

**T.C.**

**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**MUSTAFA KUTLU'NUN SİNEMAYA UYARLANMIŞ ESERLERİ ÜZERİNE  
BİR ARAŞTIRMA**

**ANIL ŞEN**

**120101027**

**TEZ DANIŞMANI**

**PROF. DR. M. FATİH ANDI**

**İSTANBUL- 2016**

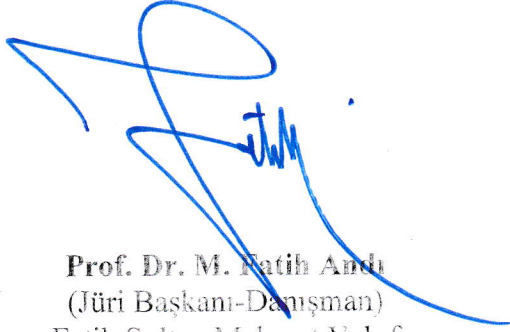
## **BEYAN**

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlâk kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

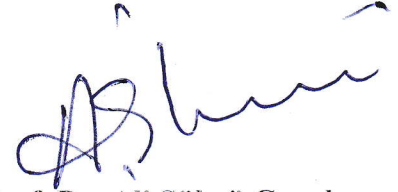
**Anıl ŞEN**

FSMVÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı tezli yüksek lisans programı 120101027 numaralı öğrencisi Anıl Şen'in ilgili yönetmeliklerin belirlediği tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "**Mustafa Kutlu'nun Sinemaya Uyarlanmış Eserleri Üzerine Bir Araştırma**" başlıklı tezi aşağıda imzaları olan jüri tarafından **23/05/2016** tarihinde oybirliğiyle kabul edilmiştir.

**Prof. Dr. Hasan AKAY**  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Müdür



**Prof. Dr. M. Fatih Andı**  
(Jüri Başkanı-Danışman)  
Fatih Sultan Mehmet Vakıf  
Üniversitesi



**Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk**  
(Jüri Üyesi)  
İstanbul Üniversitesi



**Yard. Doç. Dr. Dursun Ali Tökel**  
(Jüri Üyesi)  
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

## ÖZET

### MUSTAFA KUTLU'NUN SİNEMAYA UYARLANMIŞ ESERLERİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Bu çalışmada, birbirleriyle yakın bir etkileşime sahip olan edebiyat ve sinema arasındaki ilişkiyi benzerliklerden ve farklılıklardan yola çıkarak açıklamaya çalıştık.

Kaynak olarak, son dönem Türk öykücülüğünde önemli bir yere sahip olan Mustafa Kutlu'nun beyaz perdeye aktarılan eserleri seçildi. Mustafa Kutlu'nun öykücülüğünde görülen sinematografik anlatım dili, yedinci sanat dalı olarak addedilen sinemanın içerisinde sinemaya özgü anlatım diliyle harmanlanarak anlatılmıştır.

Bu bağlamda, çalışmada ele alınan eserler, edebi ve sinemaya özgü eserlerde referans alınan yöntemler kullanılarak değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Edebiyat ve Sinema İlişkisi, Uyarlama, Anlatım dili

## **ABSTRACT**

### **A RESEARCH ON LİTERARY WORKS OF MUSTAFA KUTLU WHICH ADAPTED TO CİNEMA**

In this work, we try to explicate the intercourse between literature and cinema, within which there is a close interplay depending on the similarities and differences.

As a source, the movie – adapted Works of Mustafa Kutlu, who has a known place in the last period Turkish romance, are chosen. The cinematographic way of narration seen in Mustafa Kutlu's romance is retained blending with the manner of narration peculiar to cinema, assumed as the 7th branch of art.

In this context, the works in this study are evaluated by using the methods which are taken as references on the Works specific to literary and cinema.

**KeyWords:** Relationship between literature and cinema, Adaptation, Turn of phrase

## ÖNSÖZ

Edebiyat ve sinema kendilerine anlatmayı seçmiş iki sanat dalıdır. Edebiyat bu işlemi yaparken sözcükleri, sinema ise görüntüleri kullanır. Fakat zamanla bu iki sanatın birbirleriyle karşılıklı alışverişi öylesine gelişmiş ki, birbirlerinin anlatım yöntemlerini de kullanmışlardır.

Bu karşılıklı alışverişi özellikle son dönem Türk öykücülüğünde önemli bir yer edinmiş Mustafa Kutlu'nun eserlerinde görürüz. Geçmişinde resim sanatıyla ilgilenen, resim ve desen çalışmaları yapan Kutlu, görüntüyü eserlerinde adeta canlı bir unsura dönüştürür. Bu sebeptendir ki, onun birçok öyküsü sinematografik öğeler barındırır.

Kutlu'nun öykülerindeki bu hava edebiyatla etkileşime ve alışverişe oldukça müsait bir sanat olan sinemanın iştahını kabartmıştır. Dolayısıyla Kutlu öyküleri; televizyon dizisi, televizyon filmi ve sinema filmi olarak uyarlanmıştır.

Bunun yanında Kutlu'nun kendi yazdığı senaryolardan da hikayeler devşirdiği görülecektir. Bu durum edebiyat – sinema ilişkisinde uyarılma söz konusu olduğunda genel bir kanı olarak kabul edilen -edebiyat her zaman veren sinema ise her zaman alandır- anlayışını değiştirecektir.

Çalışmamız giriş, edebiyat ve sinema ilişkilerinin ana hatlarıyla irdelendiği birinci bölüm, Mustafa Kutlu'nun sinema filmi olarak uyarlanmış eserlerindeki değerlendirildiği ikinci bölüm ve son olarak da sonuç bölümlerinden oluşmaktadır.

Bu çalışmada Mustafa Kutlu' uyarlamalarından sadece ikisini çalışmamıza aldık. Televizyon dizisi ve televizyon filmi uyarlamalarını çalışmamıza dahil etmedik.

Çalışmam esnasında tüm sabrıyla beni yönlendiren, deneyimini, bilgisini ve hoşgörüsünü paylaşan değerli hocam Prof. Dr. M. Fatih Andı'ya teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Bunun yanında beni yetiştiren, bu günlere gelmeme vesile olan, her daim gözlerindeki ışığı kaybetmeyen annem ve babama, çalışmam esnasında iş yoğunluğumu azaltan, bu çalışmayı gerçekleştirmem adına beni destekleyen Dilmer çalışanlarına, her zaman benimle olan, ihtiyacım olduğunda hemen yardımına koşan kıymetli arkadaşlarım Göktuğ Arslan'a, Mert Ersoy'a, Emel Akbaba'ya, Kürşad Atakan Gemici'ye ve Özkan Öztürk'e teşekkür ederim.



Anıl Şen  
2016

## KISALTMALAR

a.e.	Aynı eser
a.g.a.	Adı Geçen Ansiklopedi
a.g.m.	Adı Geçen Makale
a.g.y.	Adı Geçen Yayın
B.	Baskı
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
Ed.	Editör
Fak.	Fakülte
Haz.	Hazırlayan
s.	Sayfa
S.	Sayı
v.s.	Vesaire
yay.	Yayınları



## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
KISALTMALAR.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

1.EDEBİYAT VE SİNEMAYA GENEL BİR BAKIŞ.....	5
1.1.Edebiyat nedir?.....	5
1.1.1.Edebiyatın Diğer Sanat Dallarıyla Olan İlişkisi.....	8
1.2.Sinema Nedir?.....	11
1.2.1.Edebiyat ve Sinema İlişkisi.....	15
1.2.2.Uyarlama.....	16
1.3.Edebiyat ve Sinemada Anlam Organizasyonu.....	21
1.3.1.Edebiyat ve Sinemada Anlatım.....	26
1.3.2.Edebiyatta Anlatım.....	27
1.3.3.Sinemada Anlatım.....	34
1.4.Edebiyat ve Sinemada Zamanın Varlığı.....	40

### İKİNCİ BÖLÜM

2.MUSTAFA KUTLU UYARLAMALARI.....	44
2.1.Mustafa Kutlu'da Hikâye ve Sinema.....	44
2.2.Mustafa Kutlu Uyarlamalarına Genel Bir Bakış.....	47
2.3.UzunHikaye.....	48
2.3.1.Kitabın Künyesi.....	48

2.3.2.Filmin Künyesi.....	48
2.3.3.Hikâyenin Konusu ve Teması.....	49
2.3.4.Filmin Konusu ve Teması .....	54
2.3.5.Hikâye ve Filmin Olay Örgüsündeki Farklılıklar .....	55
2.3.6.Hikâyede ve Filmde Anlatım .....	59
2.3.7.Hikâyede ve Filmde Zaman .....	63
2.4.Kapıları Açmak .....	64
2.4.1.Kitabın Künyesi.....	64
2.4.2.Filmin Künyesi.....	64
2.4.3.Hikâyenin Konusu ve Teması.....	65
2.4.4.Filmin Konusu ve Teması .....	71
2.4.5.Hikâye ve Filmin Olay Örgüsündeki Farklılıklar .....	73
2.4.6.Hikâyede ve Filmde Anlatım .....	76
2.4.7.Hikâyede ve Filmde Zaman.....	78
<b>SONUÇ .....</b>	<b>80</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>83</b>

## GİRİŞ

“Mustafa Kutlu’nun Sinemaya Uyarlanmış Eserleri Üzerine Bir Araştırma” başlıklı bu tezde, son dönem Türk öykücülüğünde önemli bir yere sahip olan Mustafa Kutlu’nun Kapıları Açmak ve Uzun Hikâye adlı öyküleri merkeze alınarak edebiyat ve sinema ilişkileri irdelenmeye çalışılmıştır.

7. sanat dalı olarak ifade edilen sinema, diğer sanat dallarıyla karşılaştırıldığı takdirde oldukça genç bir sanat dalıdır. Sinemanın gelişim sürecinde hemen hemen tüm sanat dallarıyla bir ilişkiye girdiği ve bu sanat dallarının imkânlarından mümkün olduğunca faydalanmaya çalıştığı görülür. Böylesi bir ilişkiler yumağında sinema için “tüm sanat” , “sanatların bireşimi” gibi tanımlamalar yapılmıştır.

Sinema en güçlü bağını ise edebiyatla kurmuştur. Her iki sanat dalı da anlatmayı kendine mesele edinmiş ve toplumla ortak bir reaksiyon yakalayabilmiştir. Sinema özellikle edebiyattan hikâye bağlamında yararlanmış ve geçmişten günümüze kadar birçok edebi eser uyarlanarak beyazperdeye aktarılmıştır.

Edebiyat uyarlamaları gerek dünya sinemalarında, gerekse bizim sinemamızda hala yapılmaktadır. Dünyada ilk uyarlama örneği Jules Verne’nin Aya Seyahat adlı eseridir. Bu eser, 1902 tarihinde beyazperdedeki yerini almıştır. Bizim sinema tarihimize baktığımızda ise ilk uyarlama örneği 1919 tarihinde Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Mürebbiye adlı eseridir.

Uyarlama kavramı, edebiyat ve sinema ilişkisi üzerine yapılan çalışmaların en temel izleğini oluşturur. Günümüze kadar yapılan çalışmalarda sinemanın hikâye üretmekte yaşadığı zorluklar sebebiyle ve insanların beğenisi kazanmış edebi ürünlerin beyazperdede aynı beğeniyi kazanacağı düşüncesiyle hareket edilmiş ve köklü bir geçmişe sahip olan edebiyattan -özellikle anlatmaya bağlı türler olan roman ve hikâyeden- hikâyeler devşirdiği üzerinde durulmuştur.

