi bir romandan yapılan başarılı bir uyarlamamın romanın dahi göz ardı ettiği noktaları öne çıkarabileceklerini savunmuşlardır.

Edebiyatın üstünlüğünün ön plana alınarak, uyarlamaların kaynak olarak aldıkları romanlara sadık kalmaları gerektiği yönündeki görüşlerin yanı sıra romana sadık kalmanın gereksizliği hakkındaki görüşlere de değinecek olursak Andre Bazin’e göre; *“Sözcüğü sözcüğüne çeviriyi işe yaramaz kılan, çok serbest çeviriyi de kabul edilmez gösteren aynı nedenlerden dolayı iyi bir uyarlama da asıl yapıtın sözünü ve özünü yeniden kurabilmelidir ama iyi bir çeviri için dile ve dilin dehasına ne kadar içten içe ulaşmak gerektiği bilinmektedir.”* Ayrıca *“...yapıtın edebi nitelikleri ne kadar önemli ve*

kesinse uyarlama yapıttaki dengeyi o ölçüde alt üst eder. Bununla birlikte yapıtı eskisine özdeş değil ama eş olarak yeni bir dengeye göre kurmak için de o denli yaratıcı yetenek gerekir” (Bazin, 1995:128-129).

Gordon Gow, edebi eserlerin sinema veya televizyona aktarımında ön plana çıkan sadakat konusunda katı kurallar konmaması gerektiğini vurgularken George Linden ise edebi eserden yapılan uyarlamaların, görsel anlatı bakımından eserin yerine geçme düşüncesiyle yapılmaması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre başarılı bir uyarlama, kendi doğrusunu taşıyan, kendi izleyicisini heyecanlandıran, romandan başka bir ortamda, sinemada, yeni bir deneyim olan bir sanat çalışması olmalıdır (Giddings ve Selby, 1990:10).

2.3. UYARLAMADA ROMANA SADAKAT

Sadakat konusunda yapılan eleştiriler genellikle sadakatsizlik, vahşet, deformasyon, canilik ve ihanet gibi ahlaki terimlerle ifade edilmiştir (Barut, 2007:46). Bu bağlamda kaynak esere sadakatin izahı, uyarlamalarda romana sadık kalma konusuna da açıklık getirebilir. Görsel anlatı formuna aktarılan eserin kaynak metne sadık olmaması, izleyici kitlenin kaynak eserdeki tematik ve estetik öğeleri yakalamayı başaramadığına dair hayal kırıklığını ifade eder. Yani kaynak alınan romana sadakatsizlik, okurun ‘sevdiği’ kitaptan yapılan uyarlamanın o kitabı okurken hissettiği duyguları, yine okurun istediği ölçüde ifade etmemiş olmasından gelir (Stam, 2000:54).

Edebi eserler, okuyucuya hayal gücünü harekete geçirme imkanı tanır ve okuyucu, okuduğu eseri kendi hayal gücü çerçevesinde zihninde canlandırır. Uyarlama filmlerde de, kaynak eserin uyarlamayı yapacak kişi veya kişiler tarafından okunması ve bu okuma neticesinde zihinde canlandırılanların, teknik imkanlar dahilinde izleyiciye aktarılmak üzere kaydedilmesi söz konusudur. Bu bağlamda bir eserin en basit okumasının dahi yaratıcı bir süreç olduğuna dair Eagleton’un vurgusuna dikkat çeken Çetin’e göre; *“Bütün yazın yapıtları, o yapıtı okuyan insanlar ve toplumlarca bilinçsiz olarak ‘yeniden yazılırlar’, aslında bir yapıtın aynı zamanda bir yeniden yazım olmayan okunuşu yoktur.”* (Çetin, 1999:150)

Uyarlama filmler üzerine yapılan eleştirilerde, yıllarca kaynak metnin deforme olup olmadığına ya da ne kadar deforme edildiğine dikkat çekilmiş, oluşturulan yeni

eserin başarısını belirlemede ise kaynak metne sadakat temel ölçüt olarak belirlenmiştir. Ancak Robert Stam, roman ve filmin hedef kitleye ulaşmada farklı araçlar kullandığını ve bu nedenle yapılan değerlendirmelerde, metodolojik yöntem olarak sadakatin tek başına kullanılmaması gerektiğini vurgulamaktadır.

Kaynak esere sadakat konusunda Seldes'te, bir roman veya tiyatro oyununun görsel anlatı formuna aktarılmasında kaynak metnin birebir aktarımının, istisnai durumlar dışında mümkün olmayacağı gibi kaynak metne sadık uyarlamaların da iyi bir film sayılmayacağına dikkat çekmektedir.

Uyarlama eserlerde sadakat konusuyla zaman kaybetmek istemeyen Andrew ise, çalışmalarını kaynak eser ile film etkileşimi üzerinde yoğunlaştırmıştır. İki farklı sanat arasındaki bu etkileşimi de; alıntılama, kesiştirme ve dönüştürme olarak sınıflandırmıştır. Ona göre alıntı, en sık kullanılan uyarlama yöntemidir. Sanatçı burada geniş ölçüde materyali, fikri ya da genelde başarılı olan bir metin türünü kullanır; alıntı başlık ya da konunun prestijiyle, uyarlaması için seyirciyi kazanmayı umar. Edebiyattan müziğe, operaya ya da resme yapılan uyarlamalar bu doğaya sahiptir. Bu çeşit uyarlamaların başarısı metne sadakatlerine değil, verimliliklerine dayanır.

Kesiştirmede, orijinal metnin eşsizliği, bilerek uyarlamada asimile olmadan bırakılacak ölçüde korunur (Andrew'den Akt. İyigün, 2009:12). Dönüştürmede ise, herhangi bir sanat dalında oluşturulan bir eser, farklı bir sanat dalında, o sanatın imkanları çerçevesinde yeniden oluşturulur. Ancak bu yöntem sanatların kullandıkları anlatım yöntemleri ve hedef kitleye ulaşım kanallarındaki farklılıklardan dolayı, sadakat sorununu ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle de eleştirmenler tarafından sıkça tartışılan bir yöntemdir.

Diğer yandan Geoffrey Wagner ise uyarlamaları, yer değiştirme, yorumlama ve örneksime olarak üç bölüme ayırır. Bunlara kısaca değinecek olursak; yer değiştirme, herhangi bir sanat dalında oluşturulan eser üzerinde mümkün mertebe az değişiklik yapılarak farklı bir sanat alanına aktarılmasıdır. Yorumlama, belli bir amaç doğrultusunda kaynak eser üzerinde bazı değişikliklerin yapıldığı uyarlamalardır. Örneksime ise, kaynak eser üzerinde önemli değişikliklerin yapıldığı uyarlamalardır. Bu uyarlamalarda kaynak eserde ele alınan olay veya olgunun başlangıç ya da sonucu değiştirilebileceği gibi olay örgüsü dahilinde önemli olan bölümler de değiştirilebilir.

Kaynak metne yani romana sadakat derecelerine göre yapılan sınıflandırmalar; doğrudan aktarma, yorumlama ve serbest uyarlamalar temeline dayanmaktadır. Çetin'in temel uyarlama türleri olarak gördüğü bu uyarlama türlerinden doğrudan aktarma; bir yazınsal eserin sinemaya aktarımı için gerekli teknik değişiklikler dahi yapılmadan veya mümkün olduğunca az değiştirilerek sinemaya aktarılmasıdır. Bire bir uyarlama da denir. Larsson roman sözcüğüne sadık kalmanın kolay görüldüğüne dikkat çeker; tüm yapılması gereken karakter, olay ve diyalogları yeniden üretmektir. Ancak ticari gösterim uygulamalarında zaman ve para kısıtlamaları vardır, dolayısıyla kelimesi kelimesine sadakat neredeyse imkansızdır (Çetin, 1999: 155-156). Yorumlama ise, yeniden kurma ya da yeniden vurgulama olarak da adlandırılabilir. Bu yöntemde edebi eserin görsel anlatı formuna aktarımında önemli bir role sahip olan senaristler, kaynak eserde önemli gördükleri noktalar üzerinde durabilir, önemsiz gördükleri yerleri ise uyarlamaya dahil etmeyebilirler. Uyarlamanın kaynak eserle ilişkisinin çok az olduğu serbest uyarlamalarda ise edebi eser bir hammadde olarak değerlendirilir. Yani bu yöntemle oluşturulan uyarlamalarda, kaynak eserde yer alan öykü içindeki herhangi bir dramatik çatışma, tema, karakter veya alışılmadık bir önerme seçilerek yeni bir öykü oluşturulur.

Son olarak Desmond ve Hawkes ise; edebi eserlerden uyarlanan filmleri yakın, orta ve gevşek uyarlamalar şeklinde bir sınıflandırmaya tabi tutarlar. Bu sınıflandırmaya göre yakın uyarlamalarda roman anlatısındaki pek çok öğe korunmakla kalmaz, filmde bunlara yepyeni öğeler eşlik eder. Gevşek uyarlamalar, deyim yerindeyse, önceleyen metinlerini apaçık dile getirmedikleri takdirde pek anlaşılmayacak filmlerdir. Orta uyarlamalar da adından da anlaşılacağı gibi bu iki ucun arasındadır; bazı öğeler korunup bazı öğeler çıkarılırken romanda olmayan bazı öğelerde uyarlamada filme eklenir (Desmond ve Hawkes, 2005:44).

2.4. UYARLAMA SÜRECİ

Uyarlamadaki temel amaç, roman ve hikaye gibi edebi eserlerin görsel anlatı formlarının imkanları doğrultusunda senaryolaştırılmasıdır. Ancak uyarlama sürecinde, “uyarlamaya kaynak olan roman iyi kurgulanmamışsa, bir takım aksaklıklar, eksiklikler varsa, uyarlanırken bunlar da filme yansıtılacak mıdır? Ya da iyi kurgulanmış, başarılı

bir roman, filme uyarlanırken kolaylık mı sağlar, yoksa ortaya bir takım güçlükler mi çıkarır?” gibi sorular da dikkat edilmesi gereken noktaları belirlemede yardımcı olur.

Konu ve içerik bakımından uygun eser belirlendikten sonra Ethem Alkan’ın da değindiği gibi senaryolaştırma aşamasında dikkat edilmesi gereken nokta, kaynak esere özgü, estetik biçimlerin korunmasıdır. Konuyu sinema bağlamında değerlendiren Alkan’a göre bu noktada dikkat edilmesi gereken husus, uyarlanacak eserin eskisine özdeş değil, eşdeğerde yeni bir biçimde, denge içerisinde uygulanmasıdır. Bu da başlı başına yaratıcılık gerektiren bir uğraştır. Bütün mesele roman dilinden sinema diline aktarma yaparken görsel ve sinemasal olanı aktarabilmektir (Alkan, 1973:3).

Teorik olarak baktığımızda uyarılma süreci Moran’a göre; edebiyat metnini okuma, yazılı dili görsel dile çevirme ve metni yorumlama olmak üzere üç süreçten oluşmaktadır (Moran, 2006:144). Stam’a göre ise, bu süreç “içerisinde; çeviri, okuma, diyalog oluşturma, dönüşüm, değişim ve ifade etme eylemlerini barındırır. Bunların her biri uyarılmanın farklı boyutları olarak ortaya çıkar. Örneğin kaynak romanın sonsuz sayıda okuması yapılabilir. Bu da bir romanın pek çok uyarılması yapılabileceği anlamına gelir. ...Aynı eserin farklı zaman ve ülkelerde farklı kişiler tarafından uyarlanması, kaynak alınan esere farklı bir kültürel ışık tutmaktadır. Çünkü her okuma farklıdır ve her okuma aynı zamanda okunan esere getirilen bir eleştiridir” (Stam, 2000:62-63).

Kaynak metnin okunması yapıldıktan sonra önemli olan bir diğer husus ise edebi metnin özüne bağlı kalarak metinde yer alan olay ve olgulardan hangilerinin filme dahil edileceği, hangilerinin dışarıda bırakılacağı ve hangi konu veya konular üzerine yoğunlaşılacağıdır. Bu aşamada Stam’ın da belirttiği gibi, “Kaynak romanın dönüştürümünün; bir dizi seçim, ayıklama, yükseltme, somutlama, gerçekleştirme, eleştirme, sezdirme, örnekleme, benzerleştirme, popülerize etme ve elbette yeniden kültürlenme işlemleri ile gerçekleştirildiği söylenebilir. Kaynak roman, bu anlamda, belli bir tarihsel bağlamda üretilmiş olan yerleşmiş ifadeler ile dengeli olarak biçimlenmiş başka ifadeler kullanarak yeni bir ortama aktarılmış, dönüştürülmüş ve yeniden üretilmiş olarak görülebilir” (Stam, 2000:68-69). Senaryonun oluşturulması aşamasında ipuçları veren kaynak eser üzerinde yapılan değişiklikler ise stüdyo teknikleri, ideolojik moda, politik zorlamalar, auteur yönetmenlerin tutkuları,

karizmatik yıldızlar, ekonomik avantajlar ve dezavantajlar ile teknolojinin imkanları çerçevesinde gerçekleştirilir (Stam, 2000:69).

Uyarlamada önemli bir aşama olan senaryolaştırma süreci için film teorisyeni Béla Balázs, üç yöntem ileri sürmektedir. Bunlar; aktarma, yorumlama ve benzerlik koşutluk kurmadır.

Aktarma: Kaynak eserdeki olay örgüsü üzerinde mümkün mertebe az değişikliğin yapıldığı uyarlamalardır. Bu yöntemle senaryolaştırılan uyarlamalarda olay örgüsü, karakterler, aksiyon ve eserin verdiği mesaj korunur.

Yorumlama: Kaynak eserin senaryolaştırılması aşamasında eserdeki bazı yerlerin veya son bölümün belirli bir amaç doğrultusunda değiştirilmesidir. Çalışma kapsamında ele alınan, Reşat Nuri Güntekin'in güncelleştirilerek aynı isimle televizyon dizisi için senaryolaştırılan Yaprak Dökümü romanı örnek olarak verilebilir.

Benzerlik Koşutluk Kurma: Eserdeki öykünün temel alındığı ancak yer, zaman, karakterler vb. yapısal unsurlarda değişikliklerin yapılması söz konusudur. Müzikal bir tiyatro eseri olan Damdaki Kemancı hikayesinden uyarlanan Elveda Rumeli dizisi bu yöntemle oluşturulmuştur.

Diğer yandan uyarlama aşamasında kaynak eserde değişiklikler yapmanın doğal olduğunu savunan Hutcheon'a göre ise; *“Uyarlamalara ‘yaratıcı bir süreç’ olarak yaklaştığımızda; hem bir yorum katma hem de yeniden yaratma söz konusu olacaktır. Bu hem başkasına ait bir eseri kendimize mal etmek, hem de eseri kurtarmak olarak yorumlanabilir. Örneğin bizi saran atmosferin bu kadar hızla değiştiği bir dünyada önemli hikayelerin nesilden nesile aktarılabilmesi, gençler tarafından anlaşılabilmesi için biraz değiştirilmesi gerekir”* (Hutcheon, 2006:8). Hutcheon'un görüşlerini de dikkate aldığımızda herhangi bir eserin uyarlanması aşamasında olay örgüsü kurulurken, kaynak eserdeki ana olaylar dikkate alınır. Bu olaylar uyarlama eserde aynı kalabileceği gibi değişime uğrayabilir veya güncel konulara değinmek amacıyla olay örgüsüne yeni olaylar da eklenebilir.

Olay örgüsünün oluşturulmasının ardından uyarlama aşamasında önemli olan bir diğer nokta ise karakter seçimidir. Bu noktada önemli olan, roman karakterlerine hayat verecek olan kişilerin yazar tarafından belirlenen niteliklere sahip olmasıdır. Ancak Kelsey'in de belirttiği gibi, anlatının yapısını güçlendirebilmek, zamandan kazanmak,

kişiler arasındaki çatışmayı belirginleştirebilmek ya da bir kişinin öyküde oynadığı rolü güçlendirmek veya değiştirmek amacıyla kaynak eserdeki karakterler bire bir filme aktarılabileceği gibi karakterlerden bazıları da çıkarılabilir (Kelsey, 2001:259). Hatta iki karakter birleştirilerek tek bir karakter oluşturulabilir ya da oluşturulan olay örgüsüne bağlı olarak yeni karakterler de filme dahil edilebilir.

Gerek roman gerekse sinema veya televizyon filmleri zaman ve mekandan bağımsız olarak oluşturulamaz. Bu nedenle kaynak eserde olayın geçtiği tarihsel zamanı ve kişilerin sosyal durumunu belirleme işlevini gerçekleştiren mekan seçimi de uyarlama aşamasında, üzerinde dikkatle çalışılması gereken bir konudur (Elçin, 2003:13). Sadece olay ve hareketleri değil, zihni plândaki yansımaları, sosyal ve kültürel hayattaki değişim ve farklılıkları da sergileyen bir çevre, atmosfer olarak nitelenen mekan, roman uyarlaması olarak çalışma kapsamında da yer alan Hanımın Çiftliği uyarlamasında olduğu gibi eserde ele alınan zamana bağlı olarak oluşturulabileceği gibi farklı bir kültüre ait eserin aktarımında da kaynak eserde yazar tarafından oluşturulan mekana uygun bir ortamın seçilebilir veya stüdyo ortamında hazırlanabilir (Zambak, 20007:2). Özellikle tarihi roman uyarlanmalarında, mekanın yanı sıra dönemi yansıtan kostümler, saç stilleri, kullanılan ulaşım araçları vb. eserde anlatılan zamanı niteleyen öğelerin de belirlenmesi gerekmektedir.

Romanlarda geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada kullanılması durumu söz konusu olduğu için uyarlama aşamasında zamanın doğru kullanılması da mekan kadar önemlidir. Görsel görüntünün zamansızlığı üzerinde duran George Linden romanın geçmişten bu güne gelen olaylara dayalı bir anlatı olmasına karşın filmin direkt olarak 'bugün'ü gösterdiğini belirtir (Giddings ve Selby, 1990:16). Ancak uyarlama aşamasında, kaynak eserdeki olay gelişimine paralel olarak geçmişte yaşanan olaylar tekrardan verilmek istendiğinde bu geri dönüş (feed back) ler aracılığıyla veya sahne öncesi bilgilendirme notlarıyla izleyicinin ilgisini dağıtmayacak bir şekilde dengeli olarak yapılmalıdır.

Uyarlama sürecindeki bir başka önemli nokta da bakış açısının belirlenmesidir. Bakış açısı, anlatıya dayalı metinlerde olay örgüsünün ve bunun oluşturulmasında kullanılan mekan, zaman, kişiler gibi öğelerin kim tarafından görüldüğü, kime aktarıldığı sorularına verilen bir yanıttır (Boynukara, 1997:14). Sinema ve film

yapımlarında ise yönetmen filmde bir anlatıcının olmasını isterse, “Yaprak Dökümü” dizisinde olduğu gibi, anlatıcı olarak genellikle öyküdeki kişilerden birini seçer. Seçilen bu kişi öyküde önemli bir rolü bulunan ya da olaylara tanıklık eden bir kişi olabilir. Ayrıca anlatıcının hikayeyi doğrudan kameraya bakarak veya dış ses olarak anlatması ise yönetmen tarafından belirlenir.

Edebi metnin senaryolaştırılması sürecinde diyalog oluşturma da üzerinde dikkatle çalışılması gereken bir diğer konudur. Edebi eserlerde diyalogların genellikle uzun tutulduğu dikkate alındığında, senaristler bu diyaloglar arasında toplumsal ve ahlaki kuralları göz önünde bulundurarak yaptığı seçimle film diyaloglarını hazırlar. Yani senaristler roman dahilindeki bazı diyalogları doğrudan aktarabileceği gibi bazılarını ise uyarlamaya dahil etmeyebilir, hatta uyarlamasının gelişimine ve eklenen yan olaylara bağlı olarak da yeni diyaloglar oluşturabilir.

2.5. TÜRKİYE’DE UYARLAMA

Sanatlar arası ilişki (özellikle edebiyat ve film) bağlamında dünya genelinde olduğu gibi Türkiye’de de uyarlama filmler ilk olarak sinema alanında karşımıza çıkmaktadır. Türk sinemasında edebi kaynaklardan yararlanılarak hazırlanan ilk uyarlama film Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın aynı adlı eserinden 1919 yılında Ahmet Fehim yönetiminde uyarlanan Mürebbiye’dir. Devam eden süreçte özellikle Türk sinemasında Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılan 1919 ile 1949 yılları arasında Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Peyami Safa, Kerime Nadir ve Halide Edip Adivar gibi önemli yazarların eserleri sinemaya uyarlanmıştır.

İlerleyen yıllarda “*film sayısının artmasına paralel olarak konu bulma sıkıntısı ortaya çıkmış ve sınırlı bir zamanda çok sayıda film üretmesi gereken sinemamız, o yıllarda, çareyi edebiyat uyarlamalarına başvurmakta bulmuştur. Bu dönemde yapılan edebiyat uyarlamalarında çoğunlukla piyasa romanı kullanılmıştır. 1919- 1972 yılları arasında çekilen 3100 filmde 230’dan fazla yerli edebiyat eserinden yararlanılmıştır.*” (Scognamillo, 1988:62). Özellikle tiyatronun etkisinden kurtularak kendi dilini oluşturmaya başladığı 1950’lerde ise sinemada yabancı filmlerin yoğunluğu ve yaşanan sansür nedeniyle üretilen film sayısı az olmuştur. Ancak yaşanan tüm olumsuzluklara

rağmen başta Kerime Nadir'in eserlerinden olmak üzere birçok edebi eser sinemaya uyarlanmıştır.

Türk sineması için bir dönüm noktası olan ve Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılan 1960 ile 1980 yılları arasında ise uyarlama eserlerin sayısında büyük bir artış yaşanmıştır. Özellikle 1960 ila 70'li yıllarda Muazzez Tahsin Berkant ve Kerime Nadir gibi yazarlar tarafından kaleme alınan söz konusu piyasa romanlarının iki, hatta üç kez filme uyarlandığı dikkat çekmektedir. Ayrıca söz konusu dönemde Peyami Safa, Ömer Seyfettin ve Reşat Nuri Güntekin gibi yazarlarımızın klasikleşmiş eserleri ile eserlerinde toplumsal konuları ele alan Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Bekir Yıldız gibi çağdaş yazarlarımızın eserlerinden yapılan uyarlamalar Türk Sineması'nda önemli bir yer tutmaktadır. Daha önceki dönemlerle karşılaştırıldığında, 1960 ve 1970'lerde yerli kaynakların daha ağırlıkla kullanıldığı görülür. Sayılan yapıtların yanı sıra Türk halk edebiyatının "Keloğlan" ve Türk çizgi romanının "Tarkan" gibi kahramanları da yine bu yıllarda sinemaya birkaç kez aktarılmıştır (Scognamillo, 1988:202-203).

Çağdaş Türk Edebiyatı'na ait eserlerin 1960 ve 1970'li yıllardaki sinemaya uyarlanmalarının ağırlık kazanmasının ardından 1980'li yıllarda ise edebiyat uyarlamaları altın çağını yaşamıştır. Scognamillo'nun Türk Sinema Tarihi II adlı eserinde de belirttiği gibi; *"Bu yıllarda; Yaşar Kemal, Aziz Nesin, Ferit Edgü, Pınar Kür Oktay Akbal, Muzaffer İzgü, Yusuf Atılgan gibi yazarlarımızın eserleri de sinemaya uyarlanırken Fakir Baykurt, Necati Cumalı ve Orhan Kemal'in eserleri de sinemaya kaynaklık etmeyi sürdürmüştür"* (Scognamillo, 1988:203).

Televizyon dizisi olarak roman uyarlamalarına baktığımızda ise, Türkiye'nin ilk edebiyat uyarlaması dizisi, Aziz Nesin'in 1974 yılında yayınlanan Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz adlı eseridir. Yapılan bu ilk uyarlamanın ardından edebiyattan ve edebi eserlerden yararlanma devam etmiş hatta ulusal bir yayın kuruluşunun kendi öz kaynaklarına yönelmesi inancından hareketle Türk edebiyatı eserlerinin en iyi örneklerinin televizyon uyarlamalarını yaptırmak düşüncesinde olan İsmail Cem'in çabaları sonucu 1974 yılı itibariyle uyarlama diziler televizyon programları içerisinde yer almaya başlamıştır (Kale, 2019:130). Dizi film yapım yönetmeliğinin olmadığı söz konusu dönemde İsmail Cem sayesinde TRT yönetmeliğine ünlü geçici 6. madde

eklenerek televizyon dizilerinin yapımında bürokratik kolaylıklar sağlandı. Bu maddeye göre dizilerin prodüktörleri olan yapımcılara olağanüstü harcama yetkileri tanınmıyor ve ‘müdebbir bir tüccar gibi’ kurumun menfaatleri doğrultusunda harcama yapmaları isteniyordu. Tekin Özertem, Emin Gerçeker ve Ömer Serim adındaki genç yapımcılar, kendilerine teslim edilen devlet parasını büyük bir ciddiyet ve dikkatle harcayarak, hiçbir olumsuzluğa yol açmadan yapımların gerçekleşmesini sağladılar (Serim, 2007:76).

İsmail Cem tarafından yapılan çalışmalar sonucu 1975 yılında Halit Ziya Uşaklıgil’in Aşk-ı Memnu adlı romanı televizyona uyarlanmış ve izleyiciler tarafından büyük ilgi ve beğeniyle karşılanmıştır. Hazırlanan televizyon dizilerine izleyicilerin gösterdiği yoğun ilgi nedeniyle yabancı yapımların yanında yerli yapımlara ve dizilere de yer vermek isteyen TRT tarafından, dizi film çekmesi için teklif götürülen Ömer Lütfi Akad ise Ömer Seyfettin’in Topuz, Diyet, Ferman ve Pembe İncili Kaftan adlı eserlerini seçerek her bölümü 45 dakikalık dört televizyon filmi çekmiştir.

TRT – Yeşilçam işbirliği ile hazırlanan ve dönemin en pahalı yapımı olan Aşk-ı Memnu ve sonrasında hazırlanan Topuz, Diyet, Ferman ve Pembe İncili Kaftan uyarlamalarının başarısı ve izleyici üzerinde bıraktığı olumlu etkiyi devam ettirmek amacıyla ilerleyen yıllarda da edebiyat uyarlaması diziler usta yönetmenler tarafından televizyon ekranlarına aktarılmıştır. Bu doğrultuda Abbas Sayar tarafından kaleme alınan Yılkı Atı romanı Ünal Küpeli tarafından 1976 yılında televizyona uyarlanırken, 1977 yılında ise Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Şıpsevdi adlı romanı Ülkü Erakalın tarafından, Necip Fazıl Kısakürek’in Bir Adam Yaratmak adlı eseri Yücel Çakmaklı tarafından televizyona aktarılmıştır.

Çalkantılı geçen 1978 ile 1983 yılları arasındaki dönem, toplumsal ve siyasi alanda olduğu kadar televizyon ve özellikle de uyarlama alanında da kendisini göstermiştir. 1978’de Kemal Tahir’in Yorgun Savaşçı adlı eseri, Faruk Erem’in Bir Ceza Avukatının Anıları ve Çetin Ören’in Gülibik adlı eserleri televizyona uyarlanır. Ancak 12 Eylül darbesi ile TRT’nin askeri yönetim tarafından ele geçirilmesi nedeniyle filmlerin yayınlanması gecikir. Bir Ceza Avukatının Anıları 1989 yılında yayınlanırken Yorgun Savaşçı ise 1993 yılında izleyicinin beğenisine sunulmuştur. 1978 yılında yapım kararı alınan Gülibik ise 1984 yılında tamamlanabilmiştir.

Uyarlama diziler açısından verimli bir yıl olarak nitelenen 1979 yılında, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Kiralık Konak, Aziz Nesin'in Seyahatname ve Tarık Buğra'nın İbiş'in Rüyası adlı eserleri televizyona uyarlanır.