Dünya sinemalarına ve Yeşilçam Sinemasına baktığımızda da bu durumun ortada olduğu rahatlıkla gözlemlenir. Yeşilçam'da yüzlerce roman ve hikâye uyarlanarak beyazperdede yerini almıştır. Halide Edip Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa, Rıfat Ilgaz, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kerime Nadir, Sabahattin Ali gibi birçok yazarın roman ve hikâyeleri sinemaya uyarlanmıştır.<sup>1</sup>

Edebiyat – sinema ilişkisi tarihine baktığımızda ilk yıllarda edebiyatın her zaman veren, sinemanın ise her zaman alan taraf olduğu gözlemlenir. Fakat özellikle 1950'li yıllardan sonra sinemanın da edebiyata bir şeyler kattığı, edebiyatın sinemaya özgü bazı anlatım yöntemlerini kullandığı görülür.

Çalışmamızda Mustafa Kutlu'nun Kapıları Açmak ve Uzun Hikâye adlı eserleri edebiyat – sinema ilişkisinde bağlamında ele alınmaktadır. Kapıları Açmak ilk defa Mustafa Kutlu tarafından senaryo olarak yazılmış ve Osman Sınav tarafından 1992 tarihinde filme çekilmiştir. Bu film daha sonra Mustafa Kutlu tarafından öyküye dönüştürülmüş ve ilk baskısı 2007 tarihinde yapılmıştır. Edebiyat – sinema ilişkisi bağlamında farklı bir yerde konumlanabilecek bu eserle ilgili detaylı bilgiler tezimizin ilerleyen bölümlerinde yer alacaktır. İkinci eser ise Kutlu tarafından 2000 tarihinde yazılan ve 2012 tarihinde yine Osman Sınav yönetmenliğinde çekilen Uzun Hikâye'dir.

Mustafa Kutlu'nun bunlardan başka eserleri de gerek televizyon filmi, gerekse de televizyon dizisi olarak uyarlanmıştır.<sup>2</sup> Fakat biz çalışmamızda beyazperdede yer alan eserler üzerinde duracağız.

---

<sup>1</sup> Türk Sinemasında geçmişten günümüze edebiyat uyarlamaları hakkında detaylı liste için bkz.; Ahmet Bahadır Cansız, **Edebiyat Eserlerinden Romanın Sinema ve Televizyona Uyarlanması ve Değişen Anlatım Dili**, Radyo Televizyon Üst Kurulu, Ankara, (Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi), 2011, s.115-124

<sup>2</sup> Mustafa Kutlu'nun 2002 tarihinde yazmış olduğu Mavi Kuş adlı eseri 2006 tarihinde Trt'nin yapımcılığında yönetmen Özer Kızıltan tarafından televizyon filmi olarak çekilmiştir. Yine Mustafa Kutlu'nun 2010 tarihinde yazmış olduğu Zafer Yahut Hiç adlı öykü Osman Sınav tarafından 2014 tarihinde Hatasız Kul Olmaz adıyla televizyon dizisi olarak uyarlanmış, ama dizi üç bölüm yayınlandıktan sonra kaldırılmıştır. Bunun yanında Osman Sınav Kapıları Açmak'ı 2005 tarihinde televizyon dizisi olarak ekranlara taşımış, fakat dizi 6 bölümden sonra yayından kaldırılmıştır.

Çalışmada neden Mustafa Kutlu'nun sinemaya uyarlanan eserlerinin baz alındığının sebebi ise yazarın sanatsal kişiliğinin altında yatmaktadır. O son dönem Türk Öykücülüğünde önemli bir yere sahip olan yazarlarımızdan biridir. 1960'lı yılların sonundan itibaren edebiyat, sanat ve fikir dünyasının içinde yer alan yazar, günümüze kadar çalışmalarını devam ettirmektedir. Mustafa Kutlu, her ne kadar hikâyeci kimliğiyle ön plana çıkan bir yazar olsa da deneme, gazete, araştırma – inceleme yazılarıyla da Türk kültür ve edebiyatına katkılarda bulunmuş bir yazardır. Bunun yanında Mustafa Kutlu'nun bir dönem sinemayla da ilgilendiği görülür.

Mustafa Kutlu, yazmış olduğu hikâyelerinde Nurettin Topçu “Hareket Ekolu” felsefesinden etkilenmiş ve hikâyelerinin temalarını bu felsefi anlayışa göre temellendirmiştir. O, “meselesi”, “tezi” olan bir yazardır.<sup>3</sup> O eserlerinde Anadoluçuluk, göç, siyaset ve ticaret, gelenek – modernizm çatışması, iyilik, ahlak, adalet gibi çok çeşitli temaları işlemiştir.

Kutlu'nun hikâyelerinde kullandığı dil sadedir. O, öykülerinde uzun uzadıya cümleler kurmaktan, okuyucuyu yoran grift anlatımdan, ciddi bir entelektüel birikim gerektiren sözcüklerden kaçınmıştır. Zaman zaman dil bilgisi kurallarından uzaklaşan, iç konuşmalarla hızla akıp giden, canlı diyalogların olduğu, yer yer argo deyimlerle ve söyleyişlerle, türkülerden, şiirlerden, masallardan, destanlardan, geleneksel anlatı metinlerinden yararlanan, kahramanların yöresel ağızlarıyla belki de daha öncesinde hiç duymadığımız sözcüklerin kullanıldığı bir dili vardır.<sup>4</sup>

O, hikâyelerinde görselliğe büyük önem verir. Hikâyelerinde “sinematografik dil” in varlığından da söz edilir. Onun hikâyelerinde anlatılan her bir mekân, her bir kişi adeta bir ressam titizliğiyle veya bir yönetmen gözüyle sayfalara yerleştirilir. Bu durum bizi bu çalışmaya iten sebeplerin başında gelmektedir.

Tezin ilk bölümünde edebiyat ve sinema ilişkisi genel olarak irdelenmiş ve edebiyat nedir, sinema nedir sorularına cevap aranmıştır. Daha sonra edebiyat ve sinema ilişkisinin tarihçesi, edebiyat ve sinemada anlam, anlatım, zaman konularına

<sup>3</sup> Necip Tosun, **Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu**, Dergah Yay., İstanbul, 2004, s.21

<sup>4</sup>Ömer Lekesiz, **Yeni Türk Edebiyatında Öykü**, Kaknüs Yay. 4.C., İstanbul,2001, s.115

değinilmiştir. Bu bölümde edebiyat ve sinemanın birbirleriyle olan ilişkisi çerçevesinde aralarındaki farklar ve benzerliklerin sebebi açıklanmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde Kapıları Açmak ve Uzun Hikâye adlı eserler sırasıyla edebi ve sinematografik olarak konu, tema, karakter, anlam, anlatım ve zaman bakımından karşılıklı olarak ele alınmıştır. Bu bölüm yazar Mustafa Kutlu'yla yapılan görüşmedeki anektotlarla ve uyarlanan eserler hakkında yapılan yorum, eleştiri ve çalışmalarla desteklenmiştir.

Bu çalışmada varılmaya çalışılan temel amaç ise uyarlamaların anlam, anlatım ve zaman olarak ne gibi değıışiklere uğradığını göstermek, eserler arasındaki farklara dikkat çekmek ve yazar Mustafa Kutlu özelinde edebi ve sinematografik anlatım dilinin benzerliklerini ortaya koymaktır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1.EDEBİYAT VE SİNEMAYA GENEL BİR BAKIŞ

#### 1.1.Edebiyat nedir?

Edebiyat, en temel tanımıyla duygu, düşünce, olay ve hayallerin söz ya da yazıyla etkileyici ve güzel bir biçimde ifade edilmesidir. Bir sözün veya yazının edebi olabilmesi için dil ve üslupta mutlaka bir ustalık olması gerekmektedir. Edebiyat kendini şiir, roman, hikâye, deneme gibi edebi türlerle gösterir. Bu türlerdeki dil ve üslubun estetiği ve güzelliği yazılı veya sözlü verimin edebiliğini, yani sanatsallığını ortaya koyar. Edebiyat neredeyse insanlık tarihiyle ortaya çıkmış ve kendini geliştirerek, değiştirerek, bünyesine farklı türler katarak günümüze kadar gelmiş; bireylerin ya da kitlelerin duygu ve düşüncelerine hitap etmeye devam etmektedir.

Namık Kemal, edebiyatın dilden ayrı düşünülemediğini, söyler. Söylenmek istenen kolayca anlaşılabilir, külfetli söyleyişlerden ve sanatlardan uzak durulmalıdır. Ona göre: “*Yazı yazmak sarftan, nahiften çıkmaz; her milletin şive-i ifadesini anlamaktan hâsıl olur.*” Namık Kemal edebiyatın sosyal ve siyasi hayatta öncülük yapmasını ister ve edebiyatın, insan ve millet arasında sıkı bir bağ kurmasını ister. Edebiyata insanı ve milleti; terbiye eden, geliştiren, birlik ve beraberliği sağlayan, milli ve insani varlığı yaşatan bir olgu gibi yaklaşır ve vazifeler yükler. Bir taraftan da edebiyata hakikat gözüyle bakar. Edebiyat, akla ve gerçeğe uygun olmalıdır. Ona göre: “*Edebiyat bir milletin kuvve-i nâtkası demektir.*”<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Kazım Yetiş, *Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı*, Kitabevi, İstanbul, 2007, s.79 – 82

Ahmet Hamdi Tanpınar yazmış olduğu ilmi eserlere, monografiye, antoloji türündeki eserlere ve İslam Ansiklopedisi'ndeki birçok makaleye göre; edebiyat hakkında genelleyici tanımlar yapmak yerine edebi türler hakkında tanımlayıcı ve yorumlayıcı ifadelerde bulunmuştur. Tanpınar, edebiyat hakkındaki genel ifadelerinin birinde, edebiyatın dil ile yapılacağı ve bu sebeple güzel sanatlar içinde insana en yakın olan sanatın edebiyat olduğu ve tahkiyeye imkân vermesinden dolayı edebiyatta dile önem verilmesi gerektiğini söyler.<sup>6</sup>

Rene Wellek ve Austin Warren edebiyatın temel bir tanımının yapılamayacağını söyler ve yapılan edebiyat tanımlarının eksiklikleri üzerinde durur. Fakat kendileri de bir edebiyat tanımı yapmaktan kaçınmazlar. Onlara göre edebiyat; “*Yalnızca estetik işlevin geçerli veya hakim olduğu eserlerdir.*”<sup>7</sup>

Berna Moran da edebiyatın genel bir tanımı olmadığını belirterek; edebiyat eleştirmenlerinin betimleyici, açıklayıcı ve değerlendirici metotlar kullanarak bir edebiyat tanımı peşine düştüğünü ifade eder. Berna Moran edebiyat sözcüğünün anlamını bilmekle onu tanımlayamayacağımızı, söyler.<sup>8</sup>

Terry Eagleton “edebiyat nedir?” sorusuna verilen gerçek ile kurmaca arasında gidip gelen cevapların bizi pek ileri götüremeyeceğini savunur. “*Edebiyatı yaratıcı veya hayal ürünü yazı olarak tanımlarsak bu tarihin, felsefenin ve doğa biliminin hayal gücü olmadığı ve yaratıcılıktan yoksun olduğu anlamına mı gelir?*” sorusunu sorar. Eagleton, Rus biçimcilerinden hareketle edebiyatın tanımını yaparken bir *üst dil* vurgusunda bulunur ve Rus eleştirmen Roman Jakobson'dan hareketle edebiyatın “*sıradan konuşmaya karşı örgütlü bir şiddeti temsil eder.*” sözünü merkeze alarak sıradan dili dönüştürdüğünü, yoğunlaştırdığını ve günlük konuşmadan sistematik olarak saptığını ifade eder. Fakat yine de bunun yeterli bir tanım olmayacağını bu tanımın sadece şiir türü için geçerli olabileceğini romanlarda, hikâyelerde, denemelerde bu üst dilden de aşağıda bir dil kullanılabileceğini bilmemiz gerektiğini söyler. Hatta Eagleton, sokaktaki levhalarda

<sup>6</sup> Mehmet Samsakçı, **Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Güzel Sanatlar**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2005, s.59-60

<sup>7</sup> Rene Wellek - Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, (Çev: Ö. Faruk Huyugüzel) Dergah Yay., 1.b., İstanbul, 2011, s.28

<sup>8</sup> Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yay., 18.b., İstanbul, 2008, s.302



yazılı olan basit metinlerin bile insanlar tarafından edebi olarak bir üst dilmiş gibicesine algılanabileceğini düşünür. Bu sebeple, nesnel betimleyici ve tanımlayıcı açıklamalardan kaçınır. Ama yine de edebiyatın tanımı için “üst dil” kavramı üzerinde yoğunlaşır.<sup>9</sup>

Özellikle modernizmle birlikte Batı’da sanatla ilgili teorik çalışmalara yönelim gösterilmiştir. Bu teorik çalışmalar neticesinde edebiyat güzel sanatlar içinde değerlendirilmiş ve edebiyatın güzel sanatlarla ortak estetik prensipleri paylaştığına dikkat çekilmiştir. Batı estetiğinde Hegel’in disiplinli bir program haline getirdiği güzel sanatlar: plastik (mimari, heykel, resim), fonetik (müzik) ve söz sanatı olarak üç grupta beş sanat olarak sistemleştirilmiştir.<sup>10</sup> Buna ek olarak bir başka yapısal ayrım ise şu şekildedir:<sup>11</sup>

#### 1-Plastik Sanatlar

-Heykel

-Mimari

-Resim

#### 2-Fonetik Sanatlar

-Edebiyat

-Müzik

#### 3-Diğer Güzel Sanatlar

-Bale

-Fotoğraf

-Sinema

---

<sup>9</sup> Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı Giriş**, (Çev: Tuncay Birkan), Ayrıntı Yay., 3.b.,İstanbul,2011, s.16 – 30

<sup>10</sup> İslam ansiklopedisi edebiyat mad. S.395

<sup>11</sup>Kemalettin Deniz, “Edebiyat ve Edebiyata Ait Kavramlar”, (Ed: Gıyasettin Aytaş), **Edebiyat Bilgi ve Kuramları**, İldem Yay., Ankara, 2013,s, 22

Orhan Akay, edebiyatın güzel sanatlar içinde nasıl bir pozisyonda yer aldığını şu sözlerle ifade eder: “*Edebiyat, diğer güzel sanatlarla ilişkilendirildiğinde bir adım öndedir. Edebiyat hiçbir maddi malzemeye, alete, mekâna bağlı olmayan tamamıyla zihni bir sanattır. Duygu, düşünce ve hayalleri diğer sanatlar ancak yoruma bağlı sembollerle ifade edebilir. Buna karşılık edebiyat maddi dünyadan şuur, şuur altı, mistik ve metafizik boyutlara kadar insani olan her şeyi tüm gerçekliği ve açıklığıyla alegorik –sembolik- şekilde ifade edebilir.*”<sup>12</sup>

Edebiyat, neredeyse insanlık tarihiyle ortaya çıkmış bir sanattır. Yazının icadından önce sözlü kültürde özellikle dini ritüeller esnasında kitleleri etkilemek, toplumsal birliği, dayanışmayı canlandırmak, inancı pekiştirmek amacıyla edebiyata başvurulduğu bilinen bir gerçektir. Bunu hemen hemen her toplumun sözlü kültüründe var olan destan geleneğinde gözlemlemek mümkündür. Yazının icadıyla beraber edebiyat sadece sözlü kültürde icra edilen bir sanat dalı olmaktan çıkar ve yazılı kültür ortamında kendine yer edinir. Edebiyatın yazılı kültür ortamında icra edilmeye başlanmasıyla beraber muhtevasında da birtakım değişiklikler olur. Bu değişiklikler yeni türlerin, yeni anlatım tarzlarının ortaya çıkmasına da vesile olur. Haliyle edebiyat, hem kitleler arasında, hem de bireysel bir okuma süreciyle kendini ifade etme şansını bulur.

### **1.1.1.Edebiyatın Diğer Sanat Dallarıyla Olan İlişkisi**

Edebiyat; resim, müzik, mimari ve sinema gibi sanat dallarıyla doğrudan veya dolaylı olarak bir iletişim içindedir. Edebiyat, doğrudan zihni bir sanat olması sebebiyle sanatlar arası karşılıklı etkileşime oldukça müsait bir sanattır.

Bir sanatın bir başka sanatla olan ilişkisini “sanatlar arasılık”, “metinler arasılık”, “göstergeler arasılık”, vb. adlarla ifade edebiliriz. Bu ilişkileri Şaban Sağlık iki başlık altında toplar:

---

<sup>12</sup>TDV. **İslam Ansiklopedisi**, edebiyat mad.,C.10, 1994, s.396

“1-)Bir sanat bir başka sanata malzeme olabilir. Bu manada bir sanatın içinde başka sanatların ve sanatçıların bir şekilde adı geçebilir. Hatta bir sanat konu olarak başka bir sanatı işleyebilir.

2-)Bir sanat başka bir sanatın yapısal (kurgusal, estetik) yönünü ön plana alarak, onu kendi inşa (kurgulama) sürecinde bir metafor (imge, alegori, v.s.) yaratma tarzı olarak da kullanabilir.”<sup>13</sup>

Edebiyat -mimari ilişkisinde edebiyatın üretimini söz ve yazı vasıtasıyla sağladığını görürüz. Yazının somutlaşması edebiyatı somut bir sanat gibi algılamamız manasına gelmez. Mimari ise doğadaki somut nesnelerin (taşın, toprağın, v.s.) yeniden üretimiyle somutlaşan bir sanattır. Nasıl ki, sözlerin belirsiz ve yersiz kullanımıyla ortaya bir sanatsal ürün olarak edebiyatın çıkmayacağını bilmemiz gerekiyorsa, mimaride de taşın, toprağın düzensiz kullanımıyla ortaya mimari bir eser çıkmaz.

Mimari, edebiyat için önem arz eden bir sanattır. Mimari varlığıyla edebiyata zengin bir anlatım imkanı tanır. Bu konuda Vefa Taşdelen şu görüşü belirtir:

“...şiirin, romanların yazılabilmesi için evlerin kurulması, şehirlerin inşa edilmesi, zengin yaşantıların oluşması gerekir.”<sup>14</sup>

Edebiyat ve mimari ilişkisine farklı bir bakış açısı ise zaman ve mekan kavramları üzerinden bu iki sanata yaklaşımdır. Bu konuda Bekir Şakir Konyalı: “Edebiyat zamansal bir mekansallığı, mimari mekansal bir zamansallığı şekillendirirken varlığı hem kendilerinde, hem dekarşılıklı olarak birbirlerine açmanın içindedirler.”<sup>15</sup>der.

Yukarıda edebiyat mimari ilişkisine dair vermiş olduğumuz örneklerde mimarinin edebiyat için ne kadar önemli bir sanat dalı olduğunu gördük. Fakat bilinmelidir ki, mimari bir eserin içinde de edebiyata özgü unsurlar bulunabilir. Bunun için özellikle Osmanlı mimari eserlerine bakmak yeterli olacaktır.

<sup>13</sup> Şaban Sağlık, “Taşın-Toprağın Edebiyatı: Mimari Dilin-Sözün Mimarisi: Edebiyat”, **Hece**, S.221, s.89

<sup>14</sup> Vefa Taşdelen, “Varoluşun İki Büyük Formu: Mimari ve Edebiyat”, **a.g.y.**, S.221, Mayıs 2015, s.76

<sup>15</sup> Bekir Şakir Konyalı, “Edebiyat ve Mimariyi Bir-Arada Düşünmek”, **a.g.y.**, s.105

Edebiyat resim ilişkisine bakacak olursak; Vermeer adlı bir ressamın 1660'ların başında yapmış olduğu "İnci Küpeli Kız" tablosu aynı adla bir romana kaynaklık etmiştir. Türk edebiyatındaki edebiyat – resim ilişkisinin ilk örneklerinin mesnevilerde yer alan minyatürler olduğu görülecektir. Minyatür, Batılı anlamda resim gibi canlı ve bireyci bir çizim olmasa da edebiyat ve bir görsel sanat olan resim arasında ilk bağın atılmasına ön ayak olmuştur. Bunun ilk örneği ise 11.yy. şairi Ayyukî tarafından yazılan Varka ve Gülşah mesnevisidir.<sup>16</sup>

Ayrıca edebiyat resim ilişkisini açıklamak adına yansıtmacılık kuramından hareket edip Platon'un Devlet'inde yer alan şu diyalog gerçekten önemlidir:

*"İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptığın gitti. Güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları,..."*<sup>17</sup>

Burada konuşan Sokrates'in söylediği şey resim sanatının yaptığının dünyaya ayna tutmak olduğudur. Daha sonra: *"tragedya şairinin de yaptığı aynı değil mi? Benzetme değil mi onun yaptığı da?"*<sup>18</sup> diyerek bir nevi genelde edebiyatı özelde şiiri resim sanatıyla aynı amacı güden bir perspektifin içine oturtur.

Edebiyatın müzikle bir ilişki içerisinde olduğunu söylemek de hiç yanlış bir yorum olmaz. Özellikle şiirin kafiyelerle, mısra içindeki ses benzerlikleriyle müzikal bir harmoniyi yakaladığını söyleyebiliriz.

Bunun yanında gerek bizim edebiyatımızda, gerekse dünya edebiyatında birçok şiirin bestelenerek müzik sanatının içinde harmanlandığı görülebilir. Fakat bu konuda Rene Wellek ve Austin Warren olumsuz bir yaklaşım içerisine girer. Sık örgülü, çok birlikli yapıya sahip şiirlerin bestelenmeye gelmeyeceğini düşünen ikili, şiirin besteye boğun eğmeyeceğini düşünür. Eğer şiir yüksek bir edebi değere sahipse, bestenin kendisi değerli olsa da bestelenen şiirdeki ifade kalıpları bozulur ve anlaşılmaz hale gelir. Rene Wellek ve Austin Warren, müzikle edebiyatın arasında

---

<sup>16</sup> Hatice Bilen Buğra, **Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi**, Ötüken Yay., İstanbul, 2000, s.39

<sup>17</sup>Platon, **Devlet**, (çev: Sabahattin Eyüpoğlu – M.AliCimcoz), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1962, s. 130 - 131

<sup>18</sup>A.e.,s.130-131

bir işbirliği olduğunu kabul etmekle beraber bu iki sanatın birbirine muhtaç olmadığını ifade eder.<sup>19</sup>

## 1.2.Sinema Nedir?

Herhangi bir hareketi düzenli aralıklara bölüp bunların resimlerini kaydetme, sonra kaydedilen resimleri gösterici yardımıyla karanlık bir yerde perde üzerine yansıtma ve hareketi yeniden canlandırma işine sinema deriz.<sup>20</sup>

Sinema sözcüğünün kelime anlamını incelediğimizde kökeninde “hareket” anlamı vardır. Amerika Birleşik Devletleri’nde kullanılan “motion Picture” “moving Picture” ve bunların kısaltması olan “movie” kelimesi “hareketli resim” anlamını verir.