Siyasi, ekonomik ve edebi alanda yeni oluşumların yaşandığı 1980'de Tarık Dursun K. Tarafından kaleme alınan Denizin Kanı adlı roman Yücel Çakmaklı tarafından uyarlanırken aynı yazarın Alçaktan Uçan Güvercin adlı romanı da Ünal Küpeli tarafından ekrana taşınır. 1983 yılında ise Reşat N. Güntekin'in Eski Hastalık adlı romanı Yusuf İle Züleyha adıyla televizyona aktarılmıştır. Bir yıl sonra da Tarık Buğra'nın Küçük Ağa ve Mithat C. Kuntay'ın Üç İstanbul adlı eserleri aynı isimle televizyon izleyicisinin beğenisine sunulmuştur. Aynı yıllarda Refik Halit Karay tarafından kaleme alınan Bugünün Saraylısı adlı roman dört bölüm halinde televizyona aktarılırken Reşat Nuri Güntekin'in Acımak Yok, Çalığışu ve 2000 li yıllarda tekrar televizyona uyarlanacak olan Yaprak Dökümü adlı eseri ile Halid Ziya Uşaklıgil'in Kırık Hayatlar romanı da televizyona uyarlanmıştır.

Tunca Toskay'ın TRT Genel Müdürü olduğu 1984 yılında, *“Parkta Bir Sonbahar Günüyüdü, Kartallar Yüksek Uçar, Küçük Ağa, Parmak Damgası, 9. Hariciye Koğuşu, Acımak, Bugünün Saraylısı, Duvardaki Kan, Kırık Hayatlar, Yarın Artık Bugündür, Bir Muharririn Ölümü, Gecenin Öteki Yüzü, Bay Alkolü Takdimimdir, Eylül, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Yaprak Dökümü, Çalığışu, Yalnız Efe, Kavanozdaki Adam, Saide, Şakacı, Dolap Beygiri gibi yerli edebiyatımızdan seçilen eserlerin uyarlamaları televizyon ekranında izleyiciyle buluşur”* (Kale, 2019:137).

1989 ile 1992 yılları arasında da edebi eserlerden uyarlama geleneği devam eder. Dört yıllık bu süreç içerisinde El Kızı, Can Şenliği, Hanımın Çiftliği, Samanyolu, Yalnızlar, Başka Olur Ağaların Düğünü, Duygu Çemberi, Küçük Dünya, İnsansızlar, Yağmur Sıkıntısı, Deniz Gurbetçileri, Fatih-Harbiye, Issızlığın Ortası, Kopuk Dünyalar, Suyun Öte Yanı ve Yağmur Beklerken adlı eserler televizyon için uyarlanır (Kale, 2019:130).

TRT'nin tek kanal olarak hizmet verdiği yıllarda özellikle İsmail Cem'in çabaları sonucu edebiyat ile televizyon arasındaki yakın ilişki, özel kanalların yayın hayatına başlamasıyla birlikte zayıflamıştır. 2003 yılında Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinden uyarlanan Havada Bulut Yok ve Orhan Kemal'in Esir Şehrin İnsanları romanından

yapılan uyarlamalarla uyarlama geleneği canlandırılmak istense de bu ancak 2006 yılında Reşat Nuri Güntekin'in Yaprak Dökümü romanından yapılan uyarlamayla mümkün olmuştur.

2006 yılında Kanal D ekranlarında izleyiciye sunulan Yaprak Dökümü uyarlamasının elde ettiği başarının ardından, birçok özel kanal uyarlama dizi projesi üretmek televizyon edebiyat ilişkisini canlandırmıştır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYAT UYARLAMASI DİZİLER

3.1. AŞK-I MEMNU

3.1.1. Dizi Künyesi

Tür:	Yerli Dizi (Edebiyat Uyarlaması)
Yönetmen:	Hilal SARAL
Senaryo:	Ece YÖRENÇ – Melek GENÇOĞLU
Orijinal Eser Sahibi:	Halit Ziya UŞAKLIGİL
Yapımcı:	Kerem ÇATAY
Yapım Şirketi:	Ay Yapım
İdari Yapımcı:	Mustafa ŞEN
Görüntü Yönetmeni:	Hüseyin TUNÇ
Müzik:	Toygar IŞIKLI
İlk ve Son Yayın Tarihi:	8 Eylül 2008 – 24 Haziran 2010 (79 Bölüm)
Yayınlandığı Kanal:	Kanal D

3.1.2. Oyuncu Kadrosu

Selçuk YÖNTEM	: Adnan ZİYAGİL
Beren SAAT	: Bihter YÖREOĞLU
Kıvanç TATLITUĞ	: Behlül HAZNEDAR
Nebahat ÇEHRE	: Firdevs YÖREOĞLU
Hazal KAYA	: Nihal ZİYAGİL
Zerrin TEKİNDOR	: Deniz de COURTON
Batuhan KARACAKAYA	: Bülent ZİYAGİL
Nur FETTAHOĞLU	: Peyker
Baran AKBULUT	: Beşir
İlker KIZMAZ	: Nihat
Rana CABBAR	: Süleyman Efendi
Pelin ERMİŞ	: Cemile

3.1.3. Romandaki Ana Karakterler

Adnan Bey

45 yaşlarında bir İstanbul beyefendisi olan Adnan Bey, dış görünüşüne önem vermekte ve bu nedenle bakımlı olmaya ve güzel giyinmeye özen göstermektedir. Maddi bakımdan varlıklıdır ve ailesi (kızı Nihal, oğlu Bülent ve yeğeni Behlül) ile birlikte Boğaziçi'nde bir yalıda ikamet etmektedir. İlerleyen yaşı itibariyle miyop olmakla birlikte boş zamanlarında ahşap eşyalar yapmaktadır.

Bihter

Firdevs Hanım'ın küçük kızı olan Bihter, 20'li yaşlarda zayıf ve uzun boylu olmasının yanı sıra kıvrık ve gür saçlara sahiptir. Ayrıca normalden daha geniş alını, dolgun dudakları ve çocuksu bakışlarıyla dikkat çekmektedir. Tam bir eğitim almamış olmasına rağmen Fransızca ve az da olsa Rumca bilen, güzel giyimli, zarif ve ağırbaşlı bir kadındır.

Behlül

Adnan Bey'in yeğeni olan Behlül, 20'li yaşlarda giyimine önem veren genç ve yakışıklı bir delikanlıdır. Galatasaray mezunu bu genç, kişilik olarak sadece kendini düşünen, bencil bir yapıya sahiptir. Maddiyata büyük önem vermektedir. Eğlenceye düşkün olmakla birlikte çapkın bir karakterdir.

Nihal

Annesini küçük yaşta kaybettikten sonra mürebbiyesi Matmazel de Courton tarafından büyütülen Nihal, 13-14 yaşlarında sarışın mavi gözlü bir kızdır. Duygusal olarak hassas ve kıskanç bir yapıya sahiptir. Eğitim olarak ise zeki ve çalışkan bir kişiliğe sahip olan Nihal, İtalyan müziğini çok sevmekte ve mürebbiyesi Matmazel de Courton'dan piyano dersleri almaktadır.

Bülent

Adnan Bey'in küçük oğlu olan Bülent, tombul, al yanaklı ve kumral bir çocuktur. Annesini küçük yaşta kaybetmiştir ve annesinin ölümünün ardından yatılı okula gönderilir. Babası gibi oymacılığa meraklı olan Bülent, ablasını çok sevmekle birlikte üvey annesi Bihter ile de iyi anlaşmaktadır.

Firdevs Hanım

Sarıya boyadığı saçları ve sürmeli gözlerinin yanı sıra devamlı olarak genç görünmeye çalışan ve bunun için giyimine de dikkat eden 45 yaşlarında bir kadındır. Kızlarının büyümüş olduğu gerçeğini, kendisi için yaşlılık göstergesi olarak kabul ettiği için bunu kabullenmeyen ve bu yüzden de kızlarının gençliğini ve güzelliklerini kıskanan bir yapıya sahiptir. Genç sayılabilecek bir yaşta kocasının ölümünün ardından dul kalan Firdevs Hanım'ın maddi geliri fazla olmamasına rağmen, dönemin ünlü eğlence gruplarından Melih Bey takımına katılmış ve eğlence yerlerinin tanınmış bir siması olmuştur.

Matmazel de Courton

Adnan Bey'in yalısında mürebbiyelik yapan Matmazel de Courton, soylu bir Fransız ailenin kızıdır. Son derece şefkatli ve kültür sahibi olan Matmazel, ailevi nedenlerden dolayı Fransa'dan ayrılıp İstanbul'a gelerek Beyoğlu'nda seçkin bir Rum ailesinde mürebbiye olarak çalışır. Rum ailenin yanından ayrıldıktan sonra Adnan Bey'in yalısında çalışmaya başlar. Adnan Bey'in eşinin ölümünün ardından Nihal ve Bülent'e bir anne şefkati ile yaklaşan Matmazel de Courton, Nihal'in eğitimiyle de ilgilenir.

Peyker

Firdevs Hanım'ın büyük kızı olan Peyker, Bihter'den üç yaş büyüktür. Fiziki yapı olarak babasına benzeyen, kumral dolgun vücutlu bir kadındır. Behlül'ün sarkıntılık etmesine rağmen kocasına (Nihat) sadık, iffetli bir kadın olduğu için Behlül'ün sarkıntılıklarına aldırmaz.

Beşir

Sıksa bir yapısı olan Beşir, esmer ve normal bir boya sahip Habeş asıllı bir çocuktur. Yalıdaki ara işlerine bakmaktadır. Aynı zamanda Bülent'in de oyun arkadaşıdır. Nihal'e karşı ise samimi duygular beslemektedir.

3.1.4. Romandaki Olay Örgüsü

Servet-i Fünûn edebiyat topluluğunun nesir alanındaki en büyük ustası ve realist-psikolojik romanın önemli isimlerinden Halit Ziya Uşaklıgil tarafından oluşturulan eser, batılı anlamda roman türünün ilk örneğidir (Zariç, 2017:150). 1899 yılında yayınlanan eserde her ne kadar Fransız realist romancıların etkisi görülse de, kurgusu, bakış açısı, anlatım teknikleri; karakterleri sunma ve geliştirme, gerçeklik hissi uyandırması, tasvirleri, mekân-ruh hâli uyumu, kişi mekân algısı farklılıkları, zamanın kullanımı ve okur ilgisinin canlı tutulması yönleriyle de döneminin en iyi roman örneklerinden birisi olarak kabul görmüştür (Zariç, 2017:151).

Yazar, ilk eserleri olan Bir Ölünün Defteri, Nedime ve Ferdi ve Şükerası'nda ele aldığı aşk temalarına paralel olarak, toplumdan ziyade bireye dönük bir eser olan Aşk-ı Memnu'da da aşk, ihanet, kıskançlık ve yalnızlık temalarını ele almıştır.

Olay örgüsü bakımından romanı inceleyecek olursak; Adnan Bey, kızı Nihal ve oğlu Bülent'le birlikte Boğaziçi'ndeki yalısında yaşayan zengin bir beyefendidir. Firdevs Hanım ise kocasının ölümünün ardından iki kızı ile birlikte gezinti ve eğlence yerlerinde gününü gün eden dul bir kadındır. Adnan Bey'in Kalender'e yaptığı sandal gezileri sırasında gördüğü Bihter'le evlenmeye karar vermesi olayın başlangıcını oluşturur. İlerleyen yaşına rağmen devamlı genç görünmeye çalışan Firdevs Hanım da, Adnan Bey'le evlenmeyi düşünmektedir ve Adnan Bey'in düşüncesini Peyker'in kocası Nihat aracılığıyla kendilerine iletmesinin ardından, Bihter'e düşman olur.

Bihter ise Boğaziçi'nin en güzel yalılarında birine hanım olma düşüncesi ve biraz da annesinin hoş olmayan ünü nedeniyle kendisine daha iyi bir kısmet çıkacağına inanmadığı için Adnan Bey'le evlenmeyi kabul eder. Firdevs Hanım'ın karşı çıkmasına rağmen gerçekleşen bu evliliğin ilk zamanlarında Bihter yalının hanımı olmaktan mutlu olsa da zamanla kadınsı isteklerinin karşılanmadığını hisseder ve yanlış bir evlilik yaptığını düşünerek kocasından uzaklaşır.

Romanda Bihter'inkine paralel olarak ilerleyen bir diğerk hikâye ise Nihal'in hikâyesidir. Nihal, annesini kaybetmesinin ardından, babasına ve kardeşine son derece düşkün olan, mürebbiyesi Matmazel de Courton ve yalıda çalışan diğerk hizmetlileri ailesi gibi seven, son derece hassas yapıda bir genç kızdır.

Adnan Bey'in çapkın ve uçarı yeğeni Behlül ise hayatta her şeye eğlence gözüyle bakan bir gençtir. Galatasaray'da yatılı olarak okuduğı için haftada bir gece amcasının yalısında kalmaktadır. İçinde bulunduğu ruh halinin etkisiyle Bihter, Behlül'e ilgi duymaya başlar ancak bunu kendisine dahi itiraf edemez. Bir gün kendisine sipariş ettiği şekerlemeleri almak için odasına gidince, Behlül de Bihter'e âşık olduğunu anlar ve aralarında bir ilişki başlar. Sonraları ise gece herkes odasına çekilip uyuduktan sonra Bihter'in, Behlül'ün odasına gitmesiyle yürüyen bir birliktelik halini alır. Ancak bir süre sonra Bihter'den sıkılan Behlül, gece hayatına tekrar döner. Bihter, Behlül'ün artık geceleri eve gelmediğini fark eder ancak onu aklından da çıkaramaz.

Bihter'den sıkılıp, amcası Adnan Bey'in hızla büyüyüp güzelleşen kızı Nihal'i sevdiğini fark eden Behlül, Firdevs Hanım'ında teşvikiyle Nihal'le konuşup evlenmek istediğini açıklar. Önceleri kardeş gibi gördüğü Behlül'ün bu ilgisine kayıtsız kalamayan Nihal de sevilme isteğiyle Behlül'e yakınlaşmaya başlar. Yalıdaki herkes de Behlül'ün Nihal'le evlenmek istemesini olumlu karşılarlar. Ancak Bihter bu durum karşısında çılgına dönerek Nihal'le evlenmemesi için Behlül'ü önce tehdit eder fakat Bihter'e dönmek istemeyen Behlül üzerinde bu tehdidin bir etkisi olmaz.

Nihal, Behlül'ün evlenme teklifini kabul edince Bihter olanlara engel olmaz ve kırılan gururuna karşılık Behlül'den intikam almak amacıyla her şeyi itiraf etmek ister. Önce annesi Firdevs Hanım'la konuşup gerçeği olduğu gibi anlatır. Firdevs Hanım ise durumu toparlayabilmek için Behlül'e Bihter'in itirafını bildiren bir mektup yazar ve Adnan Bey'in oğlu Bülent aracılığıyla o sırada Ada'da bulunan Behlül'e mektubu gönderir. Bu sırada Behlül'le birlikte adada olan Nihal, Behlül'ün farkında olmadan yere düşürdüğü mektubu okur, ancak bir anlam veremez. Behlül'ün Ada'dan ayrılmasından sonra Nihal'de İstanbul'a döner.

İstanbul'a dönen Behlül, Bihter'le konuşarak kimseye bir şey söylememesi için onu ikna etmek ister. Fakat konuşulanları duyan Nihal bayılınca, başından beri her şeyin farkında olan ve Nihal'e karşı da gizli bir aşk besleyen Beşir, bildiklerini Adnan Bey'e

anlatır. Behlül'ün kendisini istemediğini anlayan ve Adnan Bey'in de her şeyi öğrendiği için onunla da hayatına devam edemeyeceğine inanan Bihter, yalından alçalmış bir kadın olarak çıkmayı, bundan sonraki hayatında annesi gibi bir kadın olmayı göze alamaz ve Adnan Bey'in tabancasıyla intihar eder.

Bihter'le yaşadığı yasak aşka dair her şeyin öğrenilmesinin ardından Behlül ortadan kaybolurken, Adnan Bey ise Nihal ve Bülent ile birlikte yeni bir hayata başlar.

Aslında düzgün bir çizgide gelişen romanda olay değil, kahramanların ruhsal betimlemeleri önemlidir. Romanın çıkış noktasını da aşk oluşturmaktadır; Adnan Bey'le evli Bihter, Behlül'e; Nihal, Adnan Bey'e; küçük zenci Beşir (umutsuz bir aşk da olsa) Nihal'e; Firdevs Hanım, genç ve güzel olmaya âşıktır. Romandaki dramı da bu aşkların yasak oluşu belirler.

Behlül'e âşık olan iki zıt karakterdeki Nihal ve Bihter'e baktığımızda ise; Nihal, aşkı duygusal bir ilgi olarak görürken Bihter, tensel bir ihtiyaç olarak görmektedir. Halit Ziya Uşaklıgil de Firdevs Hanım'la birlikte bu iki kişiliği ele alırken, toplumsal ahlak anlayışıyla bireysel ahlakın çoğu zaman çeliştiğini vurgulamakla birlikte kahramanlarını trajik bir çatışmaya sokmadan toplumsal ahlak normlarına uymalarını sağlamıştır. Ancak bu kuralları kabullenemeyen Bihter trajik bir sona sürüklenip intihar ederek yaşamına son vermiştir. Çünkü annesine benzememek ve adının kötü anılmamasını istemektedir. Olayların bu şekilde gelişmesinde ise Halit Ziya'nın bireysel-ruhsal merkezli bakış açısının büyük rolü vardır.

3.1.5. Aşk-ı Memnu Dizisi

Türk edebiyatında batılı anlamda roman türünün ilk örneği olan Aşk-ı Memnu, ilk olarak 1899-1900 yıllarında Servet-i Fünûn dergisinde tefrika edilmiştir. 1901 yılında kitap olarak basımı gerçekleştirilen eser, dilinin ağırlığı nedeniyle yazar tarafından sadeleştirilerek 1945 yılında tekrar yayımlanmıştır. Uşaklıgil, yirmi iki bölümden oluşan eserinde konu itibarıyla, *“19. yüzyıl sonunda yaşanan zengin ve aylak bir toplum katının yaşam biçimini; varlıklı, geleneksel Türk ailesinin “batılı” yaşama biçiminin etkisi altında çözülüp alt üst oluşunu, yozlaşmasını; bu toplum katının yaşadığı ve eğlendiği yerleri (konaklar, yalılar, Boğaziçi, Büyükkada, Göksu, Concordia, vb) birey olarak bütün somutluklarıyla bu toplum katının insanlarını, bu insanların sorunlarını,*

dünyaya ve insanlara bakış açılarını, bu insanlar arasındaki ilişkileri anlatmaktadır” (Naci, 2007:10).

Dramatik yapısı nedeniyle sinemaya uyarlanmaya uygun olan roman, televizyon dizisi olarak ilk defa 21 Ekim 1974 ve 9 Şubat 1975 yılları arasında, ticari amaç ve reyting kaygısı olmaksızın Halit Refiğ yönetiminde yapılmıştır. Görüntü yönetmenliğini İlhan Akkoyun’un yaptığı ve 35 mm kameralarla, siyah beyaz olarak çekilen film, devletin ulusal kültüre hizmet etmesi amacıyla hazırlanmıştır. Oyuncu seçiminde ise karakterleri canlandıracak olan kişilerin ünlü olup olmamalarına değil, romanda tasvir edilen tiplere uygun olup olmadıkları göz önüne alınmıştır.

1974 – 75 yılları arasında TRT Genel Müdürü olan İsmail Cem, Türk edebiyatının klasik eserlerini tanıtmak amacıyla, eser seçimini yönetmene bırakarak dizi film projesi için Halit Refiğ’e teklifte bulunmuştur. Refiğ tarafından altı bölüm olarak tasarlanan ve yönetilen, *Aşk-ı Memnu*, 1975’te yayınlandıktan sonra, kısaltılmış 220 dakikalık versiyonuyla yurtiçi ve yurtdışında çeşitli festivallerde de gösterilmiştir. Yeşilçam’ın söz konusu dönemdeki imkanları bakımından üstün bir yapım olması, 35 mm çekilmesi, Türkiye’de henüz televizyon dizisinin tür olarak çok yeni olması ve sinema filmi ile arasında dramatik ve estetik açıdan ayırım olmaması gibi nedenlerle, televizyon için düşünülmüş ve hayata geçirilmiş bir yapım olmasına rağmen hep bir sinema filmi gibi anılmıştır (Dadak, 2009:66). Ayrıca Halit Refiğ tarafından hazırlanan ve Müjde Ar, İtir Esen, Şükran Güngör, Salih Güney, Neriman Köksal ve Çolpan İlhan gibi dönemin tanınmış oyuncularının yer aldığı bu ilk uyarlama, edebi eserin konusuna sadık kalınarak hazırlanmış, eserde detaylı bir şekilde tarif edilen kostüm, dekor, karakterler ve müzik de dikkate alınarak eser dönemin bazı siyasi gelişmelerine atıfta bulunması dışında modernize edilmeden aktarılmıştır.

Özellikle 2000’li yıllardan sonra mevcut izleyici kitlesini korumak ve bu kitleyi artırmak isteyen televizyon kanalları edebi eserlere özellikle de romanlara yönelmişlerdir. Bu amaçla hazırlanan ve Eylül 2008 – Haziran 2010 tarihleri arasında yayınlanan *Aşk-ı Memnu* da gerek konusu ve oyuncularını, gerekse kullanılan mekan ve kostümleriyle izleyicilerin büyük ilgi ve beğenisini kazanmıştır. Günümüzden yaklaşık 120 yıl önce oluşturulan roman, söz konusu dönemin toplumsal yaşam ve siyasi ortam

hakkında bilgi verirken, romandan uyarlanarak hazırlanan dizi film, olay örgüsü, karakterler ve çevre bakımından romana sadık kalmaktadır.

André Bazin; *“Sözcüğü sözcüğüne çeviriyi işe yaramaz kılan, çok serbest çeviriyi de kabul edilmez gösteren aynı nedenlerden dolayı iyi bir uyarlama da asıl yapının sözünü ve özünü yeniden kurabilmelidir”* (Bazin, 1995:128) demektedir. Bu doğrultuda uyarlamanın oluşum aşamasında sinemacı, içinde devindiği gerçeklikler ortamına yazarın dünyasını koyabilmeli, gerçekliği yeniden kurarken yazarın dünyasını derinlemesine kavrayabilmelidir (Özer, 1973:12). Yazarın dünyasıyla bağlantı kuran yönetmen, uyarlamanın oluşum aşamasında ise ödünç alma, kesişme ile dönüştürmede sadakat yöntemlerinden uygun olanını kullanır. Uyarlamalarda çok sık kullanılan bir yöntem olan ödünç almada yönetmen, edebi eserin saygınlığından faydalanmak amacıyla eserin temasını ve ana fikrini ödünç alır. Ödünç alma yönteminin tam tersi kesişmedir. Bir diğer uyarlama yöntemi olan dönüştürürken sadık kalma yönteminde kaynak eser, aslına sadık kalınarak farklı bir sanat alanında tekrar üretilir. Halit Refiğ tarafından 1975’te dönüştürürken sadık kalma yöntemiyle uyarlanan *Aşk-ı Memnu*’da roman karakterleri, ilişkiler, sosyal ve kültürel konular metinde varolduğu gibi aktarılır.

Bu bağlamda *Aşk-ı Memnu*’nun 1975 uyarlamasını inceleyecek olursak; filmdeki olaylar ve romandaki olaylar aynı doğrultuda gelişir. İlk bölümü romanla neredeyse birebir olan filmin başlangıcı da Firdevs Hanım ve kızlarının Boğaziçi’nde yaptıkları sandal gezintisiyle başlamaktadır. Genel olarak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı olarak tahmin edilen öykü zamanının yanı sıra, mekanla kurulan ilişki bağlamında olay örgüsüyle iç içe olan iç ve dış mekanlar ile sahne geçişleri bakımından romanla paralel bir anlatıma sahip olan uyarlama, sinema ve televizyon dilindeki anlatıcının romandan farklı olması nedeniyle farklılıkları da bünyesinde barındırmaktadır. Örneğin, Firdevs Hanım ve Melih Bey takımı hakkında izleyiciye bilgi verme amacıyla romanla tutarlı bir şekilde yalı çalışanlarının Firdevs Hanım hakkında kendi aralarında yaptıkları sohbet, romanda olmamasına rağmen izleyiciye bilgi verme amacıyla filme dahil edilmiştir.

Eserin beşinci bölümünde anlatılan Nihal’in ilk başlarda babasını uyandırmak için oynadığı hizmetçilik oyunu ve bu oyunda Pervin ismini kullanması ise bir diğer farklılık

olarak karşımıza çıkmaktadır. Film dahilinde Nihal'in yüz planından bulanıklaşma (out on focus) ile geri dönüş yapılarak babasıyla oynadığı oyunlar ve birlikte geçirdikleri mutlu dakikalar, Adnan Bey'in Nihal için önemini vurgulamak amacıyla izleyiciyle paylaşılmıştır. Ancak babasıyla oynadığı oyunda kullandığı hayali karakter olan Pervin'in isminin açıklaması yapılmadığı için anlam bakımından farklılık olarak karşımıza çıkmaktadır.

Romandaki dönemin Batılılaşmayla ilgili tartışmaların yaşandığı bir dönem olmasını göz önüne alan yönetmen, ziyafet için Göksu'ya gidilmeden önce minarenden okunan ezanı gösterdikten sonra, yalı çalışanlarının namaz kılmalarını izleyici ile paylaşır. Böylece romanın arka planı ile bağlantı kurarak batılılaşmaya karşılık yalı çalışanlarının geleneklerine bağlılığı vurgulanmıştır.

Yalı çalışanlarının Bihter'e olan düşmanlığının anlatılması da roman ve dizi arasındaki bir diğer farklılıktır. Yazar tarafından eserde, odasında yalnız kalan Bihter'in düşüncelerinin iç monolog yöntemiyle okurla paylaşıldığı bu epizot, dizide yalı çalışanlarının Nihal'le konuşarak, Bihter ve Firdevs Hanım'ı kötülemesi şeklinde verilmektedir.

Bülent'in Girit'le ilgili şiir okuması ve bu esnada Behlül ve Adnan Bey arasında Girit hakkında geçen sohbetle birlikte Cinematographe'ın İstanbul'a ilk gelişini izleyiciye aktarmak amacıyla Behlül'ün, şarkıcı bir bayanla eğlendiği gece de romanda yer almamasına rağmen yönetmen tarafından diziyeye dahil edilmiştir.

Bir diğer farklılık ise, romanın ve dizinin ana karakterlerinden olan Behlül'ün, ittihatçılar hakkındaki tutuklama kararı ile okul arkadaşlarının tutuklanması sonucu kaçarak yalıya gelmesi üzerine Adnan Bey'in tavsiyesi ile olaylar yatışana kadar yalıda kalması da romanda olmamasına rağmen dizide yer alan bir sahnedir. Uyarlama aşamasında diziyeye dahil edilen bu epizot, Behlül'ün bütün kış boyunca yalıda kalması için uygun zemini hazırlamış olur.

Eserin görsel olarak izleyici ile buluşturulması aşamasında romanda olmayan olaylara yer verilmesinin yanısıra bazı olaylar da değişime uğramıştır. Örneğin romanda yatılı okulda okuyan Bülent, tatil için eve geldiği zamanlarda ablası Nihal'e okul hakkındaki her şeyi ayrıntılarıyla anlatır. Ancak uyarlama eserde ayrıntıları anlatmak yerine sadece yediği tatlılardan bahseder. Uyarlama aşamasında değiştirilen bir diğer

olay ise yalıdan ayrılan Şakire Hanım'la Nihal arasında geçen konuşmadır. Romanda, yalıdan ayrıldığı için Şakire Hanım'a kırılan Nihal, dizide bu olaydan sorumlu tuttuğu Bihter ile tartışır.

Son olarak romanda siyasetle içli dışlı olmayan, eğlence ve gezinti yerlerinde dolaşmayı seven ve güzel şakalar yaparak etrafındakiler tarafından sevilen bir karakter olan Behlül, dizide siyasi görüşleri olan ve amcasıyla dönemin siyasi olaylarıyla ilgili sohbet eden bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Buna karşılık olarak, 19. yüzyılın sonunda yaşayan zengin ve aylak bir toplum kesiminin yaşam biçimini; varlıklı, geleneksel Türk ailesinin batılı yaşama biçiminin etkisi altında çözülüp, altüst oluşunu, yozlaşmasını, bir toplum katının yaşadığı ve eğlendiği yerleri birey olarak bütün somutluklarıyla aynı toplumun bireylerini, dünyaya ve insanlara bakış açılarını konu alan eserin 8 Eylül 2008 – 24 Haziran 2010 tarihleri arasında yapılan uyarlaması ise ticari kaygılar nedeniyle uzatılmış bir yapıdır (Naci, 2007:10).