Sinema sözcüğü sinematografi (cinematographie) kelimesinin kısaltmasıdır. Lumiere Kardeşlerin icatlarına vermiş oldukları (cinematographie) adı, Yunanca kinema – Atos “devinim” ve graphein “yazmak” sözcüklerinden türetilmiştir. Sinematografi “devinimi yazma” anlamına gelmektedir.<sup>21</sup>

Bu sözlüksel adlandırmaların dışında sinemanın ne olduğuna dair çeşitli sinemacı ve sinema kuramcıları görüş belirtmiştir. Bunlardan biri Sergei M. Einstein’dır. Einstein’a göre sinema, bünyesinde organik olarak diğer sanatları kaynaştırdığı için insanın anlatmak istedikleri için harikulade elverişli bir sanattır. Bunun yanında sinema hem devingen, hem de düşünce işlemlerini harekete geçirebilecek tek somut sanattır. Diğer sanatların yapısında donukluk olduğunu iddia eden Einstein, sinemanın somut –canlı-, devingen –hareketli- yapısından dolayı diğer sanatlardan bir adım önde olduğu düşünür.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Rene Wellek, Austin Warren, a.g.e., s.147

<sup>20</sup>NijatÖzon, **Yüz Soruda Sinema Sanatı**, Gerçek Yay., İstanbul, 1972, s.13

<sup>21</sup>a.g.e., s.7

<sup>22</sup> Elif Nuyan, **Sinema Felsefesine Giriş**, Sentez, 1.b., Ankara, 2013, s. 26-27

Sanat anlayışını “...hiç şüphesiz kendine ve çevresine, hayatın ve insan varlığının anlamını açıklamak, yani insanoğluna gezegenimizdeki varoluş sebebini ve amacını göstermek...”<sup>23</sup> sözleriyle açıklayan AndreyTarkovsky’e göresinema, insanı sınırları olmayan bir mekana oturtmak, hem yanından hem de uzağından geçen büyük insan kalabalığıyla onu kaynaştırmak, tüm dünyayla girdiği ilişkiyi göstermek<sup>24</sup>tir.

Sinemanın ortaya çıkışı 19. yüzyılın sonlarındadır. Sinemanın gelişim sürecine bakmadan önce insanlığın görme eyleminin bir tezahürü olan sanat dallarına bakmak gerekir. Sinemanın doğmasında kuşkusuz resim ve fotoğraf sanatının önemi büyüktür.

Sinema hareketli görüntülerin beyazperdeye aktarılması sonucu ortaya çıkan bir sanat dalıdır. Sinemanın başlıca özelliği görme eyleminden geçer. İnsanlar tarih öncesi devirlerden günümüze kadar gördükleri şeyleri kayıt altına alma hevesinde olmuşlardır. Nitekim bu durum ilk olarak resim sanatının doğmasına vesile olmuştur. İnsanlık gördüğü veya beğenip kayıt altına almak istediği, kayıt altına almaya değer gördüğü şeyleri; mağara duvarlarına, kayalara, çizmeye başlamış ve bunu günümüze kadar farklı motiflerle, akımlarla bezeyerek ve yeni üsluplar kazandırarak getirmiştir.

Bunu Rıza Kıracı “İnsanların gözleriyle gördükleri şeyin başka bir biçimde kayda alınmasından dolayı gördükleri şey üstüne düşünmeye başlamasına, görüntünün gösterdiğiyle gözün gördüğü arasında akıl almaz bir farklılık ve aynı zamanda gerçeklik vardır.”<sup>25</sup>sözleriyle ifade eder.

19. yy.da fotoğraf makinesinin icadı görüntüye yeni bir ivme kazandırmıştır. Fransız Joseph NicophereNiepce 1826 yılında evinin balkonundan bir görüntü yakaladı ve bu fotoğraf adına atılan en önemli adımlardan biri oldu. Ama fotoğraf makinesinin geliştirilmesi ve tüm dünyaya sunulması Niepce’nin iş arkadaşı Louis JacquesMandeDaguerre’ye nasip oldu. Daguerre’nin bu icadı 1839 yılında Takvim-i Vekayigazetesinde şu sözlerle ifade edilmiştir: “.....Daguerre adlı marifet sahibi

<sup>23</sup>AndreyTarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, (çev: Füsün Ant), Agora Kitaplığı, 3.b., İstanbul, 2008, s.27

<sup>24</sup> Elif Nuyan, **a.g.e.**, s.80

<sup>25</sup> Rıza Kıracı, **Sinemanın ABC’si**, Say Yay., İstanbul, 2012, s.19

*öğrendiği değişik sanat fenninin usulleri ile güneş ışığını yankı yaptırıp, nesnenin hatlarını çıkarmış ve bu acayip sanatın oluşmasına gizli ve açık 20 senesini vermiştir. Nihayet sonuca gelmiş ve bu olay herkesin beğenisini kazanmıştır.”<sup>26</sup>*

Fakat bu insanlık için yeterli olmamıştır. İnsanoğlu hareketin – hareketli nesnelere- peşinde olmaya devam etmiş ve görüntüye hareket vermek için çalışmalarını sürdürmüştür. Görüntüye hareket verme düşüncesi başta Amerika, Fransa, İngiltere, Almanya gibi ülkelerde çalışmalar yapılmasına sebep olur. Bu çalışmalardan biri 1834 yılında William Harner’in keşfettiği “zoetrope” adındaki alettir. Bu çalışmayı Joseph Plateau’nun keşfettiği “phenakistoscope” takip eder. Bir diğer icat ise Amerikalı Herman Casler’in keşfini yaptığı “motascope”dur.<sup>27</sup> Tüm bu çalışmalar sinemanın teknolojik olarak gelişmesi adına yapılan ilk ve önemli çalışmalar olmasından dolayı dikkati çekmektedir. Fakat sinemanın bir sanat dalı olarak ifade edilmesine bir katkıda bulunmamaktadır.

Sinema tarihi sinemanın doğuşunu bu teknolojik hareketliliğin dışında başka bir zamanda kabul eder. Buna göre Fransız Louis Lumiere ve Auguste Lumiere kardeşlerin 28 Aralık 1895’te Paris’teki Capucines Bulvarı’ndaki Grand Cafe’de yapmış oldukları film gösterimi sinemanın doğuşu olarak kabul edilir.<sup>28</sup>

Bu icat ve ilk gösterim insanoğlunun toplum ve kültür hayatını etkilemiştir. *“Ancak belki de hiçbir buluş görüntünün, ama özellikle hareketli görüntünün kaydedilmesi yansıtılması ve taşınması kadar insanın kültür hayatında etkili olmamıştır.”<sup>29</sup>* Ayrıca bu icat sinemanın bir sanat olarak gelişmesi adına yapılan çalışmaları da hızlandırmıştır.

20. yy.a gelindiğinde M. Eisenstein, D.W. Griffith, Stanley Kubrick, Andrei Tarkovsky, Akira Kurosawa gibi sanatçılar sinema üzerine düşünüp çeşitli yazılar yazmışlar ve sinema alanında farklı kuramlar oluşturup ortaya atmışlardır. Bu sanatçıların yapmış olduğu çalışmalar en genç sanat dalı olarak ifade edilen

<sup>26</sup> <http://www.sosyalbilim.com/2013/10/fotografin-icadi-ve-osmanlidaki-yansimalari/02.09.2015>

<sup>27</sup> Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, Deki Yay., Ankara, 2006, s.18

<sup>28</sup> Özlem Kale, **Türk Romanın Yeşilçam Macerası**, Dijital Sanat Yayıncılık, 1.b.,2010, s.4

<sup>29</sup> Rıza Kıracı, a.g.e.,s.13

sinemanın diğer sanat dallarının güdümünden ayrılarak kendine has bir üslup geliştirmesini sağlamıştır.

Rıza Kıracı: “*Sinemanın görsel dilini, hikâye anlatma becerisini tiyatrodan, edebiyattan uzaklaşıp bağımsızlığını ilan etmesini ve bu sanatların özelliklerini kendi içinde eriterek eklektik yapının dışına çıkararak sinemanın bir sanat olmasını bu sinemacılara borçluyuz.*” der.<sup>30</sup>

Andre Bazin ise : “*her çağda öncelikli bir sanat biçimi bulunur. Sinema ise 20.yy.’in sanatıdır.*”<sup>31</sup> der. İlerleyen teknoloji ve çağın insan hayatına etkileri sinemayı kitlelere diğer sanatlara nazaran daha çabuk ve kolaylıkla ulaştırmaktadır. Bu noktada çağın şartları adeta Bazin’i haklı çıkartmaktadır.

Sinema genç bir sanat dalı olması sebebiyle ve bünyesinin diğer sanat dallarının imkânlarından yararlanmaya oldukça müsait olması sebebiyle ortaya çıkışından bu yana diğer sanat dallarıyla etkileşim içindedir.

Nijat Özön bu konuda şunları söylemektedir: “*Sinema bütün sanatların bireşimi, bir çeşit tüm sanat da sayılabilir. Bütün öbür sanatlardan sonra ortaya çıkan, bundan dolayı yedinci sanat adını alan sinema, bu geleneksel sanatların hepsine açık ve yatkın olması, hepsini özümseyebilme niteliği taşıması yönünden tüm sanatı gerçekleştirebilecek tek sanattır.*”<sup>32</sup>

Sinemanın en fazla etkileşim içinde olduğu sanat dalı ise edebiyattır. Sinema ve edebiyat her ikisi de anlatmayı kendilerine şiar edinmiş iki sanat dalıdır. Sinema özellikle edebiyatın içerisinde yer alan anlatmaya bağlı edebi türler olan roman ve hikâye ile sıkı bir ilişki içindedir.

James Monaco bu durumu: “*Sinemanın anlatı potansiyeli öylesine güçlüdür ki, en güçlü bağına resim hatta tiyatroyla değil romanla kurmuştur. Hem filmler hem de romanlar çok ayrıntılı uzun öyküler anlatırlar...*”<sup>33</sup> sözleriyle ifade etmiştir.

---

<sup>30</sup> Rıza Kıracı, **a.g.e.**,s.21

<sup>31</sup> AndreBazin, **Sinema Nedir?**,Doruk Yay., İstanbul, 2011, s.46

<sup>32</sup>NijatÖzön, **a.g.e.**, s.9

<sup>33</sup>James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, Oğlak Yay., İstanbul, 2000, s.47



### 1.2.1.Edebiyat ve Sinema İlişkisi

Edebiyat ve sinema arasındaki ilişkiye baktığımızda, bu ilişkinin sinemanın ortaya çıkışıyla beraber başladığını görürüz. Edebiyatla sinemanın birbirlerinden yararlanma sebebi toplumların hayat içinde benzer süreçleri geçiriyor olmasına bağlanır. İnsanların yaşadıkları dünyayı anlamlandırma süreci kendi bilgi ve birikimleriyle olduğu gibi başkalarının bilgi ve birikimlerinden yararlanarak da olur.

Bunun yanında Rus sinema kuramcısı Sergei M. Eisenstein'in sinemaya dil olgusu üzerinden yaklaşımı edebiyat ve sinema ilişkisi üzerine önemli bir bakış açısıdır.

Eisenstein'a göre: sinemanın dil metodolojisi dururken tiyatronun ve resmin peşinden gitmemesi gerekir. Dil sinemaya resimden çok daha yakındır<sup>34</sup> düşüncesi, edebiyatın malzemesi dil, sinemanın malzemesi ise, görüntüdür anlayışına oldukça terstir. Ama edebiyat ve sinemanın neden birbirleriyle böylesi yakın bir ilişki içerisinde olduğunu göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

Kamilla Eliot ise edebi ürünlerin dilsel, kavramsal ve söylemsel olduğunu, filmin ise görsel, algısal ve sunusal olduğunu söyler. Ona göre edebi ürünlerde – romanlarda- dilsel imgeler, sinemadaysa görsel imgeler yer almaktadır.<sup>35</sup> Böylelikle bu iki sanat birbirinin içine sızarak birbirlerini etkilemektedir.