Yukarıda değindiğimiz farklılıklara rağmen, Doğu-Batı tartışmasına yönelik üstü kapalı bir sentez öneren romanın ve onun bire bir uyarlaması olan Halit Refiğ imzalı ilk dizinin aksine yeni dizi bambaşka bir formattadır. Bu yeni dizinin özelliği, öyküdeki yüzeysel çelişkileri takip ederken, bir taraftan da yazarın batılılaşma konusundaki fikirlerinin tüketim toplumuna uyarlanmış halidir (Özen, 2010:58).

Romandaki zamanın günümüze kaydırılarak günümüz İstanbul'una uyarlanan dizi genel hatlarıyla romana bağlı kalmasına rağmen birçok özelliği ile de romandan ayrılmaktadır. Dizi ile roman arasındaki farklılıklara bakacak olursak; romanda eğitim ve sanata verdiği önemin yanı sıra batı tarzı bir yaşam sürmesine rağmen, yaşadığı toplumun geleneksel değerlerine bağlı bir aile olan Adnan Bey ailesi ile geleneksel değerleri hiçe sayan, bir anlamda batının yozlaşmış bir versiyonu olarak niteleyebileceğimiz Firdevs Hanım ve ailesi açık bir şekilde ele alınmıştır. Berna Moran'ın da belirttiği gibi roman kişileri birbirinden karakter ve algı olarak o kadar farklı, aralarındaki tezat öylesine simetrik ki, Ziyagil Yalısı birbirinden farklılık gösteren bakış açılarının buluşma noktası, bir nevi heterojen bir alandır (Moran, 2009:143). Dizide ise karakterler ve aileler arasındaki farklılıklar onların sahip olduklarının kalitesinden yani sahip oldukları itibar sağlayıcı nesnelere

kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda Aşk-ı Memnu dizisi, romanın batılılaşma yanlısı unsurlarını, altındaki kaygıları tamamen nötralize ederek tüketim toplumuna aktarmıştır (Cansız, 2011:97).

Eserin oluşum aşamasında yazar tarafından belirlenen anlatıcının konumu öykünün eylem düzeninin çeşitli bakış açısı stratejilerinin, anlatıya çeşitli derecelerde müdahalenin ve farklı zaman kullanımlarının özgül biçimde sunulmasına olanak sağlar (Onega ve Landa, 2002:10). Romanda yazarın anlatıcı konumuna karşılık dizide olayların roman karakterleri tarafından anlatılması ve aynı derecede önemli olan, roman içerisinde ayrıntılı bir şekilde ele alınan olayların film içerisinde ayrıntılı bir şekilde ele alınmaması da bir diğer farklılık olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Bülent'in okul dönemi ve bu dönemde gelişen olaylar romanda ayrıntılı bir şekilde işlenmesine rağmen filmde kısa bir anlatımla geçilmiştir. Aynı şekilde Bihter'in Behlül ile olan ilişkisinde yaşadığı sorunlardan sonra ayna karşısında kendisini incelerken hissettikleri ve kendisiyle sevişmesi de romanda ayrıntılarıyla anlatılmasına rağmen dizide Bihter'in kendisini beğenmesiyle sınırlı kalan bir sahne olarak anlatılmıştır.

Olayların romandakinin aksine detaylı olarak ele alınmadığı filmdeki bir diğer farklılık da olayların romandakinin aksine farklı bir şekilde verilmesidir. Romanda Adnan Bey'in eşinin hastalığı sırasında yalıya gelerek Nihal ve Bülent'e bir anne şefkatiyle yaklaşan, onların eğitimlerinden sorumlu olan Matmazel, eğitici kimliğiyle ön plana çıkmaktadır. Ancak dizide bu eğitici rolünden ziyade dadı görevini üstlenmiştir.

Romanda ayrıntılı olarak ele alınan bir diğer unsur ise Nihal'in duygusal durumudur. Matmazel örneğinde olduğu gibi, Bihter'in yalıya gelmesinin ardından değişen değer yargıları ve Nihal'in yaşadığı çelişkiler de kısa olduğu kadar romandaki anlatımın aksine olumlu bir yaklaşımla ele alınmıştır.

Tip kavramı açısından baktığımızda ise klasik roman geleneğine bağlı kalınarak oluşturulan romanda “çağının ve toplumun genel insani özelliklerini barındıran tipleri yaratmak yazarların edebi gücünü ve toplumu kavrama yeteneğini gösterir. Aslına tamamiyle sadık kalınmak istense bile romanlardaki tipleri dizilerde canlandırabilmek büyük oyunculuk yeteneği gerektirir.”²⁷ Ancak tip kavramı bağlamında Aşk-ı Memnu

²⁷ A.Ömer Türkeş, *Erkekler Jr., Kadınlar Sue Ellen, Edebiyata Dair Makaleler*, www.insanokur.org Erişim: 13.02.2013

dizisine baktığımızda, seyircinin ilgisini çekerek yüksek reyting sağlamak isteyen yapımcılar, oyuncularla ilgili öne çıkan karakterler dışında, roman karakterlerinin özelliklerini yansıtmamasına rağmen yakışıklı veya güzel oyuncularla faydalanmışlardır.

Romanda geçen, bir dönemin toplumsal hayatından kaynaklanan sevmeye biçimlerinin, fedakârlığın, namus kavramının ve utanma duygusunun; bambaşka bir toplumsal hayatın sürdürüldüğü günümüze uyarlanması aşamasında, dönemin kostümlerinin değiştirilerek 21. yüzyıl Türkiye'sine taşınması, Türkes'in de değiştiği gibi gerçeklik duygularını zorlamasının yanı sıra, romanın mantıksal yapısını, kahramanların iç dünyasını ve kurguyu da etkilemektedir (Uzuner, 2013:77). Örneğin romanda olmayan ancak dizide ele alınan, yalıtılmış çalışanı Beşir'in Nihal'e, diğer bir yalıtılmış çalışanı olan Cemile'nin ise Beşir'e aşık olması tamamen izleyicinin ilgisini çekmeye yöneliktir.

Aşk teması üzerinden Bihter'in intiharına baktığımızda da roman ve dizi arasında büyük farklılık bulunmaktadır. Romanda Behlül ile aralarındaki yasak aşkın ortaya çıkması sonucu toplum tarafından onaylanmayan bir kadın konumuna düşen Bihter, hayatı boyunca kötü bir insan olarak anılmak istemez ve tamamen toplumsal ve etik gerekçelerle intihar eder. Dizide ise yaşamının tüm anlamını sahip olma döngüsü üzerine kurmuş olan Bihter, Behlül'ün kendisini reddetmesi sonucu aşkın karşılık bulmaması nedeniyle intihar eder. Bihter'in kocasına ihanetiyle ortaya çıkan ahlaki sorunlar da bu şekilde izleyicinin gözünden uzaklaştırılır.

8 Eylül 2008 – 24 Haziran 2010 tarihleri arasında Kanal D ekranlarında izleyiciye sunulan, Ece Yörenç ve Melek Gençoğlu'nun senaryosunu yazdığı ve Hilal Saral'ın yönetmenliğini üstlendiği Aşk-ı Memnu dizisine baktığımızda ise; romandaki karakterlerin isimleri dizide değiştirilmemiş, fakat eserin oluşturulduğu yıllarda (1899) soyadı kullanılmadığı için soyadları eklenmiştir. Örneğin; Adnan Bey ve ailesi için, yazarın adını çağrıştıran "Ziyagil" soyadı kullanılırken, Firdevs Hanım ve ailesi için de dizinin senaristleri Ece Yörenç ve Melek Gençoğlu'nun soyadlarının birleşimi olan "Yöreoğlu" soyadı uygun görülmüştür (Sarıoğlu, 2010:83). Karakter isimlerinin değiştirilmeden kullanılması edebi esere sadık kalındığının göstergesi olurken diğer

yandan kullanılan soyadları ile de esere, senaristler tarafından farklı bir boyut kazandırıldığına gönderme yapılmaktadır.

İster roman ister hikaye olsun yazılı edebiyat ürünleri, yapılan tasvirler aracılığıyla okuyucusuna eserdeki kurmacayı zihninde özgürce oluşturmasına imkan tanımaktadır. Fakat sinema ve film izleyicisi kurmaca kendisine hazır olarak sunulduğu için bu imkana sahip değildir. Her yazar gibi Halit Ziya Uşaklıgil de gerek karakterlerin okuyucuya tanıtımı gerekse karakterlerin ruhsal durumları hakkında bilgi vererek okuyucuyu anlatı yapısının içine çekmek amacıyla tasvir yöntemine başvurmuştur. Örneğin, romanda havanın kapalı olması, karakterlerin iç dünyaları hakkında bilgi verirken; giyim tarzları, yaşam şekilleri ve dünya görüşleri de karakterlerin kişilikleri hakkında okuyucuya bilgi verme amacı taşımaktadır.

Eserin ikinci yeniden üretimi olan dizi film dahilinde günümüz sorunlarıyla uğraşan, giyim, kuşam, konuşma vb. yönlerden günümüz insanını yansıtan karakterler yer almaktadır. Örneğin edebi eserde Düyun-u Umumiye memuru olan Adnan Bey uyarlama eserde şirketleri olan zengin bir iş adamı olarak karşımıza çıkmaktadır. Romana uygun olarak kadınların çalışma hayatında yer almadığı dizinin uyarlama aşamasında dahil edilen şirketler ve buna bağlı olarak iş hayatı, karakterlerin lüks yaşam standartlarını (ev, araba, giyim, eğlence) sağlam bir temele dayandırma ve dizi genelinde olay örgüsünün karmaşıklaştırılması amacına yöneliktir.

Türkoğlu'nun da belirttiği gibi; *“Dizilerde evlilikler, ayrılıklar, kaybolmalar ve ölümlerle açığa çıkan rahatsızlıklar, huzursuzluklar, çözümlerin ertelenmesi, birden fazla karakter olması izleyiciyi anlatının içine çeker”* (Türkoğlu, 2007:295). Aşk-ı Memnu dizisinde de bu öğelerin tamamını görmemiz mümkündür. Örneğin, Adnan Bey ve Bihter'in evliliği, Bihter'in Behlül'le olan yasak ilişkisi ve bu ilişkinin ne zaman ortaya çıkacağına dair merak unsurunun yanı sıra Nihal ve Behlül'ün yakınlaşmaları da ilgi çekici olduklarından, diziyi başarıya ulaştıran temel unsurlardandır (Sarılioğlu, 2010:83). Söz konusu yasak ilişki ve yasak ilişkiden etkilenen taraflar romanda da olmasına rağmen, olayları daha heyecanlı hale getirmek ve izleyicide merak unsuru oluşturabilmek amacıyla uyarlamada söz konusu aşk ilişkileri daha da karmaşıklaştırılarak izleyiciye sunulmuştur.

Okuyucu, Aşk-ı Memnu romanında tanrısal bakış açısıyla yani öyküde her şeyi bilen, her şeyi gören ve tüm karakterlerin düşüncelerini okuyabilen bir bakış açısı sayesinde roman karakterlerinin iç dünyaları hakkında yeterli bilgiye sahip olurken; dizide yakın planlar ve duruma uygun olarak kullanılan müziklerle görsel ve sözel anlatım zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Ancak bu anlatım tekniği, karakterlerin ruh halleri, hayata bakışları veya düşünceleri hakkında izleyiciye sadece yüzeysel bilgi verir. Örneğin, romanda eğlence ile birlikte maddiyata olan zaafı nedeniyle evlenen Firdevs Hanım'ın ailesini de Melih Bey takımına dahil etmesi, büyüdükçe güzelleşen kızlarını da birer rakip görmesi detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Ayrıca Melih Bey takımına dahil olan Firdevs Hanım ve ailesinin lüks ve eğlence odaklı yaşam tarzları, yaşanacak olaylar için uygun zeminin hazırlanması amacıyla dahil edilmiştir. Dizide ise varlıklı bir aile olarak izleyiciye tanıtılan Yöreoğlu ailesi, Firdevs Hanım'ın kocasının ölümüne kadar elit bir hayat yaşamıştır. Ayrıca romanda detaylı bir şekilde tanıtılan Melih Bey takımı, uyarlama eserde ailenin durumu açısından belirleyici bir unsur olmaması nedeniyle çok fazla değinilmemiştir.

Romanda evlilik ve aldatma ile ilgili düşünceleri annesinden tamamen farklı olan ve annesine benzemekten korkan Bihter, Adnan Bey'le malvarlığı nedeniyle evlenirken dizide malvarlığını düşünmeyen ve Adnan Bey'i sevdiği için evlenen bir karakter olarak izleyiciye sunulmuştur. İlk zamanlarda mutlu olan Bihter, ilerleyen günlerde Behlül'le yaşadığı yasak aşk nedeniyle kendisini annesine benzetir ve kendisine kızar. Söz konusu yasak aşk ise genç bir kadın olan Bihter'in, Adnan Bey'in uçarı yeğeni Behlül'e karşı içten içe beslediği duygularla, bastıramadığı kadınsı istekleri sonucu Behlül'ün odasına gitmesiyle başlarken uyarlama eserde ikili arasındaki ilişki daha muhafazakar bir yaklaşımla aktarılmıştır. Romanın aksine Bihter'in peşinden koşan Behlül'ün çabaları sonucu başlayan ilişki, Bihter'in, kocası tarafından karşılanamayan bedensel hazzı doyurma amacıyla Behlül'le yakınlaşması, genel kabullere uygun bir davranış olmayacağından, aralarındaki ilişki uyarlama eserde duygusal bir boyutta verilmiştir.

Dikkat çeken bir diğer farklılık ise, Nihal ve Behlül arasındaki ilişkidir. Annesinin ölümüyle küçük yaşta öksüz kalan Nihal, babasını hayatının merkezine koyar. Ancak Adnan Bey'in Bihter ile evlenmesi, annesinden sonra babasını da kaybetme korkusunu yaşamasına neden olur. Özellikle Behlül ile yakınlaşan Bihter'in, ilişkisini rahat yaşamak amacıyla yalı çalışanlarını kovması ve Bülent'in yatılı okula gönderilmesi

onun iyice yalnızlaşmasına neden olur. Böylece sevdiği insanlardan birer birer uzaklaştırılan Nihal, olay örgüsünün akışı içerisinde çocukluktan genç kızlığa, basitlikten olgunluğa geçerken insanlar ve hayat hakkında yeni bir bilinç düzeyine ulaşarak, farklı bir anlayış kazanır (Moran, 2004:104). Behlül ise Firdevs Hanım'ın da yönlendirmesiyle Nihal'le evlenme konusuna sıcak bakar ve zamanla Nihal'e karşı olan duyguları değişip Nihal'e evlenme teklifinde bulunur. Ancak romanda yaşadıklarından ve yaptıklarından dolayı herhangi bir sorumluluk veya pişmanlık duymayan Behlül'ün bu teklifi yapmasının nedeni, dizide amcası Adnan Bey ve kuzeni Nihal'e karşı hissettiği suçluluk ve sorumluluk olarak verilmiş ve yasak aşkın ahlaki boyutunu hafifletmek amaçlanmıştır. Nihal ise çocukluğundan beri kardeş olarak gördüğü Behlül'ün bu teklifine sıcak bakmamasına rağmen zamanla sevilme düşüncesiyle kendisine yapılan teklifi kabul eder. Romana kıyasla Nihal ile Behlül arasındaki bu ilişki daha farklı bir şekilde izleyiciye sunulmuştur. Dizide, Behlül ve Bihter arasındaki yasak ilişkinin farkına varan Firdevs Hanım, Behlül'e karşılıksız bir aşk beslemeyen Nihal'in aklına girerek Behlül'le evlenme konusunda onu yönlendirmeyi başarır. Behlül'ün davranışları sonucu Nihal, kuzenine karşı hislerinin karşılıklı olduğunu düşünerek ona karşı daha yakın davranmaya başlar. Hatta Behlül'e olan sevgisi sonucu onunla evlenmesine olumlu bakmayan Matmazel de Courton'u yalıdan kovar.

Edebi türler içerisinde önemli bir konuma sahip olan romanlar, karakterlerin davranışlarını anlatmakla birlikte eylem ve karakter ilişkisini de gösterir. Zamansal ve nedensel olarak anlamlı bir biçimde bağlantılı bir dizi olayın göstergesel temsili olarak tanımlanabilecek anlatının yapılandırılışı, en girift biçimini yazın yapıtlarında bulur (Onega ve Landa, 2002:11-12). Onega ve Landa'nın da sözünü ettiği eylemler ile karakterler arasındaki nedensellik bağı Aşk-ı Memnu'da da görmemiz mümkündür. Firdevs Hanım'ın eğlenceye olan düşkünlüğü ve çevresi tarafından hafifmeşrep bir kadın olarak değerlendirilmesi, Bihter'in kendisinden yaşça büyük Adnan Bey ile evlenmesi ve sonrasında yaşadığı yasak aşk, yasak aşkın gizli kalması amacıyla yalı çalışanlarının gönderilmesi, yalnız kalan Nihal'in Bihter'den sıkılan Behlül ile yakınlaşması, yasak aşkın ortaya çıkması ve Bihter'in intiharında nedensellik bağı görmek mümkündür. Ancak diziyeye bakacak olursak roman karakterlerini tanımamızda önemli bir yeri olan konuşmaların yerine sıkça klişe ifadelerle başvurulduğu görülür.

Senaristler televizyon piyasasının anlayışına uygun bir şekilde orijinal esere kendi yorumlarını katmışlardır.

Son olarak Bihter'in intiharının roman ve dizi senaryosundaki karşılaştırmasını yapacak olursak; Behlül ile yaşadıkları yasak aşka dair her şeyin gün yüzüne çıkması ve Behlül'ün evden ayrılmasıyla çaresiz ve savunmasız kalan Bihter'in o anki düşünceleri ve intihar etmek ile yaşamak arasındaki gelgitleri tanrısal bakış açısıyla okura etkili bir şekilde verilmiştir. Roman ve dizi filmin finalini oluşturan bu sahne dizi senaryosunda, nesnel bakış açısıyla anlatılmıştır. Adnan Bey, Nihal, Behlül ve özellikle Bihter'in içinde bulunduğu durum, romanın aksine düşüncelerden ziyade konuşma ve davranışlar ile izleyiciye sunulmuştur. Ayrıca romandaki gelişmenin aksine intihar sahnesinde Behlül, Bihter'in yanındadır ve Bihter, Nihal ve kendisi arasında bir tercih yapmasını isterken Adnan Bey gelerek kapıyı kırar ve bu sırada Bihter göğsüne dayadığı silahı ateşleyerek intihar eder. Yani romanda Bihter'in intihar ettiği sırada yalnızken, dizide tempoyu sürdürmek ve aksiyonun gereklerini yerine getirebilmek için yanında Behlül'le birlikte. Öte yandan Bihter'in intiharı neticesinde ölümle sonuçlanan bu ihanet "dizide daha ağır bir yaptırımla karşılanmakta ve Adnan Bey, kendisini aldatan Bihter'e tecavüz ederek izleyicinin gözünde onu cezalandırmaktadır. Yine dizide, Behlül'den hamile kalan Bihter'in anne olmasına izin verilmemesi, ihanetin bir başka cezalandırma biçimi olarak görülebilir. Hem roman hem de dizi anlatısı, aile kurumunun, yaralar almakla birlikte, eski düzene dönebileceğine dair işaretlerle sonlandırılmaktadır (Yurderi, 2014:118).

Genel anlamda Aşk-ı Memnu romanına baktığımızda, dizinin aksine romanda, yasak aşk öyküsü ekseninde, nedensellik ilkesi gözetilerek karakterlerin roman boyunca yaptıkları tercihler ve sonuçları ile iç hesaplaşmaları ve çatışmalarına yer verilir. Sonuç olarak edebi eserdeki öğeler diziyeye uyarlanırken, ana hatlar korunmuş ancak izleyici açısından diziyi ilgi çekici kılmak ve günümüz koşullarına uygun olması amacıyla pek çok yönden değiştirilerek kullanılmıştır. Bunun yanı sıra karakterlerin yeniden yorumlanması, yan öğeler ve olay örgüsüne eklenen yeni düğümlerle bu değişiklikler desteklenmiştir. Yasak aşk hikayesinden ziyade insan psikolojisini ele alan Aşk-ı Memnu, uyarlama aşamasında televizyonun sahip olduğu sığ anlatı nedeniyle romandan farklı olarak izleyiciye sunulmuştur.

3.2. YAPRAK DÖKÜMÜ

3.2.1. Dizi Künyesi

Tür	: Yerli Dizi (Edebiyat Uyarlaması)
Yönetmen	: Mesude Eraslan
Senaryo	: Ece Yöreñç – Melek Gençoğlu
Orijinal Eser Sahibi	: Reşat Nuri Güntekin
Yapımcı	: Kerem Çatay
İdari Yapımcı	: Özlem Yurtsever
Yapım Şirketi	: Ay Yapım
Görüntü Yönetmeni	: Serdar Armutlu
Müzik	: Toygar Işıklı
İlk ve Son Yayın Tarihi	: 13 Eylül 2006 – 29 Aralık 2010 (173 Bölüm)
Yayınlandığı Kanal	: Kanal D

3.2.2. Oyuncu Kadrosu

Halil ERGÜN	: Ali Rıza Bey
Güven HOKNA	: Hayriye Hanım
Bennu YILDIRIMLAR	: Fikret
Gökçe BAHADIR	: Leyla
Fahriye EVCEN	: Necla
Caner KURTARAN	: Şevket (Eski)
Hasan KÜÇÜKÇETİN	: Şevket
Deniz ÇAKIR	: Ferhunde
Tolga KAREL	: Abdülvehhab/Oğuz
Şebnem CECELİ	: Ayşe
Perihan SAVAŞ	: Nurdan

3.2.3. Romandaki Ana Karakterler

Ali Rıza Bey

Meşrutiyet döneminin aydın profilini yansıtan 60 yaşlarında emekli bir mutasarrıftır. İş hayatı boyunca kanuna ve kurallara uygun çalışmaya özen göstermesine rağmen, sosyal hayatında çevresinde gelişen olaylar karşısında sessiz kalarak pasif bir tutum sergiler. Arapça, Farsça ve Fransızca bilen, ahlaki değerlere bağlı, nazik ve mahcup bir kişiliğe sahiptir.

Hayriye Hanım

Ali Rıza Bey'in hayat arkadaşıdır. 45 yaşlarında, sakin, sıcak kanlı ve ev işlerinde hamarat bir kadındır. Ali Rıza Bey'in ahlak konusundaki düşüncelerine ve değerlerine saygılı fakat çocuklarının saadeti için bu düşünce ve değerlerde esneklik olmasını istemektedir. Ayrıca kavga ve gürültüden kaçınan, arabulucu bir karaktere sahiptir.

Fikret

Evin en büyük kızı olan Fikret, 19 yaşında diğer kardeşlerine nazaran güzel olmayan fakat daha ağırbaşlı bir genç kızdır. Ayrıca okumayı seven, kültürlü, ev işlerinde annesi gibi yetenekli olmakla birlikte babasını çok seven, onun kişiliğini ideal kişilik olarak gören ve babası gibi ahlaki değerleri olan bir karakterdir.

Leyla

18 yaşında genç ve güzel bir kız olan Leyla, lüks ve güzel giyinmeyi sevmekte, eğlenmeyi ise hayatındaki tek amaç olarak görmektedir. Zengin bir eş bularak hayatını zenginlik ve buna bağlı olarak lüks içinde dilediğince yaşamak istemesine rağmen babasının ahlak konusundaki kesin çizgilerini, kendisi için engelleyici bir unsur olduğunu, hatta babasının bu kesin çizgileri nedeniyle yoksulluk içinde yaşadıklarını düşünmektedir. Kişilik olarak ise şımarık, duygusal ve hırslı bir yapıya sahiptir.

Necla

16 yaşında olmasına rağmen güzel bir kız olan Necla da, ablası Leyla ile aynı düşüncelere sahip (lüks ve güzel giyinmeyi sevmekte, eğlenmeyi ise hayatındaki tek amaç olarak görmektedir. Zengin bir eş bularak hayatını zenginlik ve buna bağlı olarak

lüks içinde dilediğince yaşamak istemesine rağmen babasının ahlak konusundaki kesin çizgilerini kendisi için engelleyici bir unsur olduğunu, hatta babasının bu kesin çizgileri nedeniyle yoksulluk içinde yaşadıklarını düşünmektedir) olmasının yanısıra yoksullukları nedeniyle suçlu olarak gördüğü Ali Rıza Bey'e karşı saygısız davranmaktadır. Ayrıca Leyla'nın aksine kıskanç bir kişiliğe sahiptir.

Şevket

Çevresindeki insanlar tarafından fedakar biri olarak nitelendirilen Şevket 22 yaşında yakışıklı bir gençtir. Kişilik olarak Necla ve Leyla'nın aksine uysal ve kararlı bir yapıya sahip, Fikret gibi sessiz ve saygılıdır. Ayrıca ahlak ve namus konusunda ise babasına benzemektedir. Ancak Ferhunde'nin hayatına girmesinden sonra Ferhunde'nin yönetimi altına girmiş ve yaşadığı maddi sıkıntılar sonucu yaptığı hatalar ile kişiliğinin tam tersi davranışlar sergilemiştir.

Ferhunde

Genç ve güzel bir kadın olan Ferhunde, güzelliğinin yanında hilekarlığı ve içten pazarlıklı kişiliği ile insanları ikna etme konusunda yeteneklidir. Ayrıca insanların zaaflarından faydalanan, amacına ulaşma konusunda hırslı bir yapıya sahip olmasının yanısıra para ve lüksü seven, bu doğrultuda kendisini de modern hayata uygun gören bir kadındır.

Abdülvehhap

Zengin olmamasına rağmen insanlara karşı zengin izlenimi veren, modern hayatın getirdiği yeniliklere tepkili, muhafazakar bir Suriyeli Araptır. Suriye'de evli olmasına rağmen yeni bir eş almak amacıyla Türkiye'ye gelen Abdülvahap, kişilik olarak kendini ahlaklı gören muhafazakar ve dindar bir yapıya sahip olmasına rağmen göz boyamayı seven biridir.

3.2.4. Romandaki Olay Örgüsü

Reşat Nuri Güntekin'in olgunluk döneminde kaleme aldığı eser, otuz üç bölüm ve sonuç kısmından oluşmaktadır. Tanrısal bakış açısıyla okuyucuya sunulan romanda, Osmanlı'nın son döneminde etkili olan ve güncelliğini hala koruyan modern yaşam ve

bu yaşam şekline uyum konusunda yaşanan sorunlar, birey, toplum ve ahlaki açıdan değerlendirilmektedir. Güntekin, daha sonra tiyatro oyununa dönüştürdüğü roman hakkında şunları söylemektedir;

“Harp sonu dediğimiz dünyanın esasen bulanık bir zamanında bu pek birdenbire olan eskiden yeniye geçiş hareketlerinin birçok muhafazakâr aile çocuklarında sarsıntular, çöküntüler yapması kaçınılmaz zarurettir.

Yaprak Dökümü bu çöküntülerden birinin hikâyesidir. Eski terbiyenin tipik bir örneği olarak tasvire çalıştığım bir mütekait büyük memur, hayattaki son vazifesini irili ufaklı beş çocuğunu değişmezliğine inandığı kendi fazilet ve namus idealine uygun birer insan yapmaktan ibaret gören bir baba onların birer birer döküldüklerini seyrediyordu” (Yavuz, 1976:116).

Her şeyi bilme esasına dayanan tanrısal bakış açısına uygun olarak oluşturulan eserde ana karakterin yaşam karşısındaki duruşu ve devrin şartları karşısındaki yenilgisinin ruhuna yansımaları iççözümleme yöntemiyle sunulmasına rağmen diğer kahramanların iç dünyaları okuyucuya gösterilmez. Sadece kahramanların yaşadıkları olaylar karşısındaki tavrı aktarılır (Kanter, 2009:1591).

Genel olarak eserin olay örgüsüne baktığımızda; Babıali yetiştirmelerinde mülkiye memuru olan Ali Rıza Bey otuz yaşına kadar Dahiliye kalemlerinden birinde çalışmıştır. Kız kardeşi ve annesinin iki ay ara ile vefat etmesi sonucu İstanbul’dan ayrılarak Suriye’de bir ilçede kaymakam olarak görev alır. Sonrasında ise İstanbul’a geri dönmek yerine, yirmi beş yıl muhtelif memuriyetlerle Anadolu’da dolaşmıştır. Kırk yaşına doğru evlenen Ali Rıza Bey, elli yaşına geldiğinde beş çocuklu bir ailenin fedakar babası olur.

Trabzon’da mutasarrıflık yaptığı sırada kadın kaçırma davasında yapılan haksızlık karşısında, haklı olan kişiyi sonuna kadar savunduğu için işten kovulunca İstanbul’a döner. Bağlarbaşı’ndaki babadan kalma evini Hayriye Hanım’ın mücevherlerinin bir kısmını kullanarak tamir ettirir. Bir süre işsiz kaldıktan sonra iş bulmak için gittiği Babıali’de eski öğrencisi Muzaffer ile karşılaşır. Altın Yaprak Anonim Şirketi’nde müdür olan Muzaffer, Ali Rıza Bey’in durumunu anlayınca eski öğretmenine beraber çalışma teklifinde bulunur. Teklifi kabul eden Ali Rıza Bey, Muzafferin yaptığı iyiliğe karşılık olarak işine sıkı sıkıya sarılır.

İlerleyen günlerde daha önceden çalıştığı vilayetlerden birinde tanıdığı olan Orman Müdürü'nün kızı Leman'ın da aynı şirkette işe girmesini sağlar. Ancak şirkete gelen ve daha sonra Leman'ın annesi olduğunu öğrendiği çarşafly kadının anlattıklarından sonra Muzaffer ile Leman arasındaki yasak ilişkiyi ve yasak ilişki sonucunda Leman'ın çocuk düşürdüğünü öğrenir. Olanlardan kendini sorumlu tutan Ali Rıza Bey, Muzaffer ile konuşarak kendine yakışır bir şekilde durumu halletmesini yani Leman'la evlenmesini ister. Fakat beklediğinin aksine Leman'ın düşündüğü gibi bir kız olmadığını, önüne gelenle düşüp kalktığını ve bu nedenle de Muzaffer'in evlilik düşüncesine olumlu bakmadığı cevabını alır. Bunun üzerine Muzaffer'in bütün ikna çabalarına rağmen istifa ederek şirketten ayrılır.

Evine dönen Ali Rıza Bey, Şevket'in bir bankada 100 lira maaşla işe başladığını ve bu nedenle daha önceden oğluna söylediği Şevket, büyüüp memuriyete geçtiğin gün senden bir hindi ziyafeti isterim sözüne istinaden hazırlanmış olan kutlama ile karşılaşır (Güntekin, 1983:15). Ertesi sabah Şevket'le konuşan Ali Rıza Bey, durumu oğluna anlatır. Şevket babasının doğru karar verdiğini söyleyerek ona destek olur. Ancak ailenin menfaatine dokunan işlerde hiç şakası olmayan maddi, hesaplı bir kadın olan Hayriye Hanım, kocasının bu kararını oğlu kadar olumlu karşılamaz (Güntekin, 1983:18). Çünkü günden güne artan pahalılıkla birlikte, çocukların isteklerine karşılık yaşayacakları maddi sıkıntı nedeniyle ailenin bir anlamda dağılmasından korkmaktadır.

Emekliliğinde torunlarıyla birlikte mutlu bir şekilde zaman geçireceğini düşünen Ali Rıza Bey'in bu beklentisinin aksine, vücudu aniden durunca ihtiyarlığı ortaya çıkar ve sırtı kamburlaşır. İlk olarak yaptığı yürüyüşler sırasında dinlenmek için gittiği kır kahvelerinden sonra mahalle kahvelerine de gitmeye başlar. Emekli olmadan önce nefret ettiği bu ortamda tanıdığı ve sohbet etme imkanı bulduğu insanlardan, kahvelerin aslında emekliler için bir nevi sığınma yeri olduğunu anlar.

İşten ayrıldıktan sonra Şevket'in aile reisi olmasıyla birlikte evdeki itibarını da kaybeden Ali Rıza Bey, kendisine destek olacağını düşündüğü kızlarının özellikle Fikret'in kendisinden uzaklaşmasında suçlu olarak Hayriye Hanım'ı görür ancak daha sonra bu düşüncesinde yanıldığını anlar. İlerleyen günlerde kızlar arasında yaşanan tartışmalarla birlikte Ali Rıza Bey'in eski otoritesini de kaybettiği ve eski huzurlu günlerin sona erdiği anlaşılır. *“Leyla ile Necla, ailenin yaşayış tarzını beğenmiyorlar;*

yenilik, eğlence ve daha birçok şeyler istiyorlardı” (Güntekin, 1983:29). Namuslu bir ev kızı olarak yetiştirmeye çalıştığı kızlarının her istediğini yerine getirmeye çalışan Ali Rıza Bey, bu yüzden eşiyle tartışır. Ancak Ali Rıza Bey’in amacı evden dışarı çıkmayan genç kızların istediklerini yaparak evden nefret etmemelerini sağlamaktır. Kızlarının isteklerini karşılamak isteyen Hayriye Hanım da masraflardan kısar ancak hesabını karıştırınca Fikret’le tartışır ve tartışma sonucunda ev halkı arasında kutuplaşmalar başlar. Evin reisi sayılan Şevket ve her geçen gün otoritesini biraz daha kaybeden Ali Rıza Bey bu kutuplaşmanın dışında kalmaya çalışırlar. Fakat gün geçtikçe büyüyen kızlar ve buna bağlı olarak artan istekleri nedeniyle evde yaşanan tartışmalar da artar.

Bu arada Şevket ise çalıştığı bankadaki iş arkadaşlarından Ferhunde’ye aşık olur. İkili arasındaki ilişki ilk önce gizli buluşmalar şeklinde gerçekleşir fakat evli olan Ferhunde’nin kocası durumu öğrenince onu evden kovar. Durumu annesine anlatan Şevket, Ferhunde ile evlenmek istediğini söyler. Ancak namus ve doğruluk hakkındaki düşüncelerinden taviz vermeyen Ali Rıza Bey ilk başta bu evliliğe karşı çıkar. Hayriye Hanım, oğlunun mutluluğu için Ali Rıza Bey’i türlü yollar deneyerek ikna etmek ister ve sonunda kızın namusunun oğlu tarafından kirletildiğini söyleyerek kocasını ikna eder.

Düğün gecesi herkes eğlenirken Ali Rıza Bey sessizce evden uzaklaşıp bir tepeye çıkarak evini izler. Kendisi, kimseye duyurmadan sessiz sedasız bir düğün yapılmasını istemiş ancak kimseyi ikna edememiştir.

Ali Rıza Bey, Ferhunde’nin namusunun kurtulduğu için sevinçten ağlayan, mahcup ve mütevazı bir kız olacağını düşünürken karşısında gayet yüksekte atan, kendinde tükenmez haklar gören küstah, hafif, şımarık bir mahluk buldu (Güntekin, 1983:37). Leyla ve Necla ise kendi istedikleri gibi eğlenceyi seven, cesur ve açıksözlü bir kadın bulmuşlardır. Hilekar ve cesur bir kişiliğe sahip olan Ferhunde’nin birkaç gün içinde evdeki idareyi ele alıp eve tek başına hükmetmeye başlamasıyla Ali Rıza Bey sabah erkenden evden çıkıp kırlarda dolaşarak veya kahvede oturarak zaman geçirir.

Evde olup bitene dayanamayan Ali Rıza Bey, Muzaffer’le görüşmek ve eski işinde tekrar çalışma düşüncesiyle Altın Yaprak Anonim Şirketi’ne gider. Bu sırada şirketten acele ile çıkmakta olan Muzaffer’le detaylı konuşamadığı için amacına ulaşamaz.

Bir süre sonra haftada iki gece çay adı altında danslı eğlenceler verilmesi, bunun dışındaki günlerde ise ev halkının misafirlğe gitmesine dayanamayıp kızan Ali Rıza Bey, karısı ve oğlunun *“Ne yapalım şimdi böyle geçiyor... Kızlara koca bulmak lazım... Eve kapatılmış bir kızı bu zamanda kimse arayıp sormuyor... Bu yaptıklarımız sırf onlara hayırlı bir kısmet bulmak için... Şimdi bütün dünya böyle. Ne yapalım? Asrın icabatına uymaya mecburuz. Sen, başka bir zamanın adamı olduğun için bunların ne kadar tabii ve zaruri olduğunu görmüyorsun”* cevabı ile karşılaşır (Güntekin, 1983:42).

İlk başta oğlunun da diğerleri gibi ahlaki yönden bozulduğunu düşünen Ali Rıza Bey daha sonra oğlunun karısına olan zaafı nedeniyle onaylamadığı bu yaşantıya katlandığını anlar. Aradan geçen bir iki ayın ardından eğlence için sarf edilen para da bitmeye başlayınca evde yine kavgalar başlar.

Ancak eğlence gecelerinde bütün dargınlıklar unutulup gereken hazırlıklar hep birlikte yapılmaktadır. Hayriye Hanım yapılan eğlencelerde kızlara talipler olduğunu söyleyerek Ali Rıza Bey’in de davetliler arasına katılmasını sağlar. Diğer ev halkının yaptığı gibi Ali Rıza Bey de istememesine rağmen kızlarına uygun eş bulmak amacıyla hazırlığını yaparak davetliler arasındaki yerini alır.

Eğlencelere diğer kızları gibi katılmayan Fikret’in komşuları Neyyir Hanım’ın akrabası olan ve Adapazarı’nda yaşayan Tahsin Bey’le evlenmek üzere Adapazarı’na gidişi ailedeki ilk yaprağın dökülüğü olur. Fikret’in evden ayrılmasının ardından oğluyla konuşup eğlencelere bir son verilmesini istemeyi düşünen Ali Rıza Bey bu amacına da ulaşamaz.

Ev içindeki yaşam ve eğlence hayatı Ali Rıza Bey’i de değiştirir. Eskisi gibi sessiz sakin bir kişi değil aksine hırçın ve aksi bir insan olur. Eğlence amacıyla eve gelen insanlarla yaptığı konuşmalar ve izlenimlerinden sonra bu kişilerin kendilerini anlattıkları veya göstermeye çalıştıklarının aksine yalancı ve hilekar olduklarını çok geçmeden anlar. Leyla ve Necla için iyi bir koca bulma umudunu tamamen yitirip onlara bakabilecek kadar para kazanabilen birini bulmayı ümit etmeye başlar. Ancak Leyla ve Necla’ya talip olan kişileri araştırdığında onların da kendilerini zengin göstermeye çalışan ancak parasız kişiler olduğunu öğrenir.

Eğlence ve gösteriş içindeki yaşam tarzı nedeniyle Şevket’in aşırı borçlanması sonucu kocasıyla konuşan Hayriye Hanım, evi rehin göstererek Emniyet Sandığı’ndan

para almayı teklif eder. Ali Rıza Bey'in istemeyerek de olsa kabul ettiği bu teklifin ardından alınan paranın sadece bir bölümü borçların ödenmesi için kullanılır. Kalan kısım ise, çocuklar arasında yağmaya uğradı. Birçok gürültü, çekişmelerden sonra çarşıya giderek allı pullu yığın yığın ipekliler, yalancı mücevherler, kutu kutu, yüz, göz, yanak, dudak, tırnak, saç, diş boyaları, ajurlu çoraplar, ilk yağmurlarda çarpılıp dağılacak oyuncak gibi potinler alındı. Misafir salonu için birkaç yağlıboya, yastık, mermer heykelcikler, bebekler, sekiz, on tane yeni Çarliston ve Tango plağı geldi (Güntekin, 1983:54).

Alınan paranın ev tadilatı için de kullanılmaması sonucu sert geçen kış aylarında ve yağmurlu günlerde aile halkı sırayla hasta olmaya başlar. Ancak ne yoğun geçen kış, ne de ev halkının hastalığı eğlencelerin durması için bir neden teşkil etmiyordu.

Borç alınan paranın ödemesi gecikince eve sulh mahkemesinden gelen celp kağıtlarının yanı sıra diğer alacaklılar da gelerek paralarını isterler. Şevket ise alacaklılarla karşılaşmamak için sabah erkenden evden çıkıp gece yarısına doğru eve döner. Borçlardan bir kısmını ödemek veya biraz yiyecek almak amacıyla Hayriye Hanım, evdeki eşyalardan bazılarını satar.

Adapazarı'nda olan Fikret ise yazdığı mektuplardan birinde ailesiyle ilgili kötü haberler aldığını ve bu gidişatın artık sona ermesi gerektiğini belirtir. Ancak Ali Rıza Bey aralarında artık pek bir bağ kalmadığını ve bu nedenle herkesin kendi hayatına bakması gerektiğini kızına mektupla söyler. Baba ve kız bu mektubun ardından bir daha birbirlerine mektup yazmazlar.

Şevket ise bankanın yüklü bir miktar parasını kullanır ve yerine koyma fırsatı bulamadan müfettişlere yakalanınca tutuklanır. Kendisini ziyarete gelen babasına bütün olup biteni anlatır. Ali Rıza Bey ise oğlunun anlattıklarından sonra üzülme yerine onun çok yorgun olduğunu ve birkaç gün de olsa rahatça uyuyup dinleneceğini düşünerek mutlu olur. Ancak Şevket bir buçuk yıl hapis cezası alır ve böylece ikinci yaprağında düşüşü gerçekleşir.

Leyla'nın gittiği manifaturacının kendisinden hoşlanması ve evlenmek istemesinin ardından kısa bir araştırma yaparak olumlu cevap veren Ali Rıza Bey, söz kestikleri gece kızının istememesi üzerine bu evliliğin gerçekleşmesini istemez. Şevket'in cezaevinde olması ve Ferhunde'yi kendilerine oğullarının bir emaneti olarak

gören yaşlı çift, ona karşı daha dikkatli davranmalarına rağmen Ferhunde olmadık nedenlerden dolayı huzursuzluk çıkarır. İlerleyen günlerde ise Boğaziçi'nde olan akrabasının yanına gitme bahanesi ile evden ayrıldıktan sonra bir mektup göndererek eve geri dönmeyeceğini ve Şevket'in de kendisini mazur görmesini ister.

Haberi Şevket'e iletme işini üstlenen Ali Rıza Bey, oğlunun üzüleceğini düşünür fakat Şevket aldığı haber sonucunda fazlasıyla mutlu olur. Babasının kendisini yetiştirme şekli nedeniyle kolayca pes etmediğini ve ilk başta sevmesine rağmen, hareketleri nedeniyle ilerleyen zamanlarda nefret ettiği Ferhunde'ye de bu nedenle istemediği halde katlandığını anlatır.

Ferhunde'nin gitmesinin ardından tekrar otoriteyi eline alan Ali Rıza Bey, kızlarının rahatça dolaşmalarına izin vermez. İlerleyen günlerde Leyla'yla evlenmek isteyen kişiler ortaya çıkar. Fakat bunlardan ilki olan doktor evde büyük bir sevinçle karşılanmasına rağmen doktor, babasının "hırsızın kardeşini gelin olarak eve almayacağım" sözü üzerine bu kararından vazgeçer. İkinci sırada olan Maliye memurunu ise Leyla istemez. Çünkü bu sırada yaz tatili için Çamlıca'daki akrabalarının yanına gelen bir Suriyeli olan Abdülvehhap, Leyla'yı vapurda görüp beğenmiştir ve onunla evlenmek istemektedir. Başına devlet kuşunun konduğunu düşünen Leyla kendinden yirmi beş yaş büyük olmasına rağmen onunla evlenmeyi kabul eder. Evdeki herkes Abdülvehhap'ı sever fakat Ali Rıza Bey elinde olmadan bazı söz ve davranışları nedeniyle ondan kuşkulandır.

Leyla, nişanlısı ile yaptığı yürüyüşler sırasında eski tanıdıklarına yakalanmaktan çekinir ve onları görünce selam vermeden uzaklaşır. Ancak Çamlıca yolunda yaptıkları gezinti sırasında kadınlı erkekli kalabalık bir tanıdık gurubundan kaçamayınca onlarla sohbet edip nişanlısını da tanıtır. Bunun üzerine Abdülvehhap ve Leyla arasında tartışma yaşanır. Yaşanılan bu tartışmanın ardından Ali Rıza Bey'e haber gönderen Abdülvehhap, Leyla'nın uygunsuz insanlarla görüştüğünü bahane ederek onunla evlenmek istemediğini ancak uygun gördükleri takdirde Necla ile evlenebileceğini söyler.

Ali Rıza Bey aldığı bu haber karşısında sinirlenirken Necla, Abdülvehhap'ın bu teklifini kabul eder. Evlilik hazırlıkları yapan Leyla, yaşanılardan dolayı kardeşini

sorumlu tutarak onunla kavga eder. On beş gün sonra ise Necla, Abdülvehhap ile birlikte Suriye'ye gider. Böylece ağacın üçüncü yaprağı da düşmüş olur.

Necla'nın da evden ayrılmasıyla birlikte evdeki kişi sayısı azalınca Ali Rıza Bey, Bağlarbaşı'ndaki evi satıp bütün borçlarını ödedikten sonra Dolap Sokağı'nda bir ev alır.

Leyla yaşadıklarından sonra hastalanarak yatağa düşer ve bir buçuk ay boyunca konuşmadan yatar. Bir buçuk ay sonra kalktığına ise çok zayıf ve bitkin bir haldedir. İlerleyen günlerde Ali Rıza Bey ve Hayriye Hanım'ın da ilgi ve alakası ile kendini toplayan Leyla, dolaşmak için dışarı çıkmaya başlar. Gezintisi sırasında eski sosyete arkadaşlarıyla tekrardan görüşen Leyla'nın bu davranışı karşısında Ali Rıza Bey'in içinde bir korku oluşur. Çok geçmeden kızı hakkında duyduğu olumsuz şeyler nedeniyle ona nasihat etmek ister, ancak başarılı olamaz.

Necla ise zenginliklerle dolu bir hayat yaşayacağı düşüncesiyle yaptığı evlilikte yanıldığını anlar. Suriye'ye gittiğinde Abdülvehhap'ın aslında zengin olmadığını ve kendisinin de kuma olarak Suriye'ye gittiğini görür. Babasına mektup yazarak kendisini kurtarmasını ister. Ancak Ali Rıza Bey, eskisinden daha da fakir olduklarını bahane ederek kızı için bir şey yapamayacağını, yazdığı mektup ile kızına iletir.

Kahvede oturduğu sırada yanına gelen emekli binbaşı, Leyla'nın evli bir avukatın metresi olduğunu söylemesi üzerine eve dönen Ali Rıza Bey, geç saate kadar kızını bekler. Leyla'nın eve gelmesinin ardından duyduklarından dolayı ona kızar. Leyla, olanlardan dolayı babasını suçlayınca da kızını evden kovar. Böylece dördüncü yaprak da düşer.

Leyla'nın da gitmesinin ardından evde sadece Ayşe kalır. Fakat Ayşe de eskisi gibi şen şakrak bir çocuk değil on dört yaşında olmasına rağmen sessiz, sakin ve fırsatını buldukça bahçeye veya komşulara kaçan çekingen bir çocuk olmuştur. Ali Rıza Bey ise ilk başlarda zamanının büyük bölümünü evde geçirmesine rağmen bir süre sonra sokağa çıkmaya hatta kahveye gitmeye başlar.

İlk zamanlar ev içerisinde Leyla'nın ismi anılmazken kızının yokluğuna dayanamayan Hayriye Hanım, onun hakkında duyduklarını kocasına anlatır. Ali Rıza Bey, Avukatın Taksim'de bir ev kiraladığının ve Leyla ile evlenmek istediğinin

kendisine anlatılmasına kızmakla birlikte, kızının rahat bir hayat sürdüğünü düşünerek de sevinmektedir.

Leyla'nın hasta olduğunu söyleyerek onu görmek için yanına gitmek isteyen Hayriye Hanım, kocasının izin vermemesi üzerine politikasını değiştirir ve kocasına iyi görünmeye çalışır. Ali Rıza Bey'in dışarda olduğu bir gün Leyla eve gelir. Eve döndüğünde Leyla'yı gören Ali Rıza Bey, karısı ve kızlarının bütün ısrarlarına rağmen kızını affetmeyi kabul etmez. Leyla'nın evden ayrılmasının ardından Hayriye Hanım ile kavga eder ve ertesi sabah Fikret'in yanına gitmek üzere evden ayrılır. Adapazarı'na gittiğinde ise beklediğinin aksine hoşnutsuz bir şekilde karşılanınca on beş günden fazla kalamaz.

İstanbul'a döndüğünde ise eve gitmek yerine günlerini farklı yerlerde geçirir. Ancak ilerleyen yaşına ve yaklaşan kışın da etkisiyle sol kolu ve sol bacağı eskisi gibi hareket ettiremez. Tanıdığı aracılığıyla hastaneye kaldırıldıktan sonra Hayriye Hanım ve Leyla gelerek onu Leyla'nın evine götürürler. Rahat bir yaşam ve bol yiyeceklerle karşılaşan Ali Rıza Bey kısa zamanda düzeler ve evin içinde dolaşmaya hatta Avukatın arkadaşları için verdiği partilerde konukları eğlendirmeye başlar. Evde canı sıkıldığı zaman ise dolaşmak için dışarı çıkar. Çocuklar gibi neşeli olduğu bu zamanlarda onun bu neşesini bozan tek şey eski kahve arkadaşlarından bazılarını görmektir.

3.2.5. Yaprak Dökümü Dizisi

Reşat Nuri romanlarının temel özelliği olan “sevgi”, “şefkat”, “acıma”, “dayanışma”, “iyilik etme” gibi duygular güncelliğini her zaman koruduğu için sinema ve televizyonun da ilgi odağında olmuştur (Naci, 1995:14). Eser, dramatik yapısı nedeniyle ilk olarak 03 Aralık 1958 tarihinde Suavi Tedü tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Hadi Hün, Şaziye Moral, Göksel Arsoy ve Suna Pekuysal gibi dönemin ünlü oyuncularının yer aldığı film, genel hatlarıyla romana sadık kalmıştır. 1967 yılında Halit Refiğ ve Orhan Kemal tarafından romanın genel hatlarına sadık kalınarak tekrar senaryolaştırılan eser, Memduh Ün yönetiminde ikinci kez sinemaya uyarlanmıştır.

Eserin üçüncü yeniden üretimi olan televizyon uyarlaması ise 1988 yılında Bülent Oran'ın senaryolaştırması ile gerçekleşmiştir. Kerim Afşar, Sevtap Parman, Tarık Tarcan ve Efgan Efekan gibi dönemin önemli oyuncularının yer aldığı dizi film Ayhan

Önal yönetiminde TRT için yedi bölüm olarak hazırlanmış ve bazı ufak değişiklikler haricinde büyük ölçüde romana sadık kalınmıştır.

13 Eylül 2006 - 29 Aralık 2010 tarihleri arasında Ece Yörenç ve Melek Gençoğlu tarafından senaryolaştırılarak Mesude Eraslan Tekin yönetiminde hazırlanan ve aynı isimle Kanal D ekranlarında izleyiciye sunulan dizi ise, ilk uyarlamanın aksine orijinal eser ile arasındaki farklılıklarla dikkat çekmektedir. Dördüncü yeniden üretim olan uyarlama, eserin saygınlığından faydalanmak amacıyla metnin ana materyali ve fikri ödünç olarak yapılmıştır. Osmanlı'nın son dönemlerinde yaşanan sosyal değişimle birlikte modern hayatın sorunlarının ve ahlaki değerlerin yozlaşmasının gerçekçi bir sunumu olan romanın, günümüze uyarlanma aşamasında ticari kaygılar nedeniyle uzatılarak, romanda yer alan bazı olaylar değiştirilmiş, aynı zamanda hikayeyi filme aktarmak için romanda yer almayan epizotlar da diziye dahil edilmiştir.

Ali Rıza Bey'in baskın karakterinin korunduğu dizide roman kahramanlarında yapılan önemli değişikliklerle birlikte tüm karakterler, uyarlama aşamasında dahil edilen epizotlar sonucu, değişen şartlara göre hem iyi hem de kötü karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Olay örgüsü bağlamında roman ve diziyi karşılaştırdığımızda ise Ali Rıza Bey'in geçmişiyle ilgili bilgilerin sunulduğu ilk iki bölümde; Ali Rıza Bey'in görevinden ayrılarak İstanbul'a yerleşme nedeni yazar tarafından; *“Bir gün bir kadın kaçırma davası olmuş, kadının kocası ile onu kaçırmaya kalkan adam bıçakla birbirini yaralamışlardı.*

Koca arkasız bir çiftçi; öteki bütün kasaba halkının tuttuğu bir eşraf oğlu idi. Onun için asıl kabahatlinin kollarını sallaya sallaya ortada dolaşmasına göz yummak ve namusuna kastedilen adamı –göğsündeki yaralarıyla- hapse atmak lazım geldi. Etliye, sütlüye karışmamayı öteden beri meslek edinen Ali Rıza Bey, bu meselede ateş kesilmiş, kendini attıruncaya kadar uğraşmıştı” (Güntekin, 1983:14-15) şeklinde paylaşılmasına rağmen uyarlama aşamasında değiştirilen bu olay, Fikret'in nişanlısının ihale yolsuzluğunda isminin geçmesi nedeniyle, gururu incinen Ali Rıza Bey'in, görevinden istifa ederek emekliye ayrılması şeklinde diziye aktarılmıştır. Ayrıca günümüz eğitim sistemine uygun olarak yapılan değişikliklerle Necla'nın İstanbul'da bir üniversiteyi kazanmış olması nedeniyle İstanbul'a yerleşme kararı da romanda yer

almamasına rağmen ailenin İstanbul'a yerleşmesinde geçerli bir neden oluşturmak amacıyla diziye dahil edilmiş bir epizottur.

İstanbul'a yerleştikten sonra bir süre işsiz kalan Ali Rıza Bey, birikmiş parası olmadığı için Bağlarbaşı'ndaki babadan kalma evin tadilatını karısının birkaç parça mücevherini satarak gerçekleştirir. Ancak romanın entrik kurgusunu şekillendiren, fiziksel bir mekan olmasının yanı sıra, "romanın izleksel kurgusunu biçimlendiren ve toplumdaki kültürel çözümlenin aile düzeyinde yaşandığı yer olarak konumlandırılan evin tadilatı için Ali Rıza Bey'in emeklilik ikramiyesini kullanması da bir diğer farklılık olarak karşımıza çıkmaktadır (Kanter, 2009:1595).

Eserin üçüncü bölümünde yer alan Leman'ın işe girmesi, Muzaffer Bey'le olan birlikteliği ve sonrasında yaşadığı mağduriyet başarılı bir şekilde diziye aktarılmıştır. Ali Rıza Bey'in yaşanan mağduriyetten kendisini sorumlu tutarak istifa etmesine neden olan bu olaya ek olarak Muzaffer Bey'in, Bulgaristan'a yapılan hayali ihracat işinde Ali Rıza Bey'i kullanması ise romanda bulunmamasına rağmen, istifa etmesinin bir diğer sebebi olarak diziye dahil edilmiş bir diğer epizottur.

Romanın dokuzuncu ve onuncu bölümünde yer alan Ali Rıza Bey'in çalıştığı dönemlerde baş düşmanı olduğu ancak işten ayrıldıktan sonra kendisi ve diğer emekliler için bir sığınak olan kahvehaneler ve Ali Rıza Bey'in kahve arkadaşları da değiştirilerek diziye aktarılmıştır. Türkoğlu'nun da değindiği gibi; "*Dizilerde evlilikler, ayrılıklar, kaybolmalar ve ölümlerle açığa çıkan rahatsızlıklar, huzursuzluklar, çözümlerin ertelenmesi, birden fazla karakter olması izleyiciyi anlatının içine çeker*"(Türkoğlu, 2007:295). Bu bağlamda romanda gelininden dayak yedikten sonra evden kovulan, ancak gidecek yeri olmadığı için akşam saatlerinde tekrar eve dönen, emekli askeri rüştiye öğretmeni olarak dizide yer alan İhsan Bey ile Neyyir Hanım arasında yaşanan yakınlaşmalar ve İhsan Bey'in evlenmeden önce vefatı romanda olmamasına rağmen izleyicinin ilgisini canlı tutmak amacıyla diziye dahil edilmiş bir diğer epizottur. Benzer şekilde romanda yer almamasına rağmen diziye dahil edilen Sedef'in Şevket'e olan karşılıksız aşkı, kahvehane sahibi Ahmet Bey ile Neyyir Hanım evliliği de romanda yer almamasına rağmen diziye dahil edilmiştir.