İnsanın ve toplumun birikimi, yani toplumları oluşturan üç temel kaynak vardır; sanat, din ve bilim. Güzel sanatların en genç üyesi olarak kabul edilen sinemanın, yine güzel sanatlar içinde yer alan ve köklü bir geçmişe sahip olan edebiyat insan ve toplumun birikimine kaynaklık eden bu üç unsurdan uzak kalmamaya özen göstermiş sanat dallarıdır.

---

<sup>34</sup> Giorgio Vincenti, **Sinemanın Yüz Yılı**, (çev: Engin Ayça), Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul, 1993, s.28

<sup>35</sup> Seda Aktaş, **Bir Yeni Roman Uyarlaması Olan “Saatler” Filminde Metinlerarasılık ve Göstergerarasılık**, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2011, s.47

Tüm sanat dallarının birbirleriyle karşılıklı alışverişe az ya da çok meyil gösterdiğini daha önceki bölümlerde bir nebze açıklamaya çalıştık. Tanpınar bu noktada bir sanat eserinin içerisinde diğer bir sanat eserinin izlerinin olabileceğini düşünür. O sanatlar arası alışverişten rahatsız değildir. Fakat söz konusu edebiyat sinema ilişkisi olduğunda biraz temkinli yaklaşır. Bunun sebebini ise Mehmet Samsakçı, Tanpınar için asıl önemli olanın ses ve kelime, yani dil ve musiki olmasına bağlar.<sup>36</sup>

### 1.2.2.Uyarılama

Sinema, özellikle geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmış roman ve öyküleri “uyarlama” yoluyla kendi bünyesine katmıştır. Uyarılama, bir sanat dalı içerisinde oluşturulan bir ürünü başka bir sanat dalı içerisinde yeniden kurma, yeniden yaratma anlamlarına gelmektedir. Herhangi bir yapıt olarak baktığımızda ise o yapıtın çevrildiği dilin, konuşulduğu toplumun yaşayışına, inançlarına, zihniyet yapısına uygun hale getirme işi, yani adaptasyon manasına gelmektedir.<sup>37</sup>

Günümüze kadar edebiyat ve sinema ilişkisi üzerine yapılan çalışmalarda uyarılama farklı bakış açılarıyla ele alınmıştır. Kimi araştırmacılar uyarılamalara teknik açıdan yaklaşmış, kimisi edebiyatın sinemadan üstünlüğü noktasında bu konuyu ele almış, kimileri ise uyarılamarı sinema sanatı içerisinde değerlendirmeye tabii tutmaya çalışmıştır.

Uyarılamalara; esinleme, dönüştürme, yeniden yorumlama, yeniden üretme gibi yöntemlerle yaklaşılır. Bu yöntemler uyarılanan eserden ne derece ve ne şekilde faydalandığına göre adlandırılır. Wagner’e göre uyarılamar şu şekilde adlandırılır:

*“1-Eseri çok az bir değişikle doğrudan perdeye aktaran uyarılamar,*

<sup>36</sup> Mehmet Samsakçı, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sinema” , **Hece**, S.61, 2002, s.202

<sup>37</sup> Ahmet Bahadır Cansız, a.g.t., s.1

2-Orijinal esere sadakatsizlikten ziyade, yönetmenin belli bir amacı olduğunda, seçilen eserin bazı bakımlardan değiştirildiği uyarlamalar,

3-Başka bir sanat eseri yaratma uğruna oldukça önemli bir başlama noktasını temsil eden benzerlik ya da paralellik kurma olarak da tanımlayabileceğimiz eserler... ”<sup>38</sup>

Nijat Özön, uyarlamanın özgün senaryo çalışmasına benzemediğini söyler. Uyarlamada başka bir sanatın özelliklerinin sinemaya uydurulması söz konusudur. Uyarlamadaki amaç başka bir sanatın özelliklerini görüntü diline uygun hale getirmekten geçer. Özön bu sebeple roman, öykü, şiir gibi edebiyat uyarlamalarının görüntü diline uygun hale getirilirken büyük değişikliklere uğradığını söyler.<sup>39</sup>

Cemal Aykın “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri” adlı makalesinde uyarlamalarda üç farklı tutumun olduğunu söyler. Ona göre:

“1-Romanın, sinema yararına bir senaryo hammaddesi olarak kullanılması ve sinema boyutlarına indirgenmesi,

2-Romanın sinemaya egemen kılındığı tutum,

3-Romandaki nitelikleriyle yaratıcılığın sinema dilinde gerçekleştirilmeye çalışılması.”<sup>40</sup> olarak ifade edilir.

Edebiyatın sinemadan daha üstün olduğu görüşüyle uyarlamalara getirilen bakış açıları olduğunu söylemiştik. Mesela bu konuda Pasolini edebiyat ve sinema ilişkisine bir baba oğul metaforuyla yaklaşır ve erişkin bir sanat dalı olarak gördüğü edebiyatı baba, genç sanat dalı olarak gördüğü sinemayı da çocuk yerine koyar ve edebiyatın uyarlama yoluyla kendi bünyesinde var olan türleri sinemaya vererek bir nevi kendi haklarından vazgeçtiğini, kendini oğlu için, yani sinema için feda ettiğini düşünür.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Zeynep Çetin Erus, **Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış**, Es Yay., İstanbul, 2005, s.20

<sup>39</sup>Nijat Özön, a.g.e., s.101 - 102

<sup>40</sup> Cemal Aykın, “Batı toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri 2”, **Türk Dili**, İstanbul, 1983, s.383

<sup>41</sup> Zeynep Çetin Erus, a.g.e., s.16

Eprhaim Katz ve Andre Bazin uyarlamasının kaynak aldığı eserden ayrılarak artık başka bir sanat eserine dönüştüğü fikrini benimser. Andre Bazin'e göre uyarlamalar; kendine kaynak gördüğü sanat eserini anlatan, ama yine de kendi içinde bağımsız, bazı yönleriyle uyarlandığı eserle aynı, fakat aynı zamanda başka bir şeydir.<sup>42</sup>

Eprhaim Katz'a göre uyarlama, başka bir sanat eserindeki öğeleri yeni sanata uygun hale getirerek bir şekilde yeni bir sanat yaratma eylemidir.<sup>43</sup>

Andrey Tarkovski her yazılı öykünün sinemaya aktarılamayacağı düşüncesindedir. Tarkovski Rus hikâyeci Bogolmolov'un İvan adlı öyküsünü İvan'ın çocukluğu adıyla sinemaya uyarladığını şu sözlerle ifade eder:

*“ Öyle düzyazı anlatıları vardır ki, bunların gücü bulunan konuda somut ve açık iskelette ya da daha doğru bir deyimle, konunun özgünlüğünde yatar. Bu tür bir edebiyat, içerdiği fikirlerin sanatsal düzenlemesine hiç aldırış etmez gibi görünür.*

*Kanımca, Vladimir Bogolonolov'un İvan'ı da böyle bir yapıt. Salt sanatsal açıdan baktığımızda onun, öykünün kahramanı Üsteğmen Galzev'in kişiliğiyle ilgili lirik saptamalarla dolu uzun soluklu, ayrıntılara fazla önem veren, kuru anlatım tarzını oldukça itici bulmuştum. Hele Bogolonolov'un savaş atmosferini ürkütücü bir titizlikle tasvir etmeye bu denli önem verip anlatıda geçenleri bizzat kanıtlayabileceğini durmadan tekrarlaması yok mu... ”<sup>44</sup>*

Roman ve hikâyede özellikle romanda hikaye, olay örgüsü karmaşık ve ayrıntılara önem veren bir tutum içerisinde okuyucuya aktarılır. Sinema ise izleyicisine anlatımını daha basit, daha yalın bir şekilde verir. Hikâye nispeten daha basit bir yapıdadır. Nitekim Tarkovski yukarıda değindiğimiz gibi her yazılı ürünün sinemaya aktarılamamasının sebebini anlatımdaki farklılığa bağlamaktadır.

Dünya sinemalarında sinema ve edebiyat ilişkisi sinemanın gelişim gösterdiği 20. Yüzyılın başlarında büyük bir ivme kazanmış ve birçok roman ve hikâye

<sup>42</sup> Özlem Barut, **Türk Sinemasında Anlatım Tarzlarına Göre Edebiyat Uyarlamaları**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2007, s.12

<sup>43</sup> Zeynep Çetin Erus, a.g.e. s.16

<sup>44</sup> Andrey Tarkovski, a.g.e., s.5

beyazperdeye uyarlanmıştır. Türk sineması da bu duruma kayıtsız kalmamış ve edebi ürünlerden fazlasıyla yararlanmıştır. Dünya sinemalarında ilk edebiyat uyarlaması 1902 yılında Jules Verne'nin *Aya Seyahat* adlı romanıdır.<sup>45</sup> Türkiye'de ise ilk olarak 1919 tarihinde Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* adlı romanı sinemaya uyarlanmıştır.<sup>46</sup> Gerek dünya sinemalarında, gerekse Türk sinemasında edebiyattan yararlanma günümüze kadar devam etmektedir.

Edebiyat sinema ilişkisinde genellikle edebiyat her zaman veren sinema ise alan taraf olarak değerlendirilir. Ama sinemanın da edebiyata bir şeyler kattığı edebiyatın da sinemadan yararlandığını bilmek gerekir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "*...sinema fondu yapabildi, yani bir şeyin içinden diğer bir şeyi geçirebildi; mesela deniz dalgaların içinden başka bir şeyi geçirebildi. Byron, Sartre, Steinbeck bu halden istifade ettiler; mesela bir cümle sonundaki kelime veya jestten diğer odadaki bir hale geçebilmek. Şiir bunu dilde de aramaya başladı; şiirin de dilinde aradılar.*"<sup>47</sup> sözleri sinemanın edebiyata işleyiş olarak bir katkıda bulunduğunu gösterir.

Edebiyat sinema ilişkisinde uyarlamanın gerçekleşebilmesi için ilk adım senaryodur. Senaryo, belli bir teknikle, sinema sanatının kuralları dikkate alınarak, ilk satırdan son satıra dek sinemaya uygun olarak hazırlanan metindir.<sup>48</sup> Bir başka ifade ile duygu ve düşüncelerin görüntü ve ses düzlemine dönüşmesini sağlayacak metindir.

Dolayısıyla edebiyata özgü yazılı metinler (roman ve öykü gibi) sinemaya uyarlanmadan önce bir senaryo safhasından geçmelidir. Örneğin; romanlar nispeten uzun anlatılardır ve detaylar, romanlarda önemlidir. Senaryolar ise mümkün olduğunca basit ve görüntü diline evrilmeye müsait metinlerdir.