Bir diğer farklılık ise emekliliğin ardından gittikçe fakirleşmesi sonucu ailesi tarafından eskisi kadar önemsenmeyen ve bu nedenle emeklilik günlerini kahvede veya

odasına kapanarak geçiren Ali Rıza Bey'in, maddi konuda oğluna yardımcı olmak amacıyla anlaştığı yayınevi için çeviri yapmasının yanı sıra ilköğretim öğrencileri için özel Fransızca dersi vermesidir. Ayrıca yazara göre; *“çocuklarının mutluluğunu isteyen bir babanın çocuklarına bırakacağı en kıymetli miras temiz bir isimdir... Temiz bir isim, bir miktar dünyalıkla beraber olursa âlâ; fakat züğürt evlatlarda ancak bir, nihayet iki göbek dayanabilir”* (Güntekin, 1983:8). Bu bağlamda gelecek için çocuklarının eğitimine büyük önem veren, iş yaşamını da bir mücadele alanı olarak gördüğü için Şevket'in eğitimi konusunda ayrıca ilgilenen Ali Rıza Bey'in işsiz kalmasıyla birlikte aile içerisindeki konumunun değişmesi, egemen erkek özelliklerini kaybederek karısı ve çocuklarının gözünden düşmesi yani saygı duyulmayan bir konuma gelmesi de değiştirilerek diziyeye aktarılmıştır. Yazar tarafından eserin dokuzuncu bölümünde Ali Rıza Bey'in emekli olduktan sonraki fiziki ve psikolojik durumuna dair yapılan tasvirde işsiz kalan Ali Rıza Bey'in yaşadığı maddi sıkıntı sonucu kılık kıyafetindeki değişmelerle birlikte psikolojik durumu da okuyucuya aktarılmıştır. Ancak uyarılama aşamasında değiştirilerek diziyeye dahil edilmiş ve Ali Rıza Bey, ilerleyen yaşına, zaman zaman nükseden sağlık problemlerine rağmen Şevket'in cinayetinden dolayı tutuklandığını öğrenip, felç geçirdiği güne kadar çalışma hayatına devam eden, fedakar ve koruyucu özelliği ön plana çıkan bir baba olarak izleyiciye sunulmuştur.

Banka sınavını kazanarak Ali Rıza Bey'in mücadele alanı olarak tasvir ettiği iş hayatına dahil olan Şevket'in, olumsuz özellikleriyle ön planda olan Ferhunde ile tanışması ve aralarında yaşanan yasak aşk sonrasında gerçekleşen zorunlu evlilik başarılı bir şekilde diziyeye aktarılmıştır. Aynı şekilde köşke yerleştikten sonra hakimiyeti eline alarak evin dış dünyaya açılmasını sağlayan Ferhunde'nin, yazar tarafından “cesur ve hilekar” olarak tasvir edilen kişiliği de romana uygun olarak aktarılmıştır. Ancak Ferhunde'nin aileye dahil olmasının ardından, dış dünyaya açılan kapılarla asri hayat ile tanışan ailenin durumu yazar tarafından detaylı bir tasvirle okuyucuya sunulurken, bir anlamda yaprak dökümü manzarasının yaşanmasına neden olan eğlenceler (çay partileri adı altında düzenlenen danslı ve içkili davetler) diziyeye dahil edilmemiştir.

Ailedeki ilk yaprak dökümü olan Fikret'in Tahsin ile evliliği de romandan farklı olarak diziyeye dahil edilmiş bir epizottur. Yazar tarafından; 19 yaşında, güzelliğinden ziyade almış olduğu eğitim ve terbiyesiyle ön plana çıkan, ailenin ilk çocuğu olmasına ve kardeşleriyle arasında fazla bir yaş farkı bulunmamasına rağmen, onlar için ikinci bir

anne profilinde okuyucuya sunulan Fikret, ailesinin yaşadığı maddi sıkıntıyı umursamayan Ferhunde'nin önderliğinde düzenlenen eğlenceler konusunda babasını uyarır. Yaptığı uyarıların dikkate alınmaması ve kardeşlerinin asri hayata dahil olmak için yaptıklarına babası tarafından müsamaha gösterilmesi sonucu evlenerek Adapazarı'na yerleşir. Ancak günümüze uyarlanan dizide ise Leyla ve Oğuz'un zorunlu evlilikleri sonucunda gerçekleri bildiği halde sessiz kaldığı için Ali Rıza Bey tarafından suçlu olarak görülen Fikret'in, Tahsin'le evliliğinin yanı sıra gelişim çağındaki çocukların sorunlarına da değinebilmek amacıyla romanda yer almamasına rağmen Deniz karakteri de izleyiciyi anlatının içine çekebilmek amacıyla diziyeye dahil edilmiştir.

Fikret'in evden ayrılmasından sonra Ali Rıza Bey'deki değişimi Güntekin, şu şekilde paylaşmıştır; *“O artık, kılı kırk yaran, günlerce düşünüp üzülmeden en ehemmiyetsiz bir işe teşebbüs etmeyen, eski mahcup, korkak Babıali efendisi değildi.”* Eskiden kendisini bir konuda son derece haklı görmedikçe kesin tavrını ortaya koymayan Ali Rıza Bey, *“Sokakta birkaç kuruş için esnafla boğaz boğaza gelmeye nasıl yavaş yavaş alıştı ise, evinde çoluğu çocuğu ile dalaşmaya da öyle alışmıştı...”* (Güntekin, 1983:76). Romanda paylaşılan bu bilgilere karşılık televizyona uyarlanan dizide emeklilik hayatında fazla bir sefalet çekmeyen Ali Rıza Bey, genellikle sakin ve koruyucu kişiliğiyle ön plana çıkmakta, aile bireylerinin ona karşı davranışı ise saygı çerçevesinde gerçekleşmektedir.

Modern yaşama uyum sağlamak için Leyla ve Necla'nın yanı sıra Ferhunde'nin yaptığı harcamalar nedeniyle borçlanan Şevket'in bankaya ait olan yüklü bir miktar parayı kullanması -yazar tarafından ikinci yaprağın düşmesi olarak tabir edilen bu olayda senaristler tarafından izleyici ilgisi gözetilerek değişime uğramıştır. Ferhunde'nin harcamalarının yanı sıra romanda yer almamasına rağmen diziyeye dahil edilen bir karakter olan Yaman Bey aracılığıyla başladığı kumarda, kazanma hırsına yenilmesi Şevket'in bankaya ait bir miktar parayı kullanmasına neden olur. Ancak romandakinin aksine çözümlerin ertelenmesi ile izleyici ilgisini canlı tutmak amacıyla Şevket'in yakalanma süreci ertelenmiştir.

Ali Rıza Bey'in zorla razı edildiği evlilik sonrasında Ferhunde'yi yakından tanıma imkanı bulan Şevket, karısından uzaklaşmak istemesine rağmen evliliği bir vazife olarak gördüğü için mutluluğa dair herhangi bir ümit olmadığı halde sonuna kadar

dayanır. Ancak yazar tarafından ikinci yaprak dökümü olarak nitelenen Şevket'in bir buçuk yıl hapis cezası almasının ardından Boğaziçi'nde bulunan akrabasını ziyaret etme bahanesiyle sık sık sokağa çıkan Ferhunde, yazdığı mektupla evliliğini bitirir. Mektubunda; *“Senelerden beri sabrettim; fakat artık sefalete tahammülüm kalmadı. Bir daha evinize dönmek mecburiyetindeyim. Şevket'e söyleyin, beni mazur görsün. Bir insanlık eder de ayağımın bağımlı çözerse minnettar olur ve başımın çaresine bakarım.”* (Güntekin, 1983:101) cümleleri ile ayrılık kararını Ali Rıza Bey ve ailesine bildirdiği bu not ile Ferhunde'nin lüks ve eğlence hayatına olan zaafı hakkında okura bilgi veren Güntekin'in aksine, Ferhunde ve Şevket'in ayrılığı ile ilgili olarak senaryoya dahil edilen entrikalarla boşanma süreci uzatılmıştır. Ayrıca karmaşık nedenleri ve trajik sonuçları olan, tıbbi, hukuki, gelişimsel ve psiko-sosyal kapsamlı ciddi bir sorun haline gelen çocuklara yönelik cinsel istismar konusuna değinmek amacıyla Ferhunde'nin çocukluk döneminde yaşadıklarına da yer verilmiştir (Kara, 2004:140). Senaristler tarafından uyarlama aşamasında yapılan bu değişikliklerle, ailenin öneminin vurgulanmasının yanı sıra Ferhunde'nin Ali Rıza Bey ve ailesi aleyhine yaptığı olumsuz davranışlar için de geçerli bir neden sunulmuştur.

Roman ve dizi arasındaki bir diğer farklılık ise Leyla'nın Abdülvehhap ile nişanlılık sürecidir. Romandaki olay örgüsünden tamamen farklı olarak gelişen bu süreçte, Leyla'dan yirmi beş yaş büyük, muhafazakar ve zengin görüntüsüyle Ali Rıza Bey'in takdirini kazanan Abdülvehhap, Leyla ile kısa bir süre nişanlı kaldıktan sonra kararından vazgeçerek Necla ile evlenir. Eserin yirmi yedinci bölümünde okuyucuyla paylaşılan ve Leyla'nın bunalıma girerek psikolojik sorunlar yaşamasına neden olan bu olay, dizide Oğuz'un Leyla'ya tecavüz etmesi sonucu evlilikle sonuçlanır. Leyla'nın hayatında dönüm noktası oluşturan Necla ve Abdülvehhap evliliği ise Oğuz ve Necla'nın yurtdışına kaçma girişimi olarak diziyeye dahil edilmiştir. Romanda evleneceği insanın, kardeşi tarafından elinden alınmış olması nedeniyle bunalıma giren Leyla, uyarlama sürecinde kocası tarafından aldatılan bir eş olarak izleyiciye sunulmuştur. Burada dikkat çeken bir diğer husus ise yazarın da belirttiği gibi Leyla'dan yirmi beş yaş büyük olan Abdülvehhap'ın isminde yapılan değişiklik dışında, Ali Rıza Bey'in Altın Yaprak Anonim Şirketi'nde çalıştığı dönemde iş arkadaşı olan, ancak ihtiraslı kişiliği ve ahlak anlayışı bakımından Ali Rıza Bey'le farklı düşüncelere sahip bir genç olarak izleyiciye sunulmasıdır.

Zenginlik, lüks ve rahat bir yaşam konusunda iki kardeş arasında yaşanan mücadelenin öznesi durumunda olan Abdülvehhap'ın Necla ile olan evliliği de roman ve dizi arasındaki bir diğer farklılıktır. Abdülvehhap ile evlendikten sonra Suriye'ye giden Necla, İstanbul'da kendisine vaadedilen zengin bir hayat yerine, kendisinden ayrı iki eş ve çocuklarından oluşan kalabalık bir aile ile karşılaşmış, aynı zamanda Abdülvehhap'ın dokuz ay önce vefat eden karısından olan iki çocuğun da bakımını üstlenmek zorunda kalmıştır. Yazar tarafından üçüncü yaprak dökümü olarak nitelendirilen bu olay Necla'nın zaferiyle sonuçlanmasına rağmen diziyeye dahil edilmemiştir. Aksine, Leyla ve Oğuz'un evliliği, üçüncü yaprak dökümü olarak izleyiciye sunulmuş, Necla ve Oğuz'un yasak aşkı ise bu evliliğin sonlandırılmasında önemli bir rol oynamıştır.

İkili ilişkilerde, sonuçları insan yaşamını olumsuz etkilemesine rağmen günümüze kadar edebiyat, sinema ve müzik gibi birçok sanat dalına konu olan aldatma, izleyici tarafından ilgi çekici bir durum olarak görülmektedir. Bu bağlamda Güntekin'in sadece Ferhunde karakteri üzerinden romana dahil ettiği konu, uyarlama aşamasında genişletilerek diğer karakterler üzerinden de izleyiciye sunulmuştur. Örneğin; Ali Rıza Bey'in de çalıştığı Altın Yaprak Anonim Şirketi'nden ayrılan ve yakışıklı genç bir karakter olarak izleyiciye sunulan Oğuz'un yeni patronu Yaman'ın eşi ile yaşadığı ilişki sonucunda Ceyda'nın kocasını aldatması, Leyla ile evlenen Oğuz'un önce Ceyda ile sonrasında ise Necla ile olan ilişkileri sonucu Leyla'yı aldatması romanda olmamasına rağmen diziyeye dahil edilen epizotlardır.

Diğer yandan namus kavramına verdiği önemle okuyucunun ilgisini çeken Ali Rıza Bey, Şevket ile Ferhunde evliliğini namus temizleme olarak değerlendirirken kızının bir avukatla metres hayatı yaşamasını uzun zaman hazmedemez. Leyla'nın hüsrarla biten nişanlılık süreci sonrasında yaşadığı psikolojik bunalımın ardından, tanıştığı avukat ile bir süre gizli bir birliktelik yaşaması, evden kovulmasına neden olmuştur. Romanda yazarın üç bölüm olarak yer verdiği ve dördüncü yaprak dökümü olarak nitelendirdiği bu gelişmelerde değiştirilerek diziyeye aktarılmıştır. Ali Rıza Bey'in namus kavramına verdiği önem kullanılarak, Leyla'nın kendisine tecavüz eden Oğuz'la evlenmesi ve böylece namusunun kurtulması sağlanmıştır. Diğer yandan Leyla'nın evden kovulmasına neden olan metres hayatı ise, romanda söz konusu olan avukatla

değil, eski kocası olan ve cezaevinden çıktıktan sonra Ceyda ile evlenmek zorunda kalan, Oğuz'la verilmektedir.

Romanda her şeyden önce bir dekor olarak kullanılan mekan; şahısların içinde buldukları çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal ve ekonomik durumlarını, karakterlerini açıklama konusunda imkanlar sunmaktadır (Narlı, 2002:98). Ayrıca karakterleri tanıtmaya yollarından biri olarak dramatik bir iş de üstlenerek vakanın temel ögesi olur ve şahsın çevresini, algılayış şeklini, o çevredeki ruh durumunu hatta karakterini etkiler (Narlı, 2002:98). Bu bağlamda romanda kullanılan mekanlardan, Ali Rıza Bey'in Bağlarbaşı'ndaki babadan kalma evi ile Dolap Sokağı'nda ki ev, yazar tarafından ailenin içinde bulunduğu maddi ve manevi durumu anlatmak için kullanılmıştır.

“Yağmur yağdığı, yahut karlar erimeye başladığı zaman damlar akıyor, rüzgar esince sıvalar dökülüyor, evin dört tarafındaki deliklerde, pencere kenarlarında, kapı aralıklarında türlü ısıklıklar, düdükler çalınıyordu.”
(Güntekin, 1983:87).

Ali Rıza Bey ve ailesinin yaşadığı sefaletle ilişkin olarak eserin yirmi dördüncü bölümünde yapılan bu tasvir, ailenin yaşadığı maddi sıkıntıları açık bir şekilde örnelemektedir. Ancak dizide Ali Rıza Bey ve ailesinin yaşadığı konak, bakımlı bahçesi ve tarihi dokusuyla dikkati çekmektedir. Aynı zamanda ailenin ikinci ikamet adresi olan Dolap Sokağı'ndaki ev de Ali Rıza Bey'in maddi ve manevi anlamda çöküşünü simgelemektedir. Burası iki büyük odalı, karanlık bir yerdi. Çocukların hep bir ağızdan 'Cehennem' ismini verdikleri eski evleri bunun yanında Cennet bağının köşkleri gibi idi. Ali Rıza Bey'in eski evini sattıktan sonra elinde kalan son parayla aldığı bu ev, ailedeki yaprak dökümünün son aşamasına sahne olur. Ancak çözümlerin ertelenmesi ile izleyici ilgisinin devamlılığını sağlamak amacıyla yapılan değişiklik sonucu, evin satılmasına rağmen, Ali Rıza Bey ve ailesi bir süre daha kendi evlerinde misafir olarak kalırlar. Yine romandan farklı olarak karmaşıklaştırılan olay örgüsünde, konaktan kovulan Ferhunde'nin Ali Rıza Bey ve ailesinden intikam almak amacıyla evin yeni sahibi Mithat'la evlenmesi sonucu evden ayrılmak zorunda kalan Ali Rıza Bey, ailesi ile birlikte bir bodrum katında kiracı olarak yaşamak zorunda kalmıştır.

Karmaşıklaştırılan ilişkiler bağlamında romandan farklı olarak izleyiciye sunulan bir diğer epizot ise Necla'nın Cem'le evlenmesidir. Yazarın üçüncü yaprak dökümü

olarak nitelendirdiği Necla ve Abdülvehhap evliliğinin aksine, dizilerde izleyiciyi anlatının içine çeken unsurlardan olan evlilik, ayrılık ve ölümlerle açığa çıkan huzursuzluk üçgeninde yapılan değişiklik sonucu Oğuz'a karşı duygusal bir yakınlık hisseden Necla, bu hislerine rağmen Cem'le olan ilişkisini evlilikle sonuçlandırır. Yazar tarafından batılı yaşam tarzı ve eğlence düşkünlüğü bağlamında ele alınan evlilik, Necla'nın hayal kırıklığı ile sonuçlanırken, dizide Cem'le evlenen Necla, hayalini kurduğu lüks yaşama kavuşmuştur. Cem'in vefatından sonra ise iş hayatındaki başarısıyla ön plana çıkan Necla'nın, iş ilişkileri nedeniyle tanıştığı Ali ile evlenmesi de romanda olmamasına rağmen diziye dahil edilmiş bir epizottur. Ayrıca romanda Ferhunde ve Leman dışında kamusal alanda yer alan kadın bulunmazken, günümüze uyarlanan dizide kocasından ayrılan Leyla ve Cem'le evlendikten sonra kamusal alana dahil olup, özellikle Cem'in vefatından sonra bu alandaki başarılarıyla ön plana çıkan Necla'nın bu durumu da roman ve dizi arasındaki bir diğer farklılık olarak dikkat çekmektedir.

Son olarak, dolandırıcılık suçu nedeniyle bir buçuk yıl hapis cezası alan Şevket'in durumu, yazar tarafından ikinci yaprak dökümü olarak nitelendirilmiş ve Şevket'in cezaevi dönemi ve sonrası hakkında herhangi bir bilgi paylaşılmamıştır. Ancak uyarlama aşamasında izleyici ilgisinin devamını sağlamak amacıyla, yakalanma süreci ertelenen Şevket'in cezaevi sürecinin yanı sıra cezaevinden çıkması da izleyici ile paylaşılmıştır. Ana olaya eklenen yan olaylar bağlamında dikkat çekici bir diğer nokta ise, cezaevinden çıkan Şevket'in Ferhunde ile olan mücadelesinin yanı sıra hamile olan kardeşi Leyla'nın mutluluğu için Oğuz'un işlediği cinayeti üstlenmesidir. Ali Rıza Bey'in felç geçirmesine neden olan bu olay, romanda olmamasına rağmen diziye dahil edilmiş ve yazar tarafından romanın son bölümünde paylaşılan Ali Rıza Bey'in metres hayatı yaşayan kızı Leyla'nın yanına yerleşmesi için de geçerli bir neden olarak izleyiciye sunulmuştur.

3.3. HANIMIN ÇİFTLİĞİ

3.3.1. Dizi Künyesi

Tür :Yerli Dizi (Edebiyat Uyarlaması)

Yönetmen :Şengül Halat ATAK

	Nihat DURAK
	Faruk TEBER
	Cemile Kırmızı KARADAŞ
Senaryo Grubu	:Zülcüf YÜCEL
	Pınar ORDU
	Kurtuluş BALEKOĞLU
	Hürer EBEOĞLU
	Gamze ÖZER
	Elif USMAN
	Ayhan SONYÜREK
Orijinal Eser Sahibi	:Orhan Kemal
Yapımcı:	:Faruk TURGUT
Görüntü Yönetmeni	:Oktay BAŞPINAR
Sanat Yönetmeni	:Berna ARSLAN (ilk 7 bölüm)
	Dilek YELENCE
Müzik	:Saki ÇİMEN
İlk ve Son Yayın Tarihi	:4 Eylül 2009 – 17 Haziran 2011 (70 Bölüm)
Yayınlandığı Kanal	:Kanal D

3.3.2. Oyuncu Kadrosu

Özgü NAMAL	Güllü/Serap
Mehmet ASLANTUĞ	Muzaffer Bey
Caner CİNDORUK	Kemal Şahin
Mehmet ÇEVİK	Cemşir
Hakan BOYAV	Berber Reşit
Necip MEMİLİ	Ramazan
Can KOLUKISA	Yasin Ağa
Evrin SOLMAZ	Gülizar
Ebru ÖZKAN	Halide
Fikret KUŞKAN	Orhan
Ali DÜŞENKALKAR	Kabak Hafız
Güzin ÇORAĞAN	Meryem

Haki BİÇİCİ	Hamza
Tuğçe ERSOY	Pakize
Tayfun ERASLAN	Zekai
Turgut BAĞIR	Muhsin Usta

3.3.3. Romandaki Ana Karakterler

Cemşir

17 yaşında en yakın dostu Berber Reşit ile İstanbul'a giderek gününü gün eden, 1,90 cm boyu ve 100 kilonun üzerindeki fiziğinin yanında yakışıklılığıyla bütün kadınların ilgisini çeken, ilerleyen yaşına rağmen görünüşü bakımından çoğu kadının aklını başından alabilen bir kişidir. Gençliğinde yüz güzelliği bakımından Hz. Yusuf'a benzetilen Cemşir; birincisi Kürt, ikincisi Arnavut, üçüncüsü Arabuşağı ve son olarak Boşnak olan son karısı Meryem'le birlikte 4 evlilik yapmış ve bu evliliklerden 20'den fazla çocuğu olmuştur. Ancak çocuklarına karşı vurdumduymaz olan Cemşir, çocuklarını fabrikalarda çalıştırıp kazandıkları paraları ise onlardan almaktadır. Kendisi de Muzaffer Bey'in çiftliğinde çalıştırılmak üzere ırgat bulmaktadır yani elçilik yapmaktadır.

Berber Reşit

Cemşir'in en yakın dostu ve akıl hocası olan reşit, zayıf ve çelimsiz olmasına karşın kurnaz bir kişiliğe sahiptir. Para için her şeyi yapabilecek karakterde olan Reşit, bu amaçla Güllü'nün Ramazan'la evlenmesi için elinden geleni yapar ve Cemşir'in Güllü için aldığı paradan da pay alır.

Memo

Çukurova'da harman makinesinin en ağır işi olan "koltukçuluk"ta çalışırken Cemşir tarafından kurtarılan Memo, Cemşir'in yardımcısı ve sağ kolu olarak ırgat başı görevini yapmaktadır. Kısa boylu, saçları dökülmüş ve aynı zamanda da esrarkeştir.

Giritli

Kilosu ve altın dişleriyle dikkat çeken Giritli, işlettiği meyhanede para kazanabilmek amacıyla sarhoş insanlara katlanabilecek kadar sabırlı bir yapıya sahip biridir.

Hamza

Babasının gençlik yıllarındaki gibi vurdumduymazlık ve hovardalığa sahip bir kişilikte olan Hamza, babasının (kendi gençliğine benzemesinden dolayı) aşırı şımartması nedeniyle babasına karşı lakayt bir davranış şekline sahip, ancak annesi ve Güllü'ye karşı son derece gaddar davranan birisidir. Evli kadınlarla düşüp kalkmayı ise marifet sayarak bununla gurur duyabilen birisidir. Güllü'den iki yaş büyüktür.

Meryem (Cemşir'in karısı)

14 yaşında alımlı ve güzel bir kız iken Cemşir'le evlenen Boşnak ve güzel bir bayandır. 32 yaşında olmasına rağmen güzelliğinden bir şey kaybetmemiş olan Meryem kızının en yakın arkadaşı ve Cemşir ve Hamza'ya karşı ise savunucu bir yapıya sahiptir. Bozuk bir Türkçesi var.

Güllü

Ölmüş olan teyzesinin kimliği ile 8 yaşından itibaren çırçır fabrikasında çalışan Güllü, güzellik bakımından annesine benzemektedir. 16 yaşına girmek üzere olan genç kız, aynı fabrikada makine dairesinde yağcı olarak çalışan Kemal'i sevmektedir. Ailesinin baskıları sonucu herkesin özgür olarak yaşaması gerektiğini düşünen Güllü, sevdiği erkek için abisi ve babasını karşısına almaktan çekinmeyen bir diğer deyişle gözünü budaktan sakınmayan birisidir.

Kemal

Görünüş ve karakter bakımından babasına benzeyen Kemal, normalde 22 yaşına olmasına rağmen nüfusa geç kaydolduğu için 19 yaşında olan iriyarı ve yakışıklı, aynı zamanda ağırbaşlı ve çalışkan bire gençtir. Küçük yaşlardan beri çeşitli fabrikalarda çalışan Kemal, Güllü ile evlenmeyi düşündüğü günden itibaren daha sıkı çalışıp ustabaşı olmayı düşünür. Kendisi gibi çocuklarının da fabrikada işçi olarak çalışmasını

istemek yerine onları okutmayı düşünmektedir. Annesiyle yalnız yaşayan Kemal, ev içinde genellikle Arapça konuşmaktadır.

Meryem (Kemal'in annesi)

Kocasını genç yaşta kaybeden yaşlı kadın, zayıf bir bünyeye sahip olmasına rağmen çalışkandır. Diğer oğulları şehirli kızlarla evlenip gittiği için kocasına çok benzeyen ve çocukları içerisinde en çok sevdiği Kemal'in de aynı şekilde evlenip kendisini yalnız bırakmasından korkmaktadır.

Muhsin Usta

Fabrikada Kemal'e ustabaşılık yapan Muhsin Usta, Güllü ile aynı mahallede hatta aynı avluda yaşamaktadır. Bekar olmasına rağmen kimsenin karısına ya da kızına yan gözle bakmayan, elinden geldiğince herkese yardımcı olmaya çalışkan dürüst bir kişiliğe sahiptir.

Kör Tahir

Kara, kuru yani zayıf ama sağlam yapılı, dış görünüşü itibariyle ve bakışlarından kötülük ve kavgacılığı belli olan Tahir, Hamza'nın arkadaşı ve aynı zamanda Güllü'den hoşlanan bir gençtir.

Zaloğlu Ramazan

Göstermelik olarak palabıyık bırakan Ramazan, 48 kiloluk cüssesiyle yani zayıf ve çelimsiz fiziğiyle devamlı olarak külot pantolon giyen, çizmeleri ve hiç kullanmamasına rağmen yanından eksik etmediği tabancasıyla dolaşan saf bir gençtir. Muzaffer Bey'den başka kimsesi olmayan Ramazan, esrar da kullanmaktadır. Dayısı tarafından ise pek seilmeyen genç çiftlikte katiplik yapmaktadır. Ancak yaşadığı olumsuzluklara rağmen dayısıyla gurur duyan ve olayları abartarak anlatmaktan zevk alan bir yapıya sahiptir.

Pakize

Güllü ile beraber fabrikada çalışan, Güllü'nün en yakın arkadaşı ve sırdaşı olan Pakize iki kez evlenip boşandıktan sonra evlenmeyi düşünmeyen istediği erkekle birlikte olan ve hakkında yapılacak olan dedikodulara aldırmayan bir kişiliğe sahiptir.

Yasin Ağa

75 yaşında olmasına rağmen vücut bakımından halen daha canlı biri olan Yasin ağa, Muzaffer Bey'in çiftlikte en güvendiği baba yadigarı kişidir. Sebebi ise Muzaffer Bey'in babasını ermeni çetelerinin elinden kurtararak çiftliğe getirme cesaretini göstermesidir.