---

<sup>45</sup> <http://www.sabah.com.tr/kitap/2014/09/11/sinemanin-edebiyat-sevdasi>

<sup>46</sup> Özlem Kale, **a.g.e.**,s.9

<sup>47</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Dersleri** (Haz: Abdullah Uçman), Yky, 2003, s.48

<sup>48</sup> Feridun Akyürek, **Senaryo Yazarı Olmak**, Media Cat, İstanbul, 2009, s. 21

*“...romanlar yüzlerce sayfa tutarken senaryolar 90 – 120 sayfa arasındadır. Romanlar azamileştirirken, senaryolar asgarileştirir. Romanlar dil yoluyla, senaryolar görsellik yoluyla hikâyeler anlatır.”*<sup>49</sup>

Senaryo, iki aşamalı bir çalışma ile oluşturulmaktadır. Birinci aşamada senaryo, öykü yönünden ele alınır ve dramatik yapı oluşturulmaya çalışılır. İkinci aşamada ise görüntü, ses, sahne gibi unsurların düzenlenmesidir.<sup>50</sup>

Senaryo için bir başka söylenecek şey ise senaryonun sinemanın edebi metni olduğudur. Bir filmin ön yapım aşamasını oluşturan senaryo görüntülerin yazıya dökülmüş halidir. Bir filmin pek tabii ki bir mesajı ve anlatacak şeyi vardır ve bunlar için bir öyküye ihtiyaç duyar. Anlatılmak istenen şeyler bir öykü yapısı içine oturtularak senaryo içine yerleştirilir. Fakat senaryonun öykü yapısı ile bir romanın veya bir hikâyenin öykü yapısı farklılık gösterir. Senaryo, edebi ürünlere nazaran daha sınırlı bir yapıya sahiptir. Senaryonun amacı görüntüyle anlatılacak olan öyküye yön verme ve ön hazırlık yapmaktır. Bu sebeple senaryoyu yazan kişi yazıların görüntüye dökülebilirliğine dikkat ederek senaryoyu oluşturmaları görüntüye aktarılamayacak yazı üslubundan kaçınmalıdır. Fakat bunun zor bir durum olduğu da aşikârdır.

Senaryonun ilk adımını sinopsis adı verilen özet diye adlandırabileceğimiz bir iki sayfayı geçmeyecek bir metin oluşturur. Burada öykü ana hatlarıyla bir taslak olarak verilir. Sinopsis, senaryonun bir sunumudur. Sinopsisin ardından ise treatment (geliştirme senaryosu) yazılır. Burada karakterlerin olaylar içindeki işlevleri genel hatlarıyla verilir. Bundan sonra ise senaryonun kendisine geçilir.<sup>51</sup> Bunun yanında bu yöntemlerin hiçbirine başvurmadan da bir senaryonun yazılabileceği bilinmelidir.

Senaryo senarist veya yönetmen veyahut da her ikisinin işbirliği ile de yazılabilir. Senaryo bir yönden görsel bir metin olarak değerlendirilmekle beraber görüntüye dair unsurlar çekim senaryosu denilen metinler de görülür. Senaryoda filmin öyküsü ve diyaloglar yer alırken, çekim senaryosunda görsel anlatıma özgü

<sup>49</sup> John Costello, **Senaryo Yazımı**, (Çev: Barış Baysal), Kalkedon Yay., İstanbul, 1.B., 2010, s. 24

<sup>50</sup> Feridun Akyürek, **a.g.e.**, s. 34

<sup>51</sup> Selahattin Yıldız, **Sinematografik Anlatım**, Su Yayınları, İstanbul, 2014, s.125

ayrıntılar yer alır ve bundan filmi çeken kişi, yani yönetmen sorumludur. Yönetmen elindeki senaryoyu sekanslara, sahnelere ve planlara böler. Tüm ayrıntılar çekime dönük bir şekilde işlenir ve görüntüye uygun bir hale dönüştürülür.<sup>52</sup>

### 1.3.Edebiyat ve Sinemada Anlam Organizasyonu

Anlamaya, insanın soyut ve/ya somut “şey”leri zihni bir sürecin süzgecinden geçirip; algılayıp, anlamlandırma işlemi diyebiliriz. İnsanoğlu var olduğu sürece bu işlem en basit şeylerden en karmaşık şeylere kadar devam edecek bir durumdur. İnsan yediği, gördüğü, duyduğu, dokunduğu, hissettiği, düşündüğü her şeyi anlama ihtiyacı hisseder. Bu zamansal olarak anne karnından ölüme kadar gider. Sanat da bir anlam işidir ve bu işin icracısı da muhatapı da bir anlamın peşindedir. İcracı yapıtıyla ortaya bir ve/ya birden fazla anlam ortaya koyar. Muhatap ise buradan anlam ve/ya anlamlar çıkarır.

Tüm sanat yapıtlarında sanatçılar gördüklerini, görüp kendi içlerinde sentezlediklerini ve gördüklerinin de ötesinde yer alan şeyleri anlatmak ister. Andre Bazin’e göre bu durum tamamen ruhbilimsel bir istektir.<sup>53</sup> Var olan gerçekliklerin bir şekilde sanatçı tarafından muhatap karşısına çıkarılması sanatın bir işlevi olduğunu ortaya koymaktadır.

Her bir birey kendi fikir ve duygularını yaşadıkları ve hissettikleri çerçevesinde anlamlandırır. Anlamlandırır, çünkü yaratılışı onu bu isteğe iter. Bireylerin günlük ve bütüncül yaşantısı hep bir şeyi anlamlandırma çabası içerisinde geçmektedir. Okur/ izleyici/ gözlemleyici veya muhatap okuduğu/ izlediği/ gördüğü bir sanat eseri karşısında ona bir anlam yükleme ihtiyacını hisseder. Seçil Büker, bunu yapmak istemeyen bir bireyin sanat eserinin ne uzağından, ne de yakınından geçemeyeceğini ifade eder.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup>A.g.e., 126

<sup>53</sup> Seçil Büker, **Sinemada Anlam Yaratma**, Hayalperest, 2.b., İstanbul, 2012, s.13

<sup>54</sup> Seçil Büker, **a.e.**, s.24

Anlam, aslında insanoğlunun dünyaya ilk ayak basışıyla ortaya çıkmış bir kavramdır. İnsanoğlu içinde bulunduğu dünyaya kayıtsız kalamamış ve somut soyut ne varsa onlara bir anlam yüklemiştir. Anlam beraberinde anlamlandırmayı getirmiştir. Fakat bilinmelidir ki, her bir insan aynı dünyada yaşasa da toplumdan topluma insan skalası daralır ve anlam en sonunda fraktal parçacıkları gibi bir bireyin duygu ve düşüncelerinde tekilleşir ve de bir toplumun zihniyetini yansıtırcasına çoğullaşır.

Bireyin kişiliği, içinde yaşadığı toplum tarafından belirlenir. Bireyin bakış açısı ve zihniyeti, toplumda yaşadıkları ve gördükleriyle şekillenir. Sanatçı da toplum içinde yaşayan bir bireydir ve yaşayıp gördüklerine kayıtsız kalmaz. Eserlerinde toplumun değerlerine, zihniyet yapısına dair saptamalarda bulunur, eleştirel yaklaşır ve toplumun gelişebilmesi adına öneriler sunar.<sup>55</sup>

Düşünen, duyguları olan ve bu duygu ve düşüncelerini sözle/yazıyla ve hatta görüntüyle ifade etmeye çalışan insan, ister istemez bir anlam yaratma/oluşturma eyleminin içerisinde yer almaktadır. Nitekim gramatik olarak söylediğimiz “anlamsız” sözcüğünün bile bir anlamı vardır. Bazı insanlara anlamsız gelen objelerin bile bir anlamı vardır. Yaşamın, davranışların, sanatsal yapıtların, v.s. kısacası her şeyin bir anlamı vardır.

Anlamak için önce algılamak gerekir. Algılamak anlamaya biçim verir. Bu noktada BarrySanders: “Gözün görmediği şeyi insan ancak tahmin edebilir. Kapalı bir kabın içindeki sıvının miktarını anlayabilmek için, insan kabın kenarına hafif bir vuruş yaptığında kaptan gelen sesle kabın içindeki sıvı miktarını anlamakta hiç de zorlanmayacaktır.”<sup>56</sup> derken, bir şeyin ne olduğunu, ne kadar olduğunu anlamak için önce algılamak gerektiğinin önemine vurgu yapar.

Bu sebeple bir edebi eseri okuyup anlamak için gerekli olan bazı hususiyetler vardır. Mesela okuma eylemi burada algıyı oluşturur. Okur - yazar olmayan bir kimse eseri okuyamayacağından, yani algılayamayacağından eseri anlayamaz. Ama

---

<sup>55</sup> Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Say Yay., İstanbul, 2012, s.21

<sup>56</sup> BarrySanders, **Öküzün A’sı** (Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi), (çev: Şehnaz Tahir), Ayrıntı, 3.b., İstanbul,2013, s.30



edebiyatta bir eseri anlamak için okur – yazar olmanın bir gerekliliği yoktur. Sözlü kültür ortamında da bir eser algılanıp anlamlandırılabilir. Fakat bunun için bir çoklu kültür ortamının olması gerekmektedir. Burada karşımıza edebi eserlerin iki yönlü olduğu gerçeği ortaya çıkar. Sözlü ve yazılı. Sözlü ortamda bir eserin icrasının anlaşılması çoklu ortama ihtiyaç duyar. Yazılı ortamda ise bir eser bireysel olarak da anlaşılabilir.

Edebi eserde anlamın oluşmasında en küçük birim harflerdir. Harflerin art arda sıralanmasıyla heceler, hecelerın sıralanmasıyla kelimeler oluşur. Harfler ve heceler algılanabilir, ama bir anlam ifade etmez. Kelimelerse, bir anlam ifade eder, ama bu tek başlarına yeterli değildir. Örneğın; bir sanatçının yüz kelimesini kullandığını düşünelim. Yüz kelimesi Türkçe’de anlamsal olarak üç değere sahiptir. Bir sayı olan “100”, vücudun bir parçası olan “yüz” ve bir eylem olan “yüz-“.<sup>57</sup> Buradan anlaşılmalıdır ki, anlamın belirgin bir şekilde ifade edilebilmesi için bir cümleye ihtiyaç vardır.

Bu nedenle, anlamlı bir bütün oluşturabilmek için kelimelerin bir araya getirilmesiyle cümleler, cümlelerin bir araya getirilmesiyle bir metin oluşturulması gerekmektedir. Sanatçının kendini ifade etmesi ve ortaya bir anlam çıkartması metin vasıtasıyla gerçekleşir.

Sinemada okur – yazar olmanın sinemaya ait bir eserin anlamlandırılmasında katkısı olabilir, ama sinemada anlam için okur – yazar olmak gerekmez. Sinemada anlam için görme ve duyma duyusu anlamı yakalamak için işleyen algılama süreçleridir. Haliyle, sinemada edebiyattan farklı olarak algılama süreci değişiklik gösterir, yani sinemada “okuma” eylemi değil, “görme” eylemi ağırlık kazanır. Edebiyatta okur – yazar olarak niteleyebileceğimiz kitle, sinemada yerini “izleyici” ye bırakır.

Sinemada anlam; renk, alıcı devinimleri ve geçişlerle yakalanır.<sup>58</sup> Sinemada anlam, yönetmenin izleyiciye vermiş olduğu görüntü itibarıyla verilir. Seçil Bükere

---

<sup>57</sup> Oğuz Adanır, a.g.e., s.55

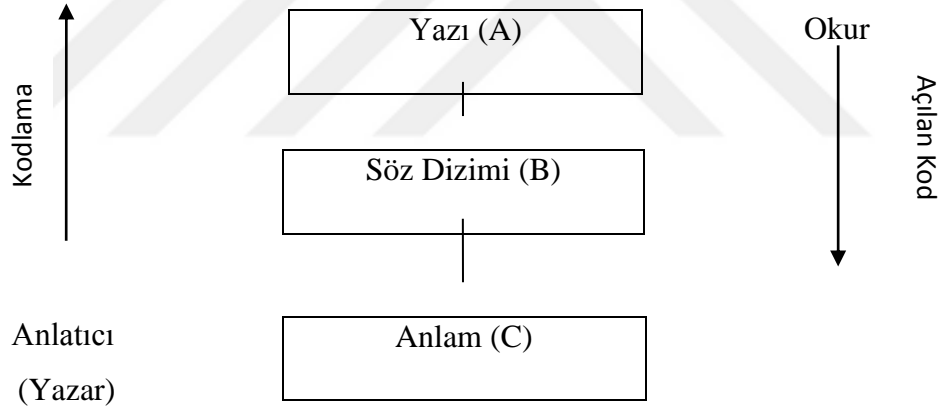
<sup>58</sup> Oğuz Adanır, a.g.e., s.56

göre: “Anlam, kültürel kodlardan, metinsel dizgelerden ve çıkarsamalardan ötürü oluşuyor.”<sup>59</sup>

Bir roman veya hikâyede de yazar, renklere anlamlar yükleyebilir. Fakat edebi eserlerde anlam soyut, sinemada ise somuttur. Yazarın yazdığı kırmızı ile yönetmenin gösterdiği kırmızı farklıdır.

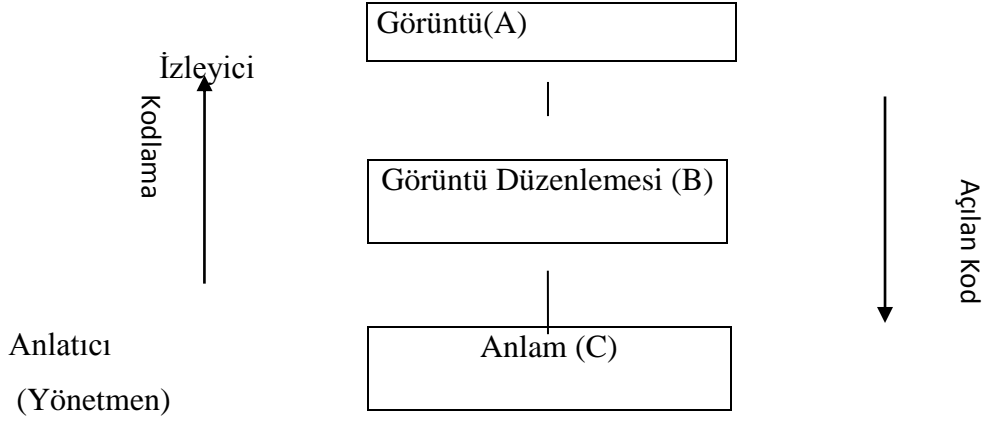
Bunun yanında, toplumsal kodlardan ötürü bilinçaltı mekanizması hem okurda, hem de izleyicide aynı şekilde işler ve bir yazarın anlattığı ile bir yönetmen anlattığı arasında benzerlikler, hatta aynı olduğu görülebilir.

Anlamın edebiyatta ve sinemada nasıl gerçekleştiğiyle alakalı olarak Leech’in anlam çizelgesine bakacak olursak:



Şekil 1: Edebiyatta anlam organizasyonu

<sup>59</sup> Seçil Büker, a.g.e., s.122

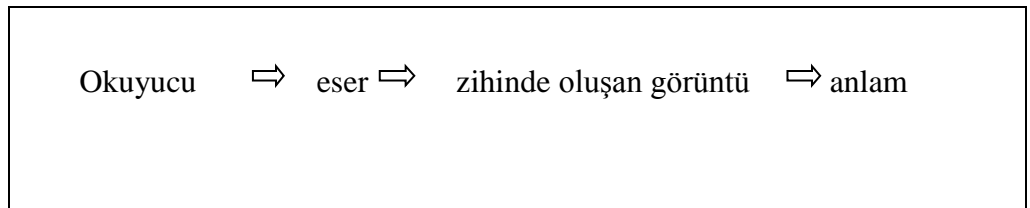


Şekil 2: Sinemada anlam organizasyonu

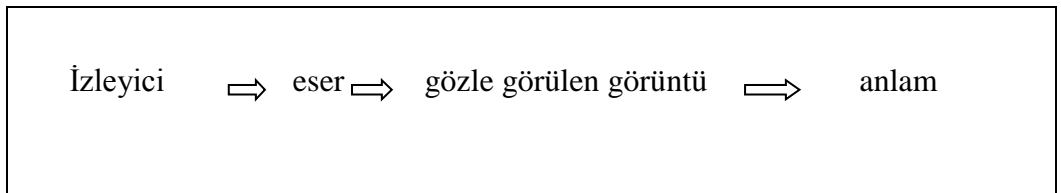
Leech'in anlam çizelgesinden hareket ettiğimiz takdirde, edebiyatta ve sinemada anlamın anlatıcıdan çıktıktan sonra tersi bir istikamette anlamlandırıldığını görürüz.

Hem yazar, hem de yönetmen bir anlamdan hareketle muhataplarına ulaşmaya çalışır. Yazar, aktarmak istediği anlamı, söz dizimi vasıtasıyla yazıya döküp okurlarına ulaştırırken; yönetmen elinde var olan görüntüleri düzenleyerek bütüncül bir görüntü elde eder ve bu şekilde izleyiciye ulaşır.

Anlamın nasıl oluştuğuna dair bir başka şema ise okuyucu ve izleyici gözünden şu şekildedir:



Şekil 3: Edebiyatta okuyucu gözünden anlam organizasyonu



Şekil 4: Sinemada izleyici gözünden anlam organizasyonu

Yazılı bir metinde anlam organizasyonu, anlaşıldığı üzere daha grift bir şekilde ilerlemektedir. Okuyucu, eserin anlamını zihninde kendi bilgi ve birikimleri doğrultusunda yakalayabilmektedir. Sinemada ise anlamı yakalamak adına servis edilen görüntü, izleyiciye bir kolaylık sağlamaktadır. Dolayısıyla bir roman ve hikâyenin okunup anlamlandırılması için bir çaba gerekir. İzleyici kendine sunulan kolaylıklardan istifade ederek anlamı daha kolay bir şekilde bulur.

### 1.3.1.Edebiyat ve Sinemada Anlatım

Duygu, düşünce, gözlem ve birikimlerimizi bir başkasına söz ya da yazı yoluyla anlatma işine anlatım denilir. Anlama olmadan anlatım işi gerçekleşmez. Anlatım kişide var olan duygu, düşünce, gözlem ve birikimlerin bir başkasına veya başkalarına aktarılmasıyla ortaya çıkar. Anlama edilgen (pasif), anlatım ise etkin (aktif) bir eylemdir.<sup>60</sup>

Anlatım, günlük hayattaki ilişkilerimizi düzenleyen, kendimizi başkalarına ifade edebilmemizde rol oynayan önemli bir faktördür. Birey kendini karşısındakine anlatacak uygun bir anlatım yöntemini bulamazsa, kendini anlatmaktan geri kalacaktır.

Bu durum, sanat dallarında da geçerlidir. Bir sanatçı ortaya koymuş olduğu sanat eserini muhataplarına en iyi şekilde yapmış olduğu sanatın kendine sunduğu imkânlar dahilinde anlatabilmeli veya gösterebilmelidir. Sanatçının da toplum içinde yaşayan bir birey olduğunu düşündüğümüzde böylesi bir kanıya varmakta şüphe yoktur.

Sanatın en önemli vasfı bir şeyler anlatmaktır. Ancak sanatta anlatılacak şeyden çok anlatım önemlidir. Çünkü anlatım, anlatılanı anlatılana ulaştıran bir vasıta dır.<sup>61</sup> Bu nedenle nasıl ki, sosyal hayatta kendini anlatma – kendini ifade etme- önemliyse, sanatta da bu böyledir. Bu noktada, anlatım işini gerçekleştiren sanatçı

<sup>60</sup><http://aop.eogrenme.anadolu.edu.tr/eKitap/TUR208U.pdf>, 01.10.2015

<sup>61</sup> Mehmet Tekin, **Roman Sanatı 1**, Ötüken, 9.b, İstanbul, 2011, s.185

bazı yükümlülükleri üstlenmelidir. Sanatçı, anlatımını derli toplu bir vaziyette muhatabına sunmalıdır.

Anlatım sürecinde şu üç eleman önemlidir: Birincisi, kendisinden söz edilen ya da anlatılan kişi, ikincisi anlatan ya da anlatıcı ve üçüncü olarak ise anlatılanı izleyen veya okuyan kişi.<sup>62</sup>

### 1.3.2.Edebiyatta Anlatım

Edebi bir metinde anlatım sözlü veya yazılı olarak bir anlatıcı vasıtasıyla ortaya konulur. Fakat bunun yanında anlatımı zenginleştiren farklı yan öğelerin de katkısı olduğu bilinmelidir.

*“Diğer sanat dallarından farklı olarak anlatıma dayalı sanat dallarında mutlaka bir anlatıcıya ihtiyaç vardır. Anlatıma dayalı eserlerde anlatıcının vazgeçilmezliği doğal olarak anlatıcının konumunu irdelemeyi, anlatıma esas olan kişi veya kişilerin bakış açılarının tespitini gerektirir. Romanın etkisi, büyük ölçüde bakış açısıyla ilgili bir sorundur. Yazar ile okuyucu arasında iletişimi sağlayan yegane unsur ‘anlatıcı’ olduğuna göre, romancının muhatabına hitap ederken nasıl bir anlatıcı kullanacağı ya da kimin bakış açısına başvuracağı büyük önem taşır.”<sup>63</sup>*

Edebiyatta anlatıcı genellikle bir insandır, ama bu bir zorunluluk değildir. Anlatıcı bir bitki, bir hayvan, herhangi bir nesne kısacası her şey olabilir.

Anlatıcı, edebi metnin içindeki en önemli öğedir. Hikâyede veya romanda yer alan her şey; olay, kişiler, zaman, mekan onun tarafından ve onun bakış açısıyla okuyucuya aktarılır. Anlatıcı, bu görevini yaparken farklı yöntemlere başvurur. Hikâyenin ana karakteri olabilir, hikâyeye hükmeden bir tavır sergileyebilir veya olaylara dışarıdan tanık olmuş biri gibi davranabilir.

---

<sup>62</sup> Oğuz Adanır, a.g.e., s.129

<sup>63</sup> Hasan Boynukara,,**Roman’da Bakış Açısı ve Anlatılış**, İstanbul, Boğaziçi Yay., 1997, s.107

Anlatıcı ve yazar kavramları, anlatım söz konusu olduğunda genellikle karıştırılan iki unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar, metni yazan onu oluşturan kişi; anlatıcı ise anlatımı sağlayan, anlatımı gerçekleştiren somut bir olgudur. Bunu Alaattin Karaca şöyle ifade eder:

*“Anlatmaya bağlı bir edebi tür olan roman, her şeyden önce anlatılan bir öykü ile bu öyküyü nakleden bir anlatıcıdan oluşur. Bir romanda anlatıcı ve yazar aynı kişiler değildir. Yazarla anlatıcı arasındaki en büyük fark; yazarın gerçek dünyada yaşayan, anlatıcının ise kurgusal dünyada yer alan bir kişi olmasıdır. Buna göre kısa bir tanımla anlatıcı, yazar tarafından okuyucuya romanın öyküsünü aktarmak için seçilen ve kurgusal dünyada var olan kişidir. Bir romandaki olaylar, kişiler ve çevre hep anlatıcının üslubu ile okuyucuya sunulur. Dolayısıyla bir romanın kurgusu, yapısı ve üslubu anlatıcı ve bakış açısıyla doğrudan ilişkilidir.”<sup>64</sup>*

Bir edebi eserde anlatımı gerçekleştiren anlatıcı, geçmişten günümüze dek farklı tutum ve davranışlarla okuyucuya anlatılmak isteneni aktarmıştır. Bunda dış dünyada metni oluşturan yazarın toplumsal ve bireysel algısı, yaşadığı dönem vb. unsurlar etkili olmuştur. Örneğin, geçmişte her şeyi bilen ve neredeyse olağanüstü özelliklerle donatılan anlatıcı, sonraları beşeri bir kimliğe büründürülmüştür.