Zekai

Keskin bir zekaya sahip, bulunduğu ortamına nabzına göre şerbet veren, devrimden önce medrese eğitimi görürken devrimden sonra cüppe ve sarığı bırakıp Fransızca öğrenen, aynı zamanda ileri bir Türkçe'ye sahiptir. Herhangi bir iş yapmamasına rağmen kültürel olarak kendisini geliştirmiş olan Zekai, Muzaffer Bey'in en yakın arkadaşıdır.

Naciye

40 yaşlarında dul bir kadın olan Naciye, 1 yıl önce kocasını kaybetmiş ancak babasından ve eşinden kalan mirasla geçindiği için evlenmeyi düşünmek yerine Kabak Hafız'da dahil farklı erkeklerle birlikte olmuştur.

Gülizar

28-30 yaşlarında olan Gülizar, Muzaffer Bey için eşini terk edip çiftlikte hizmetçilik yapmaya başlamıştır. Canlı, hayat dolu olan genç kadın vücuduyla erkekleri baştan çıkarabilecek bir yapıdadır.

3.3.4. Romandaki Olay Örgüsü

3.3.4.1. Vukuat Var

Mehmet Nuri Gültekin'in de değindiği gibi “her yazarın beslendiği bir coğrafya ve toplumsal gerçeklik”²⁸ unsurunu dikkate alacak olursak, Orhan Kemal'in Çukurova'daki toplumsal ilişkileri ele aldığı ve birbirinin devamı niteliğinde olan “Vukuat Var”, “Hanımın Çiftliği” ve “Kaçak” romanlarında, söz konusu olan karakter ve olayların aktarılmasında bu etkenleri görmemiz mümkündür. 1950'li yıllarda Çukurova'daki değişen ekonomik/toplumsal yapı ve siyasi gelişmeler dönemin Çukurova'sını anlamamızda önemli bir yere sahiptir.

Tarım işçiliği veya büyük toprak sahipliği bağlamında Çukurova birçok yazar tarafından konu olarak ele alınmıştır. Fakat diğer yazarlardan farklı olarak “Orhan Kemal'in anlattığı Çukurova, sadece geleneksel tarım işçiliği ve büyük toprak sahipliği ile sınırlı değildir. (...) Onun anlattığı makineleşme/modernleşme çabalarına paralel, bütün geleneksel ilişkilerin ve egemen yapıların çözülmesi ve dönüşmesidir. Köylülerin bir şekilde tarımdaki geleneksel sömürüyle birlikte, tarıma dayanan sanayide de aynı ilişkilerin ağına düşmesidir; fakat fark, bireyleşmenin nitelikli işgücüyle başlaması ve giderek oluşmaya başlayan bir bilincin akışıdır. Sadece erkeklerin değil, daha güçlü ve acımasız biçimde kadınların (tabii ki çocukların) sanayide ucuz işgücü olarak kullanılmasının da başlangıcını oluşturur. Süreç, toplumsal değişmelerin diyalektik zorunlu sonucu olarak kendi koşullarıyla biçimlenen bir birey olma ve yarı-bilincin de ortaya çıkması sürecidir”.²⁹

Eserlerini zengin bir dil ve karakter dünyasıyla okuyucuya sunan Orhan Kemal, birçok eserinde olduğu gibi üçlemenin ilk romanı olan Vukuat Var romanında da karakterleri okuyucuya doğrudan tanıtmak yerine “diyaloglarla (yani onların toplumsal ilişkileri bağlamına oturarak) okuyucu tarafından karşılıklı konuşmaların ‘dinlenmesiyle’ oluşturulur.”³⁰

²⁸ Mehmet Nuri Güntekin, Vatan Gazetesi / Kitap, 15.05.2007_ <http://orhankemal.org/links/324.html>
Erişim: 20.07.2016

²⁹ Mehmet Nuri Güntekin, Vatan Gazetesi / Kitap, 15.05.2007. <http://orhankemal.org/links/324.html>
Erişim: 20.07.2016

³⁰ Mehmet Nuri Güntekin, Vatan Gazetesi / Kitap, 15.05.2007. <http://orhankemal.org/links/324.html>
Erişim: 20.07.2016

İlk olarak 1954 yılında Dünya Gazetesi'nde yazı dizisi olarak yayınlanan eserde, Çukurova'da yaşayan insanlar, toprak ilişkileri ve ağanın köylü üzerindeki hakimiyeti aşk teması üzerinden anlatılmıştır. Romandaki olay örgüsüne bakacak olursak; Adana'daki bir işçi mahallesinin 1946 ve 1950'li yıllar arasındaki dönemi anlatılmaktadır. Romanın ana karakterlerinden olan Cemşir, eski bir ağanın tek oğludur. Gençliğinde kadınlar tarafından ilgi çekici biri olarak görülen Cemşir, babasının verdiği parayı, en yakın arkadaşı ve akıl hocası olan Reşit'le birlikte İstanbul'a giderek içki ve kadın alemlerinde harcamıştır. Ancak parası bitince Adana'ya tekrar geri dönerek dört kadınla evlenmiş ve sayısını kendisinin de bilmediği kadar çocuğu olmuştur. İstanbul'un eğlence mekanlarında parasını bitiren Cemşir, Adana'ya döndükten sonra kendisi, bölgenin ünlü toprak ağalarından olan Muzaffer Bey'e dönemlik ırgat bulurken, çocuklarını da yaşlarına bakmaksızın yine Muzaffer Bey'e ait olan çırçır fabrikasında çalıştırmakta ve kazandıkları paraları da çocuklarından almaktadır. Elçilikten ve çocuklarından topladığı paraları genellikle çocukları arasında en sevdiği olan oğlu Hamza ve akıl hocası Berber Reşit ile birlikte meyhaneye giderek içki alemlerinde harcamaktadır.

Romanın bir diğer ana karakteri olan Güllü ise Cemşir'in dördüncü karısından olan kızıdır. Diğer çocuklarının aksine yaşı ilerledikçe kendisine ve annesine karşı sert ve acımasız davranışlarından dolayı babası ve abisine karşı dik başlı davranmaktadır. Ölen teyzesinin kimliği ile küçük yaşta girdiği pamuk fabrikasında, birlikte çalıştığı Arap uşağı Kemal'e aşık olur. Birbirini seven iki genç, Pakize'nin de yardımıyla gizli gizli buluşmaktadırlar. Evlenmeye karar veren aşıklar, Güllü'nün henüz 18 yaşında olmaması nedeniyle beklemeye karar verirler.

Cemşir, Reşit ve Hamza'nın, meyhanedeki içki sofrasına gelen Ramazanla birlikte, meyhanenin kapanması sonucu Cemşir'in evinde devam etme kararı verip eve gelmelerinden sonra Güllü'yü gören Ramazan, ondan hoşlanır ve evlenmeye karar verir. Güllü'nün soylu bir ailenin kızı değil de fabrikada çalışan bir işçi olduğu için dayısının bu evliliğe olumsuz cevap vereceğini düşünerek Kabak Hafız'dan yardım ister. Hafız, Yasin Ağa ile görüşüp, Güllü ve Ramazan hakkında gördüğü uydurma rüyayı anlatır. Dindar bir kişiliğe sahip olan Yasin Ağa ilk önce kendisine anlatılanlara inanmaz fakat dini bütün bir insan olarak tanıdığı Kabak Hafız'ın etkisiyle anlatılanlara inanır. Mehd-i Resul'ün Ramazan ve Güllü'nün soyundan geleceğine Yasin Ağa'yı inandıran Hafız, iki

gün sonra tekrar çiftliğe giderek konuyu Muzaffer Bey'e açar. Fakat dindarlık bakımından Yasin Ağa'ya benzemeyen Muzaffer Bey, çiftliğe dilencilik yapmak için geldiğini ve bunun da yeni bir dilencilik numarası olduğunu düşünerek onu çiftlikten kovar. Konuyu Yasin Ağa ile konuşan Muzaffer Bey, anlatılanlara her ne kadar inanmasa da evlendikten sonra Ramazan'ın değişebileceğini ve sorumluluk alacağını düşünerek Yasin Ağa'nın konu ile ilgilenmesi ister.

Ramazan'ın Güllü'den hoşlandığını anlayan Berber Reşit, Güllü için Cemşir'in alacağı başlık parasından bir miktar alıp dükkana yapacağı tadilat ve karısına alacağı kuzuyu düşünürken, Cemşir de benzer şekilde Güllü'nün çiftliğe gelin olmasından sonra değişecek olan hayatını düşünür. Kemal ve Güllü'yü sinemada birlikte gören Kör Tahir'in durumu haber vermesi üzerine Cemşir, kızının Kemal'le görüşmemesi için Güllü'yü eve hapsederken, diğer taraftan yine aynı fabrikada çalışan Hamza ise Kemal'i göz hapsine alır. Kemal ise kendisini kaçırmayı için Güllü'nün gönderdiği haberi düşünüp ve ne yapacağını bilmez bir halde çözümü içki kadehlerinde arar.

Muzaffer Bey tarafından görevlendirilen Yasin Ağa, Berber Reşit'in dükkanına giderek Güllü'yü ister. Güllü'nün çiftliğe gelin olmasını büyük bir olay olarak gören Cemşir ve Reşit kutlama için Giritli'nin meyhanesine gider. Akşam olduğunda eve gelen Cemşir, kızının uyuduğunu düşünerek haberi Meryem'le paylaşır. Babasının anlattıklarını gizlice dinleyen Güllü, ertesi sabah güneş doğmadan evden kaçıp Pakize'nin evine gider. Ancak bu sırada evde bir erkekle birlikte olan Pakize, Güllü'yü aramaya ilk önce kendi evine geleceklerini bildiği için onu Kemal'e götürür. Güllü'nün kaçtığını anlayan Meryem ise Cemşir'den dayak yemekten korktuğu için Reşit'ten yardım istese de Cemşir, karısını bayılıta kadar döver.

Cemşir ve Reşit'in karakola giderek kızlarını zorla kaçırdığı için Kemal'den şikayetçi olmaları üzerine Kemal sorgulandıktan sonra tutuklanır. Daha sonra Cemşir ve Reşit, polislerle birlikte Kemal'in evine gittiğinde, Güllü'nün kendi isteğiyle kaçtığını ve dönmek istemediğini söylemesine rağmen onu alarak zorla eve geri getirir. Yaşanılan bu olumsuz durumdan çiftliktekilerin haberi olmamasını sağlayan Cemşir ve Reşit, başlık parası olarak Yasin Ağa'dan 500 lira alırlar. Fakat alınan bu paraya ve verilen söze, Ramazan'la evlenmesi konusunda Hacer'in konuşmalarına ve hatta babasından yediği dayağa rağmen Güllü, evlenmeyi bir türlü kabul etmez. Bunun üzerine Reşit, Güllü'nün aklından Kemal'i tamamen silmek ve Ramazan'la evlenmesini kabul

ettirmek için Kemal'in ölmesi gerektiğini düşünür ve konuyu Hamza ve Cemşir'e açar. Hamza bu teklifi kabul eder ve dost hayatı yaşadığı müdürün karsısından aldığı silahı yanında taşımaya başlar ancak Kemal'den korktuğu için bunu yapamaz.

Ramazan'la evlenmesi konusunda kendisine dil döken üç üvey annesiyle birlikte Hacer'in de konuşmalarına rağmen kızının bu evliliği kabul etmemesine sinirlenen Cemşir, Güllü'yü dövmeğe başlar. Güllü'nün babası tarafından öldüresiye dövüldüğünü haber alan Pakize, koşarak Kemal'e durumu anlatır. Mahalleye gelen Kemal, kilitli olan kapıyı kırarak Cemşir'in evine girer. Cemşir, Hamza ve Reşit'i birer yumrukla saf dışı bıraktıktan sonra Güllü'yü bağlı bulunduğu merdiven direğinden kurtarır. Ancak Reşit'in de kışkırtmasıyla silahına sarılan Hamza, korkuyla titremesine rağmen silahını ateşler ve Kemal'i sol şakağından vurur. Ardından karakola giderek teslim olur. Yaşının küçüklüğü nedeniyle de 4 yıl hapis cezası alır.

Kemal'in annesi ise telaşlı bir şekilde oğlunu bekler. Bütün gece Kemal'in eve gelmemesi üzerine ertesi sabah komşusu Dakur ve kızı Fattum'la birlikte erkenden Kemal'i aramak için şehre gider. Kemal'i şehirde bulamayınca tekrar geri dönerler ancak köye gönderilen polisin bilgilendirdiği köylülerden oğlunun öldürüldüğünü öğrenen Meryem fenalaşarak bayılır.

Hapse giren Hamza ise 24 yıla mahkum İbrahim ile ilk zamanlarda ters düşüp dayak yemesine rağmen ilerleyen zamanlarda yakın dost olurlar. Hamza'nın dost hayatı yaşadığı müdürün eşi ise Hamza'nın güvenliği için gerekli yerlere para verip devamlı olarak ziyaretine de gitmektedir.

Kemal'in ölümünün ardından kendisini ikna etmek için yapılan konuşmalar, olay gecesini hatırlatan evden ve nefret ettiği insanlardan uzaklaşmak isteyen Güllü, istemeyerek de olsa çiftliğe gitmeyi kabul ederek annesiyle vedalaşıp, Yasin Ağa'nın getirdiği otomobile binerek çiftliğe gider.

3.3.4.2. Hanımın Çiftliği

Güllü'nün çiftliğe geldikten sonra Muzaffer Bey'le yakınlaşacağını böylece kendisinin ikinci planda kalacağını düşünen Gülizar, bu düşüncesinde haklı çıkar. Çünkü çiftliğe gelen Güllü, çok sevip evlenme hayali kurduğu Kemal yerine

Ramazan'la evlenmek istemez ve atın yerine eşığı bağlamam diyerek bu düşüncesini de açıkça dile getirir.

Ramazan ise Muzaffer Bey ve Güllü arasında oluşabilecek yakınlaşma konusunda Kabak Hafız ve Gülizar'ın uyarılarına rağmen dayısının bunu yapacağına inanmak istemez. Fakat, Ankara'dan dönen Muzaffer Bey, Güllü'nün çiftliğe getirilmesine rağmen Ramazan'la evlenmeyi kabul etmediğini öğrenir. Daha sonra Güllü ile konuşmak ister fakat ilk görüşte güzel kızdan hoşlanır. İlerleyen günlerde de Gülizar ve diğerlerinin korkuları gerçekleşir ve Muzaffer Bey ile Güllü arasındaki yakınlaşmalar ilişki haline dönüşür. Muzaffer Bey'le ilişkiye giren Güllü artık çiftliğin hanımı olur ve tam bir hanımefendi olabilmesi için Muzaffer Bey vasıtasıyla adab-ı muâşeret dersleri alır.

Güllü ve Muzaffer Bey'in ilişkisinden rahatsız olan Yasin Ağa ve uğruna kocasını terk ettiği adamın başka bir kadın tarafından elinden alınmasını kabullenemeyen Gülizar çiftlikten ayrılır. Kendisine yapılanlardan dolayı küçük duruma düşen Ramazan ise Habip'in de konuşmalarıyla galeyana gelerek dayısını vurmaya ister. Düşüncesini Hafız'a anlatır, fakat yarının planını yapmaktansa yaşadığı günü kurtarmanın peşinde olan Hafız, tarlalarını gezmek için çiftlikten ayrılan Muzaffer Bey'in yanına gider ve ona karşı iyi görünmek amacıyla Ramazan'ın bu düşüncesini anlatır. Hafız'la konuştuktan sonra çiftliğe giden Muzaffer Bey, Ramazan'ı döverek çiftlikten kovar. Ramazan'ın da çiftlikten ayrılmasının ardından çiftlikte kimsenin kalmadığını ve çiftliği bu şekilde bırakıp İstanbul'a veya yurtdışına gidemeyeceklerini söyleyerek Güllü'yü ailesinin çiftliğe gelmesi konusunda ikna eder.

Ramazan, çiftlikten kovulmasına neden olan kişinin Hafız olduğunu anlar ve intikam almak için köy kahvesine giderek Hafız hakkındaki gerçekleri köylülere anlatır. Kendisine inanmayan köylüleri ikna etmek amacıyla içki alıp Hafız'ın evine gider. Bu sırada Gülizar'la birlikte olan Hafız, Ramazan'ın gelmesi üzerine Gülizar'ı sakladıktan sonra misafirini eve alıp beraber içki içerler. Hafızın sarhoş olup Ramazan'ın evden ayrılmasıyla Hafız'ın gerçek yüzünü gören köylü, Hafız'ı döverek Gülizar'la birlikte köyden kovar.

Çiftliğe yerleşen Cemşir yine eski işi olan elçiliğe devam ederken Reşit de kurnazlığı ile Muzaffer Bey'in gözüne girerek çiftçi başı olur. Muzaffer Bey ise

yaklaşan seçimlerden dolayı Avrupa seyahatini iptal ederek, Zekai ile Paşazade'nin yönlendirmesiyle partisini değiştirip Demokrat Parti'ye geçiş yapar. Bölgede büyük yankı yaratan bu olay karşısında Muzaffer Bey'e karşı düşmanlığı ile bilinen, kendisine ve köylüye yapılanların hesabını sormak için Demokrat Parti'li olan Habip ne yapacağını şaşırır.

Yeni partinin seçimleri kazanmasının ardından birçok kişinin beklediği gibi adaletsizliklere karşı mizan kurulmaz. Ancak dinamik tarıma geçiş için yurtdışından traktör, mibzer, diskkaro vb. tarım makineleri getirilmiş ve Muzaffer Bey gibi bir çok toprak ağasını öküz, karasaban ve ırgat derdinden kurtarmıştır. Habip ise babasının da yönlendirmesiyle Muzaffer Bey'e olan kinini gizleyerek, cezaevinden çıkan Hamza ile yakın dostluk kurar. Hamza da cezaevinde tanıştığı Şerif'in makinelerle ilgili bilgisinden dolayı çiftliğe yerleşmesine yardımcı olur. Ancak çiftliğe gelen Şerif ve Güllü arasında yakınlaşma olur.

Muzaffer Bey'in zorla ele geçirdiği toprakların tapusunu almak için gerekli işlemleri başlattıktan sonra Avrupa seyahatine gideceğini öğrenen Habip, içten içe beslediği ancak kimseye fark ettirmediği intikam hırasının sonucu onu öldürür. Yapılan soruşturma sonuç veremeyince Muzaffer Bey'in dosyası faili meçhul dosyalar arasındaki yerini alır. Kocasının ölümü ile yıkılan Güllü ise Pakize'nin desteği ile kendine gelir. Zekai ise Güllü'nün gözüne girip evlenmek amacıyla bir yandan tapu için gerekli olan işlemleri yaparken diğer yandan da çiftliktekilerle yakınlaşmaya çalışır. Paşazadenin düzenlediği toplantıda da evlilik düşüncesini Güllü'ye açar ve o gece Güllü ile ilişkiye girer. Ancak ilerleyen günlerde Şerif'le yaklaşan Güllü, Zekai'den uzaklaşır. Zekai her ne kadar bu durumu kabullenmese de bir şey de yapamaz. Güllü'nün Şerif'e karşı olan ilgisi kısa sürede sona erer ve Muzaffer Bey'in avukatına karşı ilgi duymaya başlar. Güllü, avukatla evlenmeyi düşünürken avukat da, Güllü ile evlenerek zengin olmanın planlarını yapmaktadır. Güllü'den hoşlanan Şerif ise Güllü tarafından çiftlikten kovulunca köye gider. Habip bu durumu kendi lehine kullanır ve Şerif'in anlattıklarını kullanarak köylüyü galeyana getirir. Galeyana gelen köylüler, Güllü'nün davet verip Avukatla evliliğini konuşacağı gece çiftliği ateşe verirler. Habip, Güllü'yü öldürmek ister fakat kendi çocuğu aklına gelince onu bırakıp çiftlikten ayrılır. Güllü, ondan hiçbir zaman şikayetçi olmazken sorguya çekilen Habip'in iki kardeşi ve diğer köylüler Habip'i suçlar.

3.3.5. Hanımın Çiftliği Dizisi

Genel olarak baktığımızda tanrısal bakış açısını ve anlatıcıyı, toplumcu sanat anlayışına bağlılığından dolayı tercih eden Orhan Kemal; Vukuat Var, Hanımın Çiftliği ve Kaçak üçlemelerinde kullandığı bu yöntemle sınırsız görme ve bilme gücüne sahip bir şekilde aksiyonun akışını oluşturur. Örneğin üçlemenin ilki olan Vukuat Var romanında tanrısal bakış açısını kullanan anlatıcı, gerek iç monologlar gerekse karakterler arası diyaloglar aracılığıyla okura tanıttığı roman karakterlerinin olaylar karşısındaki tutum ve davranışlarına mantıklı bir zemin oluşturmak amacıyla geçmiş yaşantılarıyla birlikte okuyucuya sunmaktadır.

Üçlemenin ikinci romanı olan Hanımın Çiftliği romanı da tanrısal bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanmıştır. Anlatıcı da tanrısal bakış açısına uygun olarak, her şeyi bilen ve gören bir perspektiften kişiler dünyasının zaman ve mekan içindeki görünümünü hem fiziksel hem de ruhsal yönden bütünleyerek aktarır. Böylece entrik kurgunun nedensellik ve birbirini tamamlama ilkeleriyle bütünleşmesini sağlar. Kişiler dünyası, zaman, mekan, olay örgüsü tüm yönleriyle aktarılmış olur. Tanrısal bakış açısıyla kurmaca dünyanın bilicisi olan anlatıcı, kişiler dünyasının bugününü hazırlayan geçmiş yaşantılara da egemendir (Eliuz, 1146).

Bu bağlamda tanrısal bakış açısıyla oluşturulan Vukuat Var romanı ilk olarak 1972 yılında Nejat Saydam tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Senaryosunu Bülent Oran'ın yazdığı ve kadrosunda, Türkan Şoray ile Kartal Tibet gibi ünlü oyuncularını barındıran filmde, romanın konusuna çok fazla sadık kalınmamış, hatta konunun değiştirilmesiyle birlikte romanın sosyal yönü ele alınarak salt bir aşk hikayesine dönüştürülmüştür. Ancak bu tezde 1990 ve 2009 yılında yayınlanan Hanımın Çiftliği dizileri ile romanın karşılaştırılması yapılacağı için 1972 yılında yapılan sinema uyarlamasına ve film içeriğine değinilmeyecektir.

Romanlardan uyarlanarak televizyon dizisi halinde izleyiciyle buluşan dizilere baktığımızda ise Orhan Kemal'in Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği eserleri, Hanımın Çiftliği adı altında ilk olarak 1990 yılında Ünal Küpeli yönetiminde TRT ekranlarında izleyiciyle buluşmuştur. Kadrosunda Fikret Hakan, Erol Taş, İlknur Bozkurt, Sami Hazinses ve Aydemir Akbaş gibi dönemin tanınmış oyuncularının bulunduğu bu ilk uyarlama, romana büyük ölçüde sadık kalmaktadır.

Ahmet Bahadır Cansız'ın, Edebiyat Eserlerinden Romanın Sinema ve Televizyona Uyarlanması ve Değişen Anlatım Dili adlı çalışmasında da belirttiği gibi; *“Bir uyarlama; kaynak alınan edebi eseri oluşturan öğelerin, yani; öykü, olay örgüsü, ana olaylar, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkileri, kişiler, kişiler arasındaki ilişkiler, diyaloglar, zaman, mekan, eserde ele alınan temalar ve eserin bakış açısının bir dizi seçime tabii tutularak alınıp, sinema ve televizyonun kuralları çerçevesinde dönüştürülmesi ile gerçekleştirilmektedir.”* (Cansız, 2011:104). Bu bağlamda roman ve diziler arasındaki ilişkiye baktığımızda ise; Aşk-ı Memnu örneğinde olduğu gibi dönüştürmede sadakat yöntemiyle 1990 yılında Ünal Küpeli yönetiminde yapılan uyarlama, genel hatlarıyla romana bağlı kalmasına rağmen, değişimleri de bünyesinde barındırmaktadır.

Her üç eserinde de siyasi tarihimizi ilgilendiren olaylara değinen Orhan Kemal, siyasette çok partili yaşama geçişle birlikte büyük toprak sahiplerinin siyasi düzenle olan ilişkisini ve toprak sahiplerinin köylü üzerindeki hakimiyetini aşk teması üzerinden anlatmaktadır. Dizi, dönemin siyasal gelişmeleri ve toprak sahipleri ile köylüler arasındaki ilişkiler konusunda romanla paralel olarak ilerlemektedir. Ancak, Amerika'nın Marşal Yardımı ile birlikte tarımda makineleşmenin özenle ele alındığı romanda zamanın, siyasal ve toplumsal anlayışın yansıtılmasıyla 1945 sonrası olarak somutlaştırılmasına karşılık, dizinin 1960'lı yılları anlatması ise zaman açısından dizi ve roman arasında farklılık yaratan unsurlardandır.

Oyuncu seçimi ve karakter konusunda da romanla uyumlu olan uyarlamada bir diğer farklılık ise değiştirilerek izleyiciye sunulan, Gülben Ergen'in canlandırdığı Fatma karakteridir. Romanda, Yasin Ağa ve Gülizar'ın çiftlikten ayrılmasından sonra ailesiyle birlikte çiftliğe gelen Fatma'nın, özellikle Şerif Usta ile yakınlaşmaya çalışması ve bu nedenle kardeşi Zeliha ile anlaşmazlık yaşamasına değinilirken, dizide İstanbul'da eğitim görüp öğretmen olduktan sonra çiftliğe gelen bir karakter olarak izleyiciye sunulmaktadır.

Dayısı tarafından dövülerek çiftlikten kovulan Ramazan'ın, çiftliğin dışında beklemesi de yazar tarafından detaylı bir şekilde anlatılmıştır. *“Ceketini çıkardı, astardaki esrar parçasını buldu. Sigara sarılamazdı, azdı. Püf çekmeliydi en iyisi. Sigaranın ateşi üzerine koydu esrar parçasını. Yasemin ağızlığıyla püf çekmeye başladı.*

Ağızlığın ağza alınan kısmını esrar dumanına yaklaştırmış, sigara takılan yeri de ağzına almıştı. Emdiği duman doğrudan doğruya ciğerine gidiyor, mahmurlaştırıyordu. Zerresini kaçırmamak için, bütün dikkatini bu işe vermişti. Ustasıydı. Zerresini kaçırmıyordu” (Kemal, 2009:169-170). Ancak fiziksel acı, gerginlik ve kaygıyı hafifletmesiyle birlikte bağımlılık yapan maddelerin keyif verici özelliğine karşılık, kullanan kişide sinir, sindirim ve solunum sistemleri başta olmak üzere birçok organı olumsuz etkileyen esrarın ve esrar kullanımının film içerisinde gösterilerek izleyici üzerinde olumsuz etki yaratmamak amacıyla romanda olan bu sahne dizi içerisine dahil edilmemiştir.

2009 yılında Faruk Teber yönetiminde hazırlanan ve Kanal D ekranlarında izleyiciyle buluşan Hanımın Çiftliği ise tanınmış oyuncularının yanı sıra özenle seçilen mekanlar ve dönemi yansıtan kostüm ve özel koleksiyonlardan seçilmiş arabalarla, izleyiciler tarafından büyük ilgiyle karşılanmıştır. Dizi film, romandaki dönemi yansıtmasına rağmen uyarlamadaki bazı değişikliklerle de dikkati çekmektedir. Bu değişikliklere baktığımızda; oluşum aşamasında dört kez değişen senaryo grubu dizinin senaristi olan Elif Usman’ın da değindiği gibi devamlılık açısından diziyi olumsuz etkileyecek olan öğelerin başında yer almaktadır. Dizide devamlılık ve tutarlılığın önemli olduğunu belirten Usman’a göre, “senaryo yazarlarının değişmesi, kaçınılmaz olarak hikâyenin gidişatını ve karakterlerin evrimini etkiliyor. Bu değişim, beraberinde bazı tutarsızlıkları da getiriyor. Hikâyenin ve karakterlerin devamlılığı sekteye uğrayabiliyor. Ayrıca, devam etmekte olan bir diziyi devralmak ve başkaları tarafından belli bir yere getirilmiş hikâyeyi kaldığı noktadan sürdürmeye çalışmak, senaryo yazarı için de daha fazla zorluk taşıyor.”³¹

Ele aldığı dönem itibariyle geniş bilgiler veren eser ile dizi arasındaki ilk dikkat çeken farklılık karakterlerdeki değişikliklerdir. İster uyarlama ister özgün senaryolarla oluşturulsun, filmlerin büyük çoğunluğunda, insanlar hikayenin içindeki en önemli öğelerdir. Bütün ayrıntılar belirli bir rolün oynanmasına katkıda bulunduğu için, oyuncuların fizik görünümlerinin, oynadıkları role uygun olmasının yaşamsal önemi vardır (Foss, 2009:18). Ancak yazar tarafından, on altıya girmeye birkaç ay kalmıştı. Kanlı canlı, taptaze, güzel bir kız olarak tasvir edilen Güllü, romandakinin aksine yaş

³¹ <http://www.iyigazete.com.tr/senaristler-konusuyor-hanimin-ciftliginin-senaristi-elif-usman-diziyi-ve-kariyerini-iyi-gazeteye-anlatti-3-9-1722> Erişim: 20.05.2012

itibariyle daha büyük ve beden yapısı olarak ise roman karakterine göre daha ufak tefek olarak diziyeye aktarılmıştır (Kemal, 2009:20).

Romandaki bir diğer kadın karakter olan ve cinsel arzu ve aşk bağlamında esere dahil edilen, birkaç kez evlenip boşandıktan sonra bir daha evlenmeyi düşünmeyen Pakize de uyarılama aşamasında değişikliğe uğrayan bir karakterdir. Romandakine uygun olarak dizide de yalnız bir hayat süren Pakize'nin daha önce yapmış olduğu evliliklere yer verilmezken dizinin son bölümlerine doğru Ramazan'la evlenmesi ve çocuğunun olması da romanda yer almamasına rağmen uyarılama aşamasında diziyeye dahil edilmiştir.

Yozlaşmış kişiliğiyle dikkat çeken ve tükenen değerlerin yarattığı bir karakter olan Ramazan ise, yazar tarafından belinde puşu denilen Trablus kuşağı, külot pantolonu, çizmeleri ve hiçbir işe yaramadığı halde yanından ayırmadığı silahının yanı sıra herkesi yadırgatan palabıyığı ile kırk sekiz kiloluk sıska bir genç olarak tasvir edilmiştir. Ancak yazar tarafından yapılan detaylı tasvire rağmen, uyarılama aşamasında değişikliğe uğrayarak, fiziki anlamda romandan farklı bir şekilde izleyiciye sunulan bir karakter olarak dikkat çekmektedir.

Mastar'ın da belirttiği gibi; *“Cemşir, Hamza ve Ramazan romanda toplumsal çelişkilerin, sömürü düzeninin, yoksulluğun ve çaresizliğin sunumunda olay örgüsünü tamamlayan özneler olmalarına karşın, filmde kötü karakter üçlemesi biçiminde, sınırlı işlevleri olan kişilere dönüşmüşlerdir. Oysaki Orhan Kemal romanında Cemşir karakteri ile yine toplumun farklı etnik kökenlerinin ve dönemin önemli olgularından çok eşliliğin altını çizer”* (Mastar, 2011:114). Yazar tarafından iri gövdeli, boylu poslu ve yakışıklılığıyla kadınların dikkatini çeken bir karakter olarak tasvir edilen Cemşir'in dış görünüşü romana uygun olarak aktarılmıştır. Ancak gençlik yıllarından kalma vurdumduymaz tavırları, kendisi ve ailesinin geleceği için çalışmak yerine gününü gün etme kaygısıyla yaşaması, çevresindeki kişilerle ilişkilerinde maddi çıkarlarını ön planda tutması ve yaptıklarından pişmanlık duymayan kişiliği ise romanın aksine dizinin son bölümlerine doğru değişmiştir.

Diğer yandan ilişkilerini art niyet, çıkar ve ikiyüzlülük üzerine inşa eden, herhangi bir işi ve mal varlığı olmadığı gibi çevresindeki zengin insanların parasını ve gücünü sömüren, rahat bir yaşam arzusuyla bulduğu fırsatları değerlendirmekten çekinmeyen,

bekar bir karakter olarak okuyucuya sunulan Zekai ise dizide evli olmasının yanı sıra çırçır fabrikasının ortağı olarak rahat bir yaşam sürmektedir.

Din ve inanç sömürüsü bağlamında romana dahil edilen, kişisel çıkarları uğruna kutsal inançları kullanmaktan çekinmeyecek kadar ahlaki değerlerden yoksun ve sahte din adamlarını temsil eden bir karakter olan Kabak Hafız da uyarılma aşamasında değişikliğe uğrayan bir diğer karakterdir. *“Vaazlarında dehşet kesilmesine, Allah, öte dünya, azab-ı elim, azab-ı şedit konularında şakası olmamasına karşın, su gibi yumuşaktı. Girdiği kabın biçimini alıverir, mescit dışında güler, söyler, köylüyle şakalaşır. Hatta vaazlardan hemen sonra, ağzı sıkı Müslüman kardeşleriyle şarap testisinin başına oturmadan da çekinmezdi. Köyün azgın dullarından zengin Naciye’ye uçkur çözdüğü de ileri sürülürdü”* (Kemal, 2009:65). Senaristler tarafından Teneke Mahallesi sakinlerinden birisi olarak diziyeye aktarılan Kabak Hafız’ın içkiye olan düşkünlüğü ve kadınlara olan zaafı uyarılma eserde yer alırken, imamlığı ve dul Naciye ile olan ilişkisi diziyeye dahil edilmemiştir.

Üçlemenin ilk romanı Vukuat Var’ın ana karakterlerinden olan ve romanda anlatılan Cemşir, Hamza ve Ramazan’ın aksine olumlu niteliklere sahip bir karakter olarak hayat bulan Kemal ise edebi esere uygun olarak diziyeye aktarılmıştır. Benzer şekilde, özellikle Hanımın Çiftliği romanının ana karakterlerinden olan güçlü, kuvvetli, yakışıklı ve sert bir kişiliğe sahip olmakla birlikte dini duyguları olmayan, dini kullanarak insanları sömüren kişilere düşmanlık besleyen Muzaffer Bey de gerek yazar tarafından yapılan tasvirlerle gerekse de olay örgüsüne bağlı olarak roman karakterlerinin konuşmalarıyla okuyucuya sunulmuş biçimine uygun olarak diziyeye aktarılmıştır. Ancak romanda yer almamasına rağmen uyarılma aşamasında dahil edilen Behiye Hanım ve onun ölümünün ardından yaşadığı psikolojik bunalım nedeniyle romanın aksine daha kırılgan ve geçmişe bağlı yaşayan bir karakter özelliğini de taşımaktadır.

Her iki roman da temanın etrafında örgülenen olay dizgeleri, zengin ve yoğun akış içinde sürdüğü için, çok sayıda karakter olay örgüsünün içine katılmıştır (Masdar, 2012:2393). Fakat uyarılma eserde, ana tema çerçevesinde oluşturulan yan olayları anlatmak ve merak unsurunu canlı tutmak amacıyla romanda olmamasına rağmen, Halide Hanım ve eski nişanlısı Selim, Ekrem Bey ve kardeşi Seher Hanım, Neriman

Hanım, çiftlikte şoför olarak çalışan Ahmet ve son bölümlere doğru oyuncu kadrosunda yer alan Asuman Hanım da, romanda olmamasına rağmen uyarlama aşamasında diziyeye dahil edilen karakterlerdir.

Roman mekan olarak bütünüyle Adana'da konumlandırılmıştır. Tematik yapılanmaya uygun olarak işçi mahalleleri, yöresel gelenek ve yaşam biçimlerini yansıtan toplu yaşam alanları, fabrika ve atölyelerdeki zorlu yaşam koşullarını gösteren özensiz düzenlenmiş çalışma alanları ve çiftliğin üretim alanları etkili bir anlatımla betimlenmiştir. Genel olarak Teneke Mahallesi düşünüldüğünde gerek Güllü'nün yaşadığı ev gerekse diğer insanların yaşadıkları evler yaşanan maddi imkansızlıkları anlatmak açısından önemlidir. Dönemin farklı insan profillerini buluşturan diğer mekanlar ise Giritlinin kebabçı dükkanı ve köy kahvesidir. *“Kuruköprü'deki Giritli'nin kebabçı dükkanı, dar, derin, loş bir yerdi. Daha çok Cumartesileri iplik, bez, sabun, çırçır fabrikalarının mavi tulumlu işçileri, ustaları, katipleriyle dolar, eski pikabın bozuk plaklarında avaz avaz haykıran birinin gazeli, dükkanın kebab dumanı yüklü anason kokulu havasını çığına çevirirdi”* (Kemal, 2009:13). Romandaki bir diğer mekan ise Orhan Kemal'in eserlerinde sıklıkla kullandığı köy kahvehanesidir. *“Köyün tek kahvesi, köyün öteki yapıları gibi, üstü saz örtülü, büyükçe bir huğdu. Birkaç masa, bolca hasır iskemle, duvarlarda dinsel menkabeleri canlandırmaya çalışan taşbasma resimler ve bir kıyıda boynunda yedi delikli nazar boncuğuyla en eski tip bir Philips radyo.”* (Kemal, 2009:115-116). Yaşamın sosyal çarpıklıklarını mekânsal boyutta simgelemekle birlikte karakterlerin içinde buldukları ruhsal ve ekonomik durumları yansıtması bakımından yazar tarafından detaylı bir şekilde tasvir edilen mekanlar (Cemşir'in evi, Kemal'in huğu, Giritli'nin meyhanesi, çiftlik vb.) uyarlama öncesinde yazarın amacına uygun bir şekilde hazırlanarak kullanılmıştır.

Mehmet Ergün'ün de belirttiği gibi yazarın temiz bir sevginin etrafında oluşturduğu olaylarla yoksul insanların düzende bir değişiklik olmadan ekonomik bir refaha kavuşamayacaklarını imgelemeye çalıştığı roman ve televizyona uyarlanan dizi arasında olay örgüsü bağlamında da birçok farklılık dikkat çekmektedir (Ergün'den Akt. Bezirci, 1984:156-157). Eserlerinde birey-toplum ilişkilerini gerçekçi bir üslupla yansıtan Orhan Kemal'in Vukuat Var adlı romanı da, Aşk-ı Memnu örneğinde olduğu gibi, tanrısal bakış açısıyla yani öyküde her şeyi bilen, her şeyi gören ve tüm karakterlerin düşüncelerini okuyabilen bir bakış açısı ile oluşturulmuştur. Bu sayede

okuyucu, roman karakterlerinin iç dünyaları hakkında yeterli bilgiye sahip olmakla birlikte, roman genelinde yapılan geri dönüşler ve kişiler arasındaki konuşmalarla da roman karakterleri ve bu karakterlerin birbirleri ile ilişkileri hakkında da bilgi sahibi olmaktadır. Örneğin üçlemenin ilki ve dizinin ilk 4 bölümüne konu olan Vukuat Var romanının birinci bölümünde yer alan Cemşir ve Berber Reşit'in, İstanbul'da geçirdikleri ilk gençlik yıllarındaki başboş yaşamları romandaki anlatıma uygun olarak ikili arasındaki sohbetle izleyiciye sunulmuştur. Ancak gençlik yıllarından kalma bu hayat tarzı sonucu asalak bir kişiliğe bürünen, temel arzuları ve maddi çıkarları doğrultusunda ilişkilerini belirleyen Cemşir'in, son karısı Boşnak Meryem ile evliliğinden olan çocukları Hamza ve Güllü dışında yaptığı evlilikler ve çocukları dizi filmde yer almamaktadır.

Sevginin, tutkulu ve derin bir durumu olan aşk duygusunun farklı boyutlarıyla ele alındığı eserin dördüncü bölümünde Kemal ve Güllü arasındaki -çakar ilişkilerinin sosyal hayatı ve kişiler arası ilişkileri belirlediği bir toplumda çıkara dayanmayan- aşk ilişkisi, beşinci bölümde Ramazan'ın Güllü'ye olan karşılıksız aşkı ve onikinci bölümde Fattum'un herhangi bir karşılık görmemesine rağmen Kemal'e olan platonik aşkı başarılı bir şekilde diziye aktarılmıştır. Ayrıca Güllü'ye olan aşkını evlilikle sonuçlandırmak isteyen Ramazan'ın, dayısının maddi ve manevi desteğini kazanabilmek amacıyla tasarladığı plan sonucunda, -kendisi inanmamasına rağmen batıl inançlardan maddi çıkar sağlayan- Kabak Hafız tarafından, ilk önce dini duyguları kullanılarak Yasin Ağa'nın, sonrasında ise Yasin Ağa sayesinde Muzaffer Bey'in ikna edilmesi de başarılı bir şekilde izleyiciye sunulmuştur.

Muzaffer Bey'in talimatı ile köy halkından Enver'in koyunlarının zehirlenmesi ise; hazine malı olmasına rağmen köy halkının tek geçim kaynağı olan, köylü ve çiftlik arasındaki olaylara da yön veren münazaalı topraklar üzerinde, geçmişten gelen hakimiyet mücadelesini dizi film dahilinde sağlam bir temele dayandırmak ve izleyiciyi bilgilendirmek amacıyla eklenmiş bir epizottur.

Muzaffer Bey tarafından çiftlikte düzenlenen eğlenceler ve çiftlik çalışanlarından Gülizar'ın çiftlikte yaşadığı ilişkiler de roman ve dizi arasındaki bir başka farklılık olarak dikkat çekmektedir. Vukuat Var romanının on dördüncü bölümünde "Sarhoş çalgıcılar, akları çıkmış gözleriyle yay çekiyor, gırnata üflüyorlardı. Allı, morlu, yeşilli,

sarılı kadınlar Louis Quins koltuklara ya da Viyana tipi divanlara sereserpe oturmuşlardı. Çoğu kendinden geçmişti. Savrulan etekleri altında, hemen hemen en gizli yerlerine varana dek her yanları meydandaydı.” şeklinde tasvir edilen çiftlik eğlenceleri ve kadının cinsel obje olarak kullanılmasının altının çizildiği Gülizar’ın, Ramazan ve Yasin Ağa tarafından cinsel ihtiyaçların giderilmesi amacıyla kullanılması, RTÜK’nun genel ahlak ve müstehcenlik ilkeleri bağlamında diziye dahil edilmemiştir.

Eserde değinilen bir diğer konu ise ilkel toplumlara özgü bir gelenek olmasına rağmen günümüzde dahi yaygın kültür kalıplarından biri olan başlık parasıdır. Yaşanılan maddi sıkıntı nedeniyle bin lira karşılığında Ramazan’la evlendirileceğini öğrenen Güllü, diğer kardeşleri gibi para karşılığı satılmamak ve sevdiği insanla birlikte olmak amacıyla evden kaçır. Roman ve dizi arasındaki büyük farklılıkların başlangıcını oluşturan bu bölümde gelişen olaylar, izleyici üzerindeki ilgi ve merak unsurunu etkin kılmak amacıyla değiştirilerek filme aktarılmıştır. Edebi eserde bu olay Yağcı Kemal, yolda Pakize’yle Güllü’ye rastlayınca şaşırılmıştı. Şaşkınlığı, günün bu erken saatinde yollara dökülmüş olmalarınaydı. Öğrenince şaşkınlık falan silinmiş, kızı taksiye atıp anasına teslim ettikten sonra, tam saatinde fabrikaya, işinin başına dönmüştü, şeklinde paylaşılırken dizi filmde evden kaçan Güllü, Pakize’ye haber vermeden, işe gitmekte olan Kemal’in karşısına çıkar. Adana’da kaldıkları sürece birlikte olamayacaklarını anlayan sevgililer, aile baskısından uzakta mutlu bir yaşam umuduyla Ankara’ya gitmeyi planlarlar (Kemal, 2009:242). Ancak edebi eserde polis tarafından Kemal’in evinde yakalanan Güllü’nün, yaşının küçüklüğü nedeniyle babasına teslim edilmesiyle sonuçlanan kaçma girişimi, izleyici üzerinde ilgi ve merak unsurunu etkin kılmak amacıyla uyarlama eserde Fattum tarafından verilen bilgi doğrultusunda Kemal ve Güllü’nün tren garında yakalanmasıyla sonuçlanmaktadır.

Ekonomik değerlerin ön planda olduğu 1950’li yıllarda toplumsal statü farkını izleyicilere aktarma amacıyla romanda yer almamasına rağmen uyarlama aşamasında dahil edilen bir diğer gelişme ise, Büyük Kulüp’e giden Kemal ve Güllü’nün, Kulüp’te bulunan diğer müşterilerin rahatsız olduğu gerekçesiyle dışarı çıkarılmalarıdır.

Tahir Alangu’nun da belirttiği gibi; *“Orhan Kemal’in küçük adamlarının hayat çizgilerinin bir ucunda ekmek, öteki ucunda aşk vardır. Bu romanında, ekmeği ikinci plâna alarak aşka yönelmiş. Bu durum ise onu, bilerek daha ılımlı, daha ölçülü bir*

gerçekliğe götürmüş. *Ayrı zümrelerden, denk sayılmıyan sevdâlıların, karşularına dikilen engellerle savaşıarak birbirlerine kavuşmaya çabalamaları, sonra “ayrılık ya da ölüm”le karşılaşmaları, bu romanda halkın edebi anlayışına uygun bir açıdan anlatılıyor. Arap uşağı Kemal’in sevgilisini savunurken öldürülüşü sahnesi, temaya uygun bir anlatılışla veriliyor.*” (Alangu, 1965:389). Ramazan’la evlenmeyi kabul etmeyen Güllü’nün babası tarafından dövüldüğünü haber alan Kemal’in, Cemşir’in evine giderek Güllü’yü kurtarmasından sonra Hamza tarafından öldürülmesi de yazar tarafından *“Kurşun sol şakaktan girmiş, gözü kapatmıştı”* şeklinde detaylı bir şekilde tasvir edilmesine rağmen, dizinin uzun soluklu olmasını sağlamak amacıyla senaristler tarafından uyarlama aşamasında değiştirilerek, dizi ve roman arasındaki bir diğer farklılık olarak karşımıza çıkmaktadır (Kemal, 2009:374). Romanda Hamza’nın tutuklanarak cezaevine girmesine neden olan bu olay dizide Kemal’in Hamza’ya yaralaması ve 2 yıl ceza almasıyla sonuçlanırken, on altıncı bölümün sonundan başlayarak on sekizinci bölüme kadar devam eden, Hamza’nın cezaevinde geçen dönem diziye dahil edilmemiştir.

Roman ve dizi arasındaki bir diğer farklılık ise Muzaffer Bey ve Güllü arasındaki yakınlaşma ve sonrasında yaşanan gelişmelerdir. Yazarın anlatımıyla, sevdiği insanın ölümünün ardından çiftliğe yerleşen ancak Ramazan’la evlenmeyi kabul etmeyen Güllü ile çiftlikte görüşen Muzaffer Bey, onun fiziki görünümünün yanı sıra kişiliğinden de etkilenmiştir. Uyarlama aşamasında değiştirilerek izleyiciye sunulan bu bölümde, Güllü’yü ilk olarak sahibi olduğu pamuk fabrikasında gören Muzaffer Bey, eski karısına olan benzerliğinden dolayı Güllü’den etkilenir ve Ramazan tarafından çiftliğe getirildikten sonra Halide’nin tasvip etmemesine rağmen onunla yakınlaşır. Bu yakınlaşmanın ardından yine romandan farklı olarak gelişen bir diğer olay Yasin Ağa ve Gülizar’ın çiftlikten ayrılmalarıdır. Hizmet ettiği insanın yaptığı hareketi kendisi için onur kırıcı bir hareket olarak değerlendiren *“Gün görmüş, umur sürmüş, çiftliğin direği koca Yasin, ağlayacak kadar hırslı, arabaya yaklaştı. Bakmıyordu. Ne arabaya, ne de arabadakilere... nefret ediyordu onlardan. Hüznü, ama tok sesiyle, ‘Ben gidiyorum’”* diyerek çiftlikten ayrılan Yasin Ağa’nın ardından, uğruna kocasını terk ettiği adamın bir başka kadın tarafından elinden alınmış olmasına tahammül edemeyen Gülizar da çiftlikten ayrılarak Kabak Hafız’a sığınır (Kemal, 2009:105). Ancak romanda yer almamasına rağmen, günümüz televizyon dizilerinde kadınlar arasındaki mücadelenin

popülerliğinden faydalanmak amacıyla, entrikacı bir kişilik olarak diziye dahil edilen Halide, Yasin Ağa ve Gülizar'ın çiftlikten ayrılmasını engeller. Toplumsal statüye verdiği önemle dikkat çeken Halide, ailesine uygun olmadığını düşündüğü Güllü'nün çiftlikten gönderilmesi için Ramazan'ı kullanmak ister. Bu doğrultuda Ramazan'ı yönlendirerek Güllü'yü kaçırmayı sağlar ancak amacına ulaşamaz. Edebi eserde, sevdiği kadının dayısı tarafından elinden alınmasını gururuna yediremeyen Ramazan, dayısını öldürmeyi düşünür ve bunu Kabak Hafız'la paylaşır. Hafız'ın kendi çıkarı için durumu Muzaffer Bey'e anlatması sonucu ise dayısı tarafından dövülerek çiftlikten kovulur. Romanda yer almamasına rağmen izleyicinin ilgisini canlı tutmak amacıyla uyarılma aşamasında ana olay örgüsüne dahil edilen kaçırılma ise Ramazan'ın çiftlikten kovulmasına ek bir neden olarak ana olay örgüsüne eklenmiştir.

Yakın arkadaşı tarafından, sırlarının açığa çıkarılması nedeniyle çiftlikten kovulduğunu anlayan Ramazan'ın hem Hafız'dan intikam almak hem de köy halkına gerçek yüzünü göstermek amacıyla oynadığı oyun başarılı bir şekilde diziye aktarılırken köy halkı tarafından sarhoş bir şekilde (Güllü'nün çiftliğe gelmesinin ardından ayrılarak Hafız'a sığınan) Gülizar'la birlikte yakalanan Hafız'ın dövülerek köyden sürülmesi diziye dahil edilmemiştir. Ayrıca edebi eserde köyden kovulduktan sonra Hafız'ın, Gülizar'la evlenerek yeni bir hayat kurması söz konusu iken dizi filmde söz konusu evlilik Hafız'ın bütün uğraşlarına rağmen gerçekleşmemektedir.

Romandan farklı olarak izleyiciye sunulan bir diğer epizot ise yazar tarafından kadınları bir zevk ve eğlence aracı, hatta Şevki Işıklı'nın da belirttiği gibi kadını, kendi çıkarlarının, güçsüzlüğünün, kaygı ve sevgisinin istediği yönde çarpıtan erkek, giderek kadını bir araç durumuna getirir: Anlayışlı, sevecen, doyurucu ve yaşatıcı ama ne de olsa bir araç olarak gören, bu nedenle evliliğinin ardından erkeklerin zevk ve isteklerine hizmet edeceğini düşündüğü için, kız çocuğunun dahi olmasını istemeyen bir karakter olarak çizilen Muzaffer Bey'in yaşadığı ilişkilerle ilgili olarak, nişanlılığı ve evliliği hakkında okurla herhangi bir bilgi paylaşılmamasına rağmen, Muzaffer Bey'in önce Rena ile nişanlılığı ve sonrasında ise Güllü'ye benzerliğiyle dikkat çeken ve Güllü'den etkilenmesine bir neden olarak gösterilen Behiye ile olan evliliğidir (Işıklı, 2005:47).

Güllü'nün Muzaffer Bey'le evlendikten sonra hem dış görünüşü hem de modern birey olma amacıyla kişiliğini değiştirmeye çalışmasının yanı sıra isim değişikliği

yaparak Serap adını alması, romana uygun bir şekilde uyarlamaya dahil edilmiştir. Ancak evlilik sonrasında Muzaffer Bey’le birlikte yaptıkları balayı planları ve bu plan gereğince Güllü’nün ailesinin çiftliğe yerleşmesi, roman ve dizi arasındaki bir diğer farklılık olarak dikkat çekmektedir. Edebi eserde balayına gidecek olmalarının yanı sıra Gülizar ile Yasin Ağa’nın çiftlikten ayrılmaları nedeniyle çiftliğin başıboş kalacağı endişesiyle Muzaffer Bey’in isteği doğrultusunda Cemşir, bütün eşleri ve çocuklarıyla Reşit ise karısıyla çiftliğe gelmişlerdir. Ancak uyarlama dizide çiftliğe gelen Cemşir ve Hamza, annesine yaptıkları eziyetler yüzünden Güllü tarafından dövülerek çiftlikten kovulmuşlardır. Ancak yapılan bu değişiklik “toplumun milli ve manevi değerlerine ve Türk aile yapısına aykırı”³² olduğu gerekçesiyle RTÜK tarafından dizinin yayınlandığı kanalın uyarılmasıyla sonuçlanmıştır. Reşit ise çiftliğe gelerek bir süre Yasin Ağa ile birlikte çiftçi başı görevi yaptıktan sonra, o da görevini aksattığı gerekçesiyle Güllü tarafından çiftlikten kovulmuştur.

Muzaffer Bey’in köyün arazi malı olan tarlaları kendi topraklarına katması hatta köylülerin arazilerini ellerinden almasına karşılık yaptığı zulüm ve haksızlıkların hesabını sormak isteyen köy halkının yeni parti olan Demokrat Partiye yaklaşması başarılı bir şekilde izleyiciye sunulmuştur. Ancak Muzaffer Bey’e olan nefreti sonucunda ondan hesap sormak isteyen ve romanın ilerleyen bölümlerinde Muzaffer Bey’in de Demokrat Parti’ye geçmesi nedeniyle amacına ulaşamadığı için Muzaffer Bey’i öldüren Habip dizide etkin bir rol almamıştır.

Romanda zaman, siyasal ve toplumsal anlayışın yansıtılmasıyla 1945 sonrası Türkiye’sinin kırsal alanında somutlaştırılmış ve tarıma makinenin dahil oluş süreci özenle verilmiştir. “*Bu arada renk renk, çeşit çeşit, tarım alet ve makinelerinin yurda sel gibi akını da başlamıştı. Öyle bir sel ki, bu kadarı da hiç görülmemişti. Al, yeşil, mor, sarı boy boy, cins cins traktör, mibzer, disckkaro, ve ötekilerinin seli. Bu sel bereketli toprakların verimini eski ile kıyaslanamayacak şekilde arttıracak bir seldi. Dinamik tarım devri başlıyordu*” (Kemal, 2009:263). Uyarlama esere başarılı bir şekilde dahil edilen toplumsal ortamla birlikte savaş nedeniyle çok sayıda gencin askere alındığı, temel ürünlerle ilgili olarak devlet stoklarının geniş tutulması sonucu iç piyasada yaşanan sıkıntılar ve buna bağlı olarak ürün fiyatlarında artışların yaşandığı

³² <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/hanimin-ciftligine-ceza-15063630> Erişim: 20.06.2010

1930'lu yılların bu buhranlı dönemleri romana paralel olarak uyarlama eserde de Muzaffer Bey'in parti değişiminde çekimser olmasının bir nedeni olarak gösterilmiştir.

Diğer yandan dönemin önemli gelişmelerinden olarak değerlendirilen ve edebi eserde Hamza'nın cezaevinden çıkmasına vesile olan 1950 genel affı ise, Hamza'yı yaralamaktan dolayı cezaevinde bulunan Kemal ve Muzaffer Bey'e silah çekmekten dolayı ceza alan Yılmaz'ın cezaevinden çıkmasına olanak sağlayan bir gelişme olarak uyarlama esere dahil edilmiştir.

Münazaalı toprakları himayesinde bulunduran Muzaffer Bey'den topraklarını geri almak isteyen köy halkının umutlarını bağladığı seçimler ve bu seçimler konusunda Muzaffer Bey'i telkinleriyle yönlendiren Zekai ve Paşazade'nin çalışmaları edebi eserde detaylı olarak okurla paylaşılmıştır. Köy halkının umut ve planları romana uygun olarak dizi filme aktarılırken Muzaffer Bey'in fikir değişikliğine vesile olan Zekai'nin çabaları ele alınmamıştır. Ayrıca edebi esere paralel olarak, üyesi olduğu partinin geleceği ve özellikle seçimlerdeki başarısı konusunda olumsuz düşünceleri, Muzaffer Bey'in parti değiştirmesine bir neden olarak gösterilmekle birlikte uyarlama eserde, yapılacak olan seçimlerde milletvekili olarak aday gösterilmemesi de edebi eser ve uyarlama arasındaki bir diğer farklılık olarak karşımıza çıkmaktadır.

Balayı amacıyla Güllü ile birlikte yurtdışına, özellikle de Paris'e gitme planları yapan Muzaffer Bey'in Avrupa seyahati öncesinde köylülerin diğer tapulu topraklarını da himayesi altına almak için gerekli işlemleri avukatı aracılığıyla başlatması da başarılı bir şekilde diziye dahil edilmiştir. Fakat yoksul yaşamlarından dolayı sorumlu tuttuğu Muzaffer Bey'in bu hamlesi karşısında, köy halkından olan ve Bey'i öldürme planları yapan Habip, dizide etkin bir rol almamakta, yazar tarafından Habip karakteri üzerinden ele alınan bu durum, uyarlama aşamasında senaristler tarafından diziye dahil edilen Yılmaz karakteri üzerinden anlatılmaktadır.

Üye olduğu partinin seçimleri kazanmış olmasına rağmen Muzaffer Bey'in parti değiştirmesi sonucu bütün ümitlerini yitiren Habip'in, Avrupa seyahati öncesinde Muzaffer Bey'i pusu kurarak öldürmesi de romandan farklı olarak uyarlamaya aktarılan bir diğer epizot olarak dikkat çekmektedir. Romanda yaptığı plan gereği Muzaffer Bey'in yaptıkları hakkında bilgi almak amacıyla dost görünen ve Hamza ile yakın arkadaş olan Habip'in kurduğu pusu yazar tarafından eserin on ikinci bölümünde detaylı

bir şekilde okuyucuyla paylaşılmaktadır. “*Meşeliğin en keskin virajını dönerken iyice yavaşladı. Tam dönmüştü ki, yerde çiğit dolu büyükçe bir çuval! (...) Arabayı durdurdu, yere atladi. Bir kenara çekecekti. Yolun solunda birden kısık bir ses:*

“*Muzaffer!*”

Başını sertçe çevirdi: patlayan bir tabancanın küçücük alevi! Dizleri üzerine çöktü, eli beline gitti. Nagantını çıkaracaktı. Olmadı. Meşelerin gerisindeki karanlıkta hızla uzaklaşan daha karanlık bir insan gölgesine sağ gözü takıldı. Kurşun sol gözü delip, beyine dalmıştı, göz akıyordu.” (Kemal, 2009:302). Ancak edebi eserde, yazar tarafından asalak bir karakter olarak sunulmasına rağmen uyarlama aşamasında senaristler tarafından değiştirilerek dizide Muzaffer Bey’in çırçır fabrikasında ortağı olan Zekai’nin yönlendirmesi sonucu Hamza tarafından öldürülmüştür. Ortağı olduğu fabrikada yaptığı yolsuzlukların öğrenilmemesi için arkadaşının öldürülmesi konusunda Hamza’yı kullanan Zekai’nin Jandarma tarafından yakalandıktan sonra intihar etmesi de romanda yer almamasına rağmen uyarlama aşamasında olay örgüsüne dahil edilmiştir.

Krich’in (2002:148) açlık, susuzluk gibi organizma içindeki kimyasal değişmelerin şartlandığı büyük dürtü olarak tanımladığı cinsellik, romanda olay birimlerinin hemen hepsinde kişileri esir eden bir duygu seli halindedir. Roman kişilerinin cinselliklerinde nesne önemli değildir. Sevişmeler, hayaller, hep cinsel arzular ve cinsel açlıkla dışa vurulur. Tensel zevkleri doyuma ulaştırmak için birbirine yaklaşan kişiler, duygusal hiçbir etkilenim olmaksızın bedensel birleşme yaşarlar (Eliuz, 98). Bu bağlamda Muzaffer Bey’in ölümünün ardından, Güllü yani Serap’ın yaşadığı ilişkilerde romandan farklı olarak uyarlamaya aktarılmıştır. Romanda Paşazade tarafından düzenlenen eğlenceden sonra Güllü’nün Zekai ile yaşadığı ilişki uyarlamaya dahil edilmemiştir. Diğer yandan doğum yapmasının ardından Muzaffer Bey’in genç avukatından hoşlanması ve evlilik düşüncesi ise romanda evlilikle sonuçlanmazken uyarlama dizinin daha uzun soluklu olması amacıyla senaristler tarafından değiştirilerek evlilikle sonuçlandırılmış ve romanda yer almamasına rağmen Güllü’nün avukat tarafından dolandırılarak bütün malvarlığının elinden alınması şeklinde izleyiciye sunulmuştur.

Son olarak dizi ve roman arasında olay örgüsü bağlamındaki değişiklikler konusunda dikkat çeken bir diğer konu ise çiftliğin yakılmasıdır. Romanda topraklarına

kavuşma hayalleri Muzaffer Bey'in partisini değiştirmesiyle suya dūřen, Bey'in ölümünden sonra ellerinde kalan diğer toprakların da hasat zamanı üzerlerindeki mahsulle birlikte Güllü adına tescil edilmesi sonucu, özellikle Habip tarafından galeyana getirilen köy halkı tarafından intikam alma amacıyla çiftlik yakılmıştır. Uyarlama eserde ise, senaristler tarafından diziye dahil edilen Halide Hanım, sevdiği insanı elinden aldığı düşünödüğü Güllü'den intikam almak amacıyla fabrikada çalışan ve paralarını alamayan çalışanları kışkırtarak çiftliğin yakılmasını sağlamıştır.

Bob Foss'un da belirttiği gibi; çatışma ilerlemeye yol açar. Biz çatışmanın sonucunun ne olacağını, kişinin karşılaşacağı güçlüklerle nasıl göğüs gereceğini, karşıtlarının karşı hareketlerinin neler olacağını bilmek isteriz. İlerleme, filmin dinamik motorudur. Bu ilerleme, izleyiciyi, her an için, daha sonra ne olacağı konusunda meraklandırmalıdır (Foss, 2009:165). Bu bağlamda senaristler tarafından çatışmayı sağlamak adına romanda yer almamasına rağmen diziye dahil edilen Ekrem Bey ve İncirlik Üssü planlarının çalınması, Güllü'nün çocuğunun Avukat Orhan tarafından kaçırılması, Cemşir'in meyhanede şarkıcı olan Asuman'dan hoşlanması ve Kemal'in dizi filmin son bölümüne kadar birçok olayda etkin bir rol oynaması da dikkat çeken olgulardandır.

SONUÇ

Destanın gölgesinden kurtularak edebi türler içerisinde önemli bir yere sahip olan roman, ilk olarak Fransız film yapımcısı Melies tarafından sinemaya uyarlanmış ve devam eden süreç içerisinde farklı yazarların eserleri de sinema filmlerine kaynak olarak kullanılmıştır.

İlk uyarlamaların tiyatro oyunlarından yapıldığı Türk sinemasında ise, sinemayı ülkemize getiren Sigmund Weinberg tarafından çekimlerine başlanan ve Fuat Uzkınay'ın 1916'da tamamladığı Himmet Ağa'nın İzdivacı, ilk uyarlama sinema filmidir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı eserinden Ahmet Fehim yönetiminde 1919 yılında sinemaya uyarlanan Mürebbiye ise Türk edebiyatından yapılan ilk roman uyarlamasıdır.

İlk dönemlerinden itibaren romanları kaynak olarak kullanan sinemanın ardından, yaygınlaşan televizyonla birlikte romanlar; özgün senaryo konusunda yaşanan sıkıntıyı aşmak, ünlü yazarların okuyucu potansiyelinden faydalanmak ve okuyucu tarafından beğenilen eserlerden yapılan uyarlamalardan yüksek gelir elde edileceği düşüncesi gibi nedenlerden dolayı televizyon dizilerine de kaynak olmuştur. Ayrıca televizyonlar, mevcut izleyicilerini elde tutmak ve aynı zamanda daha fazla izleyici kitleye ulaşabilmek amacıyla sürekli dizi üretmek durumundadırlar. Özgün senaryolarla bu üretimi karşılamamanın zorluğu nedeniyle, özellikle romanlar, öyküler, tiyatro oyunları ve sinema filmleri gibi farklı sanat dalındaki eserler içerdikleri dramatik gizilgüç (potansiyel) nedeniyle zaman zaman dizilere kaynak olarak kullanılırlar.

Dünyanın birçok ülkesinde televizyon dizilerine konu olan edebi eserlerin, özellikle de romanların Türkiye'de televizyon dizilerine kaynaklık etmesine ise televizyonun ilk yıllarından itibaren rastlanır. İlk olarak TRT'nin tek kanal olarak hizmet verdiği dönemde başlayan uyarlama geleneği ile birçok ünlü yazarın roman ve öyküsü dizi film olarak televizyona uyarlanmıştır. TRT döneminde yapılan bu ilk uyarlamaların ardından çok kanallı döneme geçişle birlikte 2006 yılına kadar geçen süreçte uyarlama eserlerde azalma görülürken, bu tarihten sonra uyarlamaların bilhassa özel kanallar tarafından tercih edilen bir tür olduğu dikkat çekmektedir.

Bu kapsamında çalışmamıza konu olan Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu romanı, ilk olarak Halit Refiğ tarafından 1975 yılında televizyona uyarlanmıştır.

Uşaklıgil tarafından 1900 yılında kaleme alınan ve yasak aşkların toplumsal ahlak açısından değil de bireysel-ruhsal merkezli bakış açısından değerlendirildiği romanın bu ilk uyarlaması 21 Ekim 1974 - 9 Şubat 1975 tarihleri arasında, ticari kaygı olmaksızın hazırlanmıştır. Osmanlıdaki batılılaşma hareketlerine denk gelen dönemin, kostümünden dekoruna, oyuncularından müziğine kadar tüm öğeleriyle modernize edilmeden yapılan uyarlama filmdeki olaylar, romandaki olaylara paralel olarak gelişmektedir.

Romanın bire bir uyarlaması olan Halit Refiğ imzalı ilk dizinin aksine 8 Eylül 2008 - 24 Haziran 2010 tarihleri arasında izleyiciye sunulan uyarlamada ise eserdeki öğeler diziyeye aktarılırken ana hatlar korunmuştur. Ancak özellikle izleyicinin ilgisini canlı tutmak için diziyi ilgi çekici kılmak ve günümüz koşullarına uygun olması amacıyla eser pek çok yönden değiştirilerek, yan öğeler ve olay örgüsüne eklenen yeni düğümlerle bu değişiklikler desteklenmiştir.

İlk olarak 1958 yılında Suavi Tedü sonrasında ise 1967 yılında Memduh Ün yönetiminde sinemaya uyarlanan Reşat Nuri Güntekin'in Yaprak Dökümü romanı da içerdiği sevgi, şefkat, dayanışma gibi güncelliğini her zaman koruyan konusu dolayısıyla 1988 yılında Ayhan Önal yönetiminde televizyon dizisi olarak uyarlanmıştır. Batılılaşmanın etkilerini sosyal açıdan ele alan romanın ilk televizyon uyarlaması Güntekin'in eserine mümkün mertebe sadık kalınarak hazırlanmıştır. Ancak eserin saygınlığından faydalanmak amacıyla metnin ana materyali ve fikrinin ödünç alınarak 13 Eylül 2006 – 29 Aralık 2010 tarihleri arasında izleyiciye sunulan dördüncü yeniden üretim olan dizi ise ilk uyarlamanın aksine ticari kaygılar nedeniyle izleyicinin ilgisini canlı tutmak amacıyla yapılan değişiklikleri bünyesinde barındırmaktadır. Osmanlı'nın son dönemlerinde yaşanan sosyal değişimle birlikte modern hayata ait sorunların ve ahlaki değerlerin yozlaşmasının gerçekçi bir sunumu olan romanın, günümüze uyarlanma aşamasında, romanda yer alan bazı olaylar değiştirilirken aynı zamanda hikayenin filme aktarılması sürecinde romanda yer almayan epizotların da diziyeye dahil edilmesi söz konusudur.

Çalışma kapsamında ele alınan son eser Orhan Kemal'in 1958 yılında yayımlanan Vukuat Var ile 1961 yılında yayımlanan ve Vukuat Var romanının devamı niteliğinde olan Hanımın Çiftliği romanlarından uyarlanan Hanımın Çiftliği adlı televizyon

dizisidir. İlk olarak 1992 yılında Ünal Küpeli yönetiminde televizyon dizisi olarak hazırlanan uyarlama, Aşk-ı Memnu ve Yaprak Dökümü romanlarının ilk televizyon uyarlamaları gibi büyük ölçüde romana bağlı kalınarak oluşturulmuştur. Ancak 2009 yılında aynı isimle televizyon dizisi olarak hazırlanan uyarlama, gerek senaryo yazarlarının değişmesi gerekse ticari kaygılardan dolayı eklenen epizotlar nedeniyle uzatılmış ve edebi eserle uyarlama arasındaki farklılıklara neden olmuştur. Yani söz konusu uyarlama dizi, Orhan Kemal'in eserde ele aldığı dönemin siyaseti, sosyal yaşamı, etnik ve dinsel olgularını soyutlamış, özünden kopararak entrikalarla dolu bir aşk hikayesine dönüştürmüştür.

Sonuç olarak çalışma kapsamında ele alınan her üç eser de öykü zamanı olarak ele aldığı dönemin ticari, dini ve sosyal yaşamı hakkında okuyucuya oldukça önemli ve geniş bilgiler veren ve bunları anlatının kurmaca dünyasının içinde başarılı bir şekilde kaynaştıran eserlerdir. Ancak estetik kaygıların ön planda olduğu ilk uyarlamaların aksine, yapılan son uyarlamalar, romanların temel tezlerinden bağımsız olarak kurgulanıp, aşk ve entrika temaları üzerinden ticari kaygılar güdülerek hazırlanmışlardır. Yapılan uyarlamalar her ne kadar edebi eserlerin tanıtılmasını sağlasa da gerek sansür nedeniyle yapılan değişiklikler gerekse daha geniş izleyici kitlesine ulaşmak amacıyla hem tematik hem de olay örgüsünde yapılan değişiklikler nedeniyle, yazarların anlatımına ve amacına uygun tasarımları gerçekleştirilmemişlerdir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2006). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1984). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara: Birlik Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Alangu, T. (1965). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman – Öncüler (1930-1950) 2*. İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Altunay, A. Toplum ve İletişim, Nazlı Bayram (Ed.), *Televizyonun Kısa Tarihçesi*, Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Andrew, D. (2000). "Adaptation", J. Naremore (Ed.), *Film Adaptation*, Ner Jersey: Rutgers University Press.
- Arslan, N. (2007). *Türk Romanının Oluşumu: Dış Gerçeklik Açısından Bir İnceleme*, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Aytaç, G. (1990). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Aziz, A. (1981). *Radyo Ve Televizyona Giriş (Genişletilmiş 2. Basım)*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Aziz, A. (2013). *Televizyon ve Radyo Yayıncılığı (Giriş)*, İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, (Çev. Nijat Özön), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Belge, M. (1994). *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Bezirci, A. (1984). *Orhan Kemal Hayatı - Sanat Anlayışı – Hikayeleri – Romanları – Oyunları - Anıları*. İstanbul: Tekin Yayınları.
- Bourneur, R. & Quellet, R. (1989). *Roman Dünyası İncelemesi*, (Çev: Hüseyin Gümüş), Ankara: Kültür Bakanlığı Yay:1085, Tercüme Eserler Dizisi, s. 109.
- Boynukara, H. (1997). *Roman'da Bakış Açısı ve Anlatılış*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Desmond, John M. and Hawkes, P. (2005). *Adaptation: Studying Film and Literature*. New York: McFraw-Hill.
- Elçin, Handan İ. (2003). *Elçin, Roman ve Türk Romanında Ev*, İstanbul: Arma Yayınları.

- Eliuz, Ülkü. (2009). “Orhan Kemal’in Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı”. *Turkish Studies: International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4/8, 1146.
- Erus, Zeynep Ç. (2005). *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış*, İstanbul: Es Yayınları.
- Evin, Ahmet Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, İstanbul: Agora Kitabevi.
- Fischer, E. (1990). *Sanatın Gerekliği*, (Çev. Cevat Çapan). Ankara: V Yayınları ve İmge Kitabevi Yayınları.
- Fiske, J. (1992). *Television Culture*, London & New York: Routledge Press. (RTÜK Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması 2018. Ankara)
- Foster E. M. (1985). *Roman Sanatı*, (Çev. Ünal Aytür). İstanbul: Adam Yayınları.
- Foss, B. (2009). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*, (Çev: Mustafa K. Gerçekler), İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.
- Freiddman, N. (1988) “*Romanda Yapı Şekilleri*”, Philip Stevick, *Roman Teorisi (The Theory of the Novel)*, (Çev: Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yayınları,
- Gevgilili, A. (1989). *Çağın Sorgulayan Sinema*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Giddings, R – Selby, K & Wensley, C. (1990). *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization*. London: The Macmillan Press.
- Gümüş, S. (1991). *Roman Kitabı*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Güntekin, Reşat N. (1983). *Yaprak Dökümü*, İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları.
- Hamilton, Elizabeth C. (2002). “Read The Book Or Watch The Movie”. *Publishing on behalf of the American of Teachers of German*, vol: 35, p. 141-147.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Işıklı, Ş. (2005). *Kadın ve Felsefe*, İstanbul: Emre Yayınları.
- Kavcar, C. (1985). *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Ankara: Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kavruk, H. (1998). *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikayeler*, İstanbul: MEB Yayınları.
- Kelsy, G. (2001), “*Televizyon Yazarlığı*”, Çev. Bahar Öcal Düzgören, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Kemal, O. (2009). *Hanımın Çiftliği*, İstanbul: Everest Yayınları.

- Kıraç, R. (2012). *Sinemanın ABC'si*, İstanbul: Say Yayınları.
- Kırıcı, A. (2002). *Aşkın Anatomisi*. (Çev. Mehmet Harmancı). İstanbul: Say Yayınları.
- Mitry, J. S(1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*. (Çev.: Oğuz Adanır). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Moran, B. (2009). *Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2006). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2004). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, F. (1995). *Reşat Nuri'nin Romancılığı: Edebiyat, Eleştiri*, İstanbul: Olağan Yayınları.
- Naci, F. (1990). *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Naci, F. (2007). *Yüzyılın 100 Türk Romanı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Narlı, M. (2007). *Roman Ne Anlatır/Cumhuriyet Dönemi 1920-2000*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Onega, S. & Landa, J. A. Garcia, (2002). *Anlatıbilime Giriş*, (Çev: Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez), İstanbul: Adam Yayınları.
- Önk, Ürün Y. (2011). *Türk Sineması'nda Türler Üzerine Bir İnceleme (1970-1980)*, İstanbul: Journal of Yasar University.
- Özdemir, E. (1994). *Yazınsal Türler*, Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Özön, N. (1981). *Sinema Televizyon Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ricardou, J. (1967). *Problemes du Nouveau Roman*. (Çev.: Cemal Aykın). Paris: Editions du Seuil,
- Scognamillo, G. (1988). *Türk Sinema Tarihi II*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Serim, Ö. (2007). *Türk Televizyon Tarihi 1952-2006*, İstanbul: Epsilon Yayınevi.
- Stam, R. & Fdelity, B. (2000). *The Dialogics of Adaptation*, J. Naremore (Ed.), *Film Adaptation*, Ner Jersey: Rutgers University Press.
- Tekin, M. (2002). *Roman Sanatı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tekin, M. (2016). *Roman Sanatı Romanın Unsurları*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Türkoğlu, N. (2007). *İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim*, İstanbul: Kalemus Yayınları.

Vardar, B. (1998). *Fransız Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Yavuz, K. (1976). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ünlü, M. (2009). *Türkçede Öykü-Roman/Seçki (antoloji)*, İstanbul: İnkılap Kitabevi

Wagner, G. (1975). *The Novel and the Cinema*, London: Tantivy Press,

TEZLER

Barut, Ö. (2007). *Türk Sineması'nda Anlatım Tarzlarına Göre Edebiyat Uyarlamaları*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Cansız, Ahmet B. (2011). *Edebiyat Eserlerinden Romanın Sinema ve Televizyona Uyarlanması ve Değişen Anlatım Dili*. (Uzmanlık Tezi). Ankara: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu.

Çetin, Z. (1999). *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ergunşah, H. (1990). *Türk Edebiyatında Tarihî Roman*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,

Mastar, F. (2011). *Türk Sinemasında Orhan Kemal Uyarlamaları: Yedi Örnek*. (Yüksek Lisans Tezi). Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sarılioğlu, F. (2010). *İki Farklı Kültürel Üretim Formu Olarak Roman ve Televizyon Dizisi "Aşk-ı Memnu" Örneği*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uzuner, Z. (2013). *Medyada Kültürel ve Toplumsal Değişim, Kamu Yayıncılığı ve Tecimsel Kanal Örneğinde Yaprak Dökümü ve Aşk-ı Memnu İncelemesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yurderi, Mihriye M. (2014). *Romandan Uyarlanan Televizyon Dizilerinde Değişen Değer Temsili*. (Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zambak, F. (2007). *Türk Romanında Mekân*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
Muğla: Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SÜRELİ YAYINLAR

Alkan, M. E. (Mayıs 1973). “Sinemada Uyarlama Sorunu”. *Yedinci Sanat*, 3, 8-10.

Aykın, C. (Kasım 1983). “Batı Toplumlarında Roman Sinema İlişkileri II”, *TDK Türk Dili Dergisi*, 383, 482.

Çetin, Z. (2005). “Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 22, 229-237.

Dadak, Z. (Aralık 2009). “Aynadaki Halimiz”. *Altıyazı*, 90, 66-69.

Eliuz, Ü. “Orhan Kemal Romanlarında Kadının Nesne Olarak Kullanımı: Cinsel Taciz”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13, 96-103.

İlaslan, S. (2014). “Türkiye’de Televizyon Yayıncılığının Kuruluşu Üzerine Temel Yaklaşımlar: Kalkınma, Eğitim ve Milli Güvenlik”. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 69(3), 481-510. (Cumhuriyet, 22.07.1937:2).

İlhan, A. (Ocak 1996). “Edebiyat Sinema İlişkisi”. *Varlık Dergisi*, 1060, 6-10

Kale, F. (Ocak 2019). “TRT Yerli Edebiyat Uyarlamaları 1968-2015”. *TRT Akademi*, 4 (7), 126-147.

Kanter, M. Fatih. (2009). “Yaprak Dökümü Romanında Yapı ve İzlek”, *Turkish Studies: International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 4/8, 1587-1620.

Kara, B.- Biçer, Ü. – Gökalp, Ayşe S. (2004). “Çocuk İstismarı”. *Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Dergisi*, 47, 140-151.

Karabey, Z. (Eylül 1982). “Soruşturma: Romanda Tıp Olgusu ve Tıp’in İşlevi Üzerine”. *Yazko*, 24, 94-110.

Narlı, M. (Mayıs 2002). “Romanda Zaman ve Mekan Kavramları”. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(7), 91-106.

Odabaş, Battal. (Ocak 1994). “Fransız Sinemasında Yeni Dalga”, *Marmara İletişim Dergisi*, 5, 281-288.

Özen, Z. (2010). “Aşk-ı Memnu: Tüketim Aşkının Yasak Lezzeti”. *Birikim Dergisi*, 256(7), 58-63.

Özer, K. (Mayıs 1973). “Sinema Edebiyat İlişkisi”, *Yedinci Sanat*, 3, 11-13.

- Özön, N. (Temmuz 1964-Aralık 1964)“Roman ve Sinema”. *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, sayı: 154-159, 325-331.
- Sevinç, Z. (Nisan 2014). “2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme”. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4, 97-118.
- Sivas, A. (Bahar 2005). “Popüler Roman Popüler Sinema İlişkisi”. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7, 41-58.
- Sönmez, N. (Ocak 1996). “Sinemayla Edebiyatın Kimlik Savaşı”. *Varlık Dergisi*, 1060, 16-18.
- Şentürk, R. (Bahar 2009). “McLuhan’ın Televizyon Teorisi”. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8,(15), 17-31.
- Yüce, T. (2005). “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”. *Zonguldak Karaelmas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 67-74.
- Zariç, M. (Haziran 2017). “Aşk-ı Memnu’da Karakterlerin Çatışmaları, Tercihleri ve Akıbetleri”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(50), 150-157.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.dagarcikturkiye.com/turk-sinemasinin-ilk-yillari-hd-601.html>, Erişim

Tarihi: 10.07.2017,

www.cokbilgi.com/yazi/bati-edebiyatinda-roman/, Erişim Tarihi: 06.06.2011

<http://www.edebiyatfakultesi.com/roman/klasik-romanlar>, Erişim Tarihi: 04.06.2011

<http://orhankemal.org/links/324.html>, Erişim Tarihi: 20.07.2016

<https://www.turkcebilgi.com/tasvir>, Erişim Tarihi: 28.05.2011

http://www.salihokumus.com/upload/dosya/20160217_7416498065.pdf, Erişim

Tarihi: 26.05.2011

<https://edebiyatvesanatakademisi.com/yazi-turleri/roman-nedir-turleri-ve-ozellikleri/101>, Erişim Tarihi: 24.05.2011

<http://www.cokbilgi.com/yazi/roman-turunun-ozellikleri-tarihi-gelisimi-ve-temsilcileri/>, Erişim Tarihi: 26.05.2011

<https://www.turkedebiyati.org/sinema-tarihi.html>, Erişim Tarihi: 17.10.2015

www.insanokur.org, Erişim Tarihi: 13.02.2013

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5b77049856b6f2.78352243)

[GTS.5b77049856b6f2.78352243](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5b77049856b6f2.78352243), Erişim Tarihi: 26.12.2016

<http://roman.nedir.com/#ixzz2BPch9zjb>, Erişim Tarihi: 03.06.2011

<http://www.iyigazete.com.tr/senaristler-konusuyor-hanimin-ciftliginin-senaristi-elif-usman-diziyi-ve-kariyerini-iyi-gazeteye-anlatti-3-9-1722>, Erişim Tarihi: 20.05.2012

<http://yasinmaya.blogcu.com/roman-turunun-ozellikleri-turk-ve-dunya-edebiyatindaki-temsilc/4449498>, Erişim Tarihi: 04.06.2011

<https://sites.google.com/site/bktatizel/sinema/sinema-ve-film>, Erişim Tarihi: 11.10.2015

<http://www.toplumdusmani.net/modules/wordbook/entry.php?entryID=460/roman-nedir+roman-ne-demek>, Erişim Tarihi: 25.05.2011

<https://www.sineplusakademi.com/sessiz-sinema/>, Erişim Tarihi: 25.10.2017

<http://docplayer.biz.tr/24012038-Sinema-tarihi-ve-sinemada-akimlar-1-disa-vurumculuk.html>, Erişim Tarihi: 25.02.2018

<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/hanimin-ciftligine-ceza-15063630>, Erişim Tarihi: 20.06.2010

<http://www.derindusunce.org/2015/09/07/turk-romaninin-tarihcesi-2/>, Erişim Tarihi: 08.10.2015

<http://sinepedi.blogspot.com/2012/03/sinema-tarihi-1.html>, Erişim Tarihi: 11.10.2015

<http://bulentarslan89.blogcu.com/dunya-sinema-tarihi/6571600>, Erişim Tarihi: 13.10.2015

<http://www.orhankemal.org/links/324.html>, Erişim Tarihi: 15.05.2017

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Hüseyin AÇAR
Doğum Yeri ve Tarihi	OLTU 24.11.1981
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	TRT (Erzurum) Doğan Haber Ajansı (İstanbul), Doğan Haber Ajansı (Kayseri) Şafak Film Stüdyosu (İstanbul)
Projeler	Sinope'nin Yolculuğu
Çalıştığı Kurumlar	Kanal 25, Tugay İnşaat, Dicle Üniversitesi
İletişim	
E-Posta Adresi	huseyinacar1981@hotmail.com
Tarih	20.03.2019