Mehmet Tekin’e göre bunun sebebi şudur:

*“Erken dönem romancıları, ilk zamanlar kendilerini bir destan sunucusu gibi görmüşler ve romanlarını sanki bir okuyucu kütlesi karşısındaymışçasına yüksek sesle okunmak üzere kaleme almaya özen göstermişlerdir. Romancının anlatımını okuyucu kaygısı taşımadan metin üzerine yoğunlaştırması ise daha sonraları gerçekleşecektir. Bunda bireyin bir değer olarak ortaya çıkışıyla, dinsel toplumdaki dünyevi (seküler) topluma gidişin inkar edilmez bir payı vardır.”<sup>65</sup>*

Üç tip anlatıcı modeli vardır. Bunlar:

-Kahraman Anlatıcı

---

<sup>64</sup> Alaattin Karaca, “Yakaza Romanında Anlatıcı ve Bakış Açısı”, **Türkoloji Dergisi**, C., XVI, S.1, 2003, s.113

<sup>65</sup> Mehmet Tekin, **a.g.e.**, s.20

-Yazar Anlatıcı

-Gözlemci Anlatıcı

Kahraman anlatıcı, genellikle edebi metnin başkişisidir. Okuyucu, olayları onun ağzından ve bakış açısıyla takip eder. O, hikâyede yaşanan olayların parçasıdır ve bizzat içindedir.

Yazar anlatıcı, hikâyedeki olayların içinde değildir, ama her şeyi bilen, gören ve olanları aktaran kişi konumundadır. Bu sebeple yazar anlatıcıya “tanrısal anlatıcı” denilmektedir. Yazar anlatıcı, sadece olayları okuyucuya aktarmakla kalmaz, olaylar hakkında duygu ve düşüncelerini de metnin içine sıkıştırır.

Gözlemci anlatıcı, karşımıza hem üçüncü tekil şahıs, hem de birinci tekil şahıs olarak çıkabilir. Olayları genelde nesnel bir tutumla aktardığı gibi öznel bir tutum da sergileyebilir.

Edebiyat söz ve yazıyı merkeze alarak anlatımını gerçekleştiren bir sanattır, yani anlatım gerçekleştirilirken dil merkezdedir. Edebiyatta anlatımın öznel ve nesnel anlatım olarak ikiye ayrıldığını söyleyebiliriz. Fakat bununla beraber anlatımı zenginleştirmek, güzelleştirmek için belli başlı anlatım tekniklerine başvurulur. Anlatım teknikleri, yazarın okuyucuya aktarmak istediklerini ortaya koymasında önemli bir görev üstlenmektedir.

Edebi bir metni “estetik” kılan ve onu “öğretici” diyebileceğimiz diğer metinlerden ayıran, işlenen konu değil, işlenen konunun okura nasıl aktarıldığıdır. İşte tam da bu noktada anlatım tekniklerinin önemi ortaya çıkar.

Bu anlatım tarzları özellikle roman ve hikâyede çok çeşitlidir. Mehmet Tekin Roman Sanatı Romanın Unsurları 1 kitabında roman türünde anlatımı:

-Anlatma – Gösterme

-Tasvir (Betimleme)

-Portre

- Açıklama - Yorumlama
- Mektup
- Özetleme
- Geriye Dönüş
- Montaj
- Otobiyografik Anlatım
- Leitmotiv Tekniği
- Diyalog Tekniği
- İç Diyalog Tekniği
- İç Betimleme Tekniği
- Bilinç Akımı Tekniği olarak sıralamıştır.<sup>66</sup>

Yukarıda sıralamış olduğumuz anlatım tekniklerinden en eskisi olan anlatma - gösterme tekniği bir anlatı türü olarak roman ve hikâyede geçmişi en eski olan anlatım tekniğidir. Bu tekniğin kökeni, roman ve hikâyenin prototipi diyebileceğimiz destanlara dayanmaktadır. Bu teknikte anlatıcı anlatımı dilediği gibi yönlendirebilir. Dolayısıyla araya yorumlarını ve duygularını katabilir. Bu tekniğin öznel bir yöntem olduğunu rahatça söyleyebiliriz. Fakat 20. yy.'a gelindiğinde roman ve hikâyede gösterme tekniği de işin içine girmiştir. Gösterme tekniğinin tiyatrodan ve de sinemadan edebiyatın içine kanalize olduğunu söyleyebiliriz. Mehmet Tekin, romanda diyaloglar vasıtasıyla olay ve durumun okuyucuya iletimini gösterme ile bağdaştırmaktadır.<sup>67</sup>

Roman ve hikâyede var olan bir başka anlatım tekniği ise tasvirdir. Tasvir, anlatının kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, mekân olay gibi unsurları görünür kılma işidir. Tasviri anlatım tekniği, romantiklerin elinde uzun uzadıya

---

<sup>66</sup> Mehmet Tekin, **a.g.e.**, s.188

<sup>67</sup> Mehmet Tekin, **a.g.e.**,s.194



sayfalar dolusu tasvirlerin yapıldığı, ayrıntılara dikkat edilen bir anlatım olarak karşımıza çıkar. Realistlerin ve natüralistlerin elindeyse, tasvir gerçek olanı yansıtmaktadır, yani nesnelleşmiştir. Modern anlatılara geldiğimizde ise tasvirin sıklıkla başvurulmuş bir anlatım tekniği olmadığı görülecektir.

Bir kişinin tasvir edilmesi roman ve hikâyelerde portre anlatım tekniği olarak ifade edilir. Portre tekniğinde, bir kişinin fiziksel özellikleri tasvir edilebileceği gibi kişisel özellikleri de tasvir edilebilir.

*“Fiziksel portre ile moral portre’ arasında bir ayrım yapmak gerekir. Birincisi kişinin dış görünümünü, bedenini, elbiselerini betimlerken, ikincisi kişinin kişilik özelliklerini betimler. Moral portrenin bir diğer adı da ‘ruhsallaştırma’dır.”*<sup>68</sup>

Açıklama – yorumlama yöntemi, özellikle klasik anlatılarda yazarların başvurduğu bir yöntemdir. Bu yöntemde göre, yazar ya da anlatıcı hikâyeye üzerinde konu, durum, olay ve kişiler hakkında doğrudan doğruya yorumlarda bulunur.

Açıklama ve yorumla arasında önemli bir fark vardır. Açıklamada yazarın veya anlatıcının objektif bir tutum sergilediğini, yorumlamada ise subjektif olduğunu söyleyebiliriz.

*“Açıklama; yazarın bilmediği bir konuda okuyucusunu objektif bir biçimde bilgilendirmesi, yorum ise herhangi bir konunun daha çok kendi kanaat ve düşüncelerinden hareketle izah edilmesi, açıklanmasıdır.”*<sup>69</sup>

Mektup, edebiyat içerisinde hem bir türün adı, hem de roman ve hikâyede sıkça kullanılan bir anlatım tekniğidir. Mektubun bir anlatım tekniği olarak roman ve hikâyede kullanılması bu türlere bir anlatım çeşnişi katması bakımından önemlidir.

Mektup anlatım tekniği, roman karakterlerinin iç dünyalarını gözler önüne sererek, okuyucuya karakterleri tanıma adına büyük imkânlar sağlamaktadır.

---

<sup>68</sup> Şaban Sağlık, “Kurmaca Alemin Kurmaca Sözcüklerinden Romanda Zaman – Mekan – Tasvir”, **Hece: Roman Özel Sayısı**, S. 65-66-67, 2002, s.150

<sup>69</sup> İsmail Çetişli, **Edebiyat Sanatı ve Bilim**, Akçağ Yay., 2008, s.64

*“Romadaki şahısların hayatlarındaki önemli kesitleri aydınlatan ve onların bu durumdaki hislerini, duygularını, an be an, inceden inceye işleyen, tahlil eden belgeler bir nevi ‘iç monolog’lardır.”*<sup>70</sup>

Dolayısıyla anlatıcı unsuruna gerek kalmadan karakter kendi duygu, düşünce ve hissiyatını okuyucuya mektup tekniğiyle gösterir.

Geriye dönüş tekniği, anlatıda yaşanan olayların hatırlatılmasında, olay içerisinde yapılanın neden yapıldığını göstermek adına anlatıma canlılık ve hareket katan bir anlatım tekniğidir.

Roman ve hikâye şimdiki zamanda okunur, olay ise okuyucu adına geçmiştir. Okuyucu geçmiş zamanda olup biteni okur. Yazar, geriye dönüş tekniğini kullanarak okuyucuda bir merak duygusu uyandırır.

Montaj tekniği, anlatıda yazarın okuyucusuna felsefe, sosyoloji, din bilim, tarih, sanat, v.s. hemen hemen bütün disiplinlerde bilgi vermek adına anlatı içerisine sıkıştırdığı metinleri ihtiva eden bir anlatım tekniğidir. Anlatı içerisinde yer alan farklı disiplinlere özgü bu metinler, anlatının bir parçası hatta destekleyici bir parçası olur.<sup>71</sup>

Montaj tekniği uygulanırken belli kaidelere uymak gerekmektedir:

*“Yazarın aktarmak, yararlanmak istediği metnin, şu veya bu maksatla kullanılmasından çok, alınan metnin, eserin genel yapısıyla bütünleşmesi, eserin genel dokusunda sırtmamasıdır.”*<sup>72</sup>

Otobiyografik anlatım tekniğinde, anlatan da anlatılan da aynı kişidir. Dolayısıyla anlatım, bu teknikte 1. Tekil şahıs ağzıyla okuyucuya aktarılır.

Leitmotiv tekniği, anlatıda bir söz grubunun, herhangi bir dizinin veya konu ve kişinin devamlı surette tekrarlanmasıdır. Bunun yanında, karakterlerin bir

---

<sup>70</sup> Emel Kefeli, **Anlatım Tekniği Olarak Mektup**, Kitabevi, İstanbul, 2007, s.32

<sup>71</sup> Mehmet Tekin, **a.g.e.**, s.243

<sup>72</sup> **A.e.**, s.247

karakteristik özellik olarak jest ve mimiklerinin tekrarının anlatımı da leitmotiv tekniği olarak değerlendirilir.

Diyalog tekniği, anlatıda kişinin kendi kendisiyle ve iki veya daha fazla kişiyle konuşması şeklinde okuyucuya aktarılır. Bu roman ve hikâyelerde yazarların sıkça başvurduğu bir anlatım tekniğidir.

Diyalog tekniğinin edebi metin içerisinde birtakım işlevleri vardır:

*-Olayın gelişmesinde rol oynar,*

*-Kahramanların psiko/sosyal konumlarının açıklanmasına yarar,*

*-Anlatıma doğallık izlenimi verir,*

*-Düşünce ve felsefelerin yansıtılmasını, etkileşimini sağlar,*

*-Farklı kişilerin bir araya gelmesine, dolayısıyla farklı kültür ve konuşmaların, üslupların ortaya çıkmasına vasıta olur,*

*-Metnin muhtemel ağırlığını hafifletir,<sup>73</sup>*

İç monolog (iç konuşma) tekniği, öykü karakterlerinin kendi iç sesiyle baş başa kaldığı, kendileriyle hesaplaştığı tekniktir.<sup>74</sup>

İç monolog tekniğinde, yazar veya anlatıcı bir bakıma aradan çekilir ve okuyucu kahramanı kendi iç sesinden takip eder. Bu durumun anlatıya bir gerçeklik kattığı şüphesizdir.

İç monolog tekniğinde anlatım, gramer kurallarına uygun bir şekilde okuyucuya aktarılır.

Bilinç akımı tekniği, özellikle modernizmle beraber edebi anlatılarda yazarların sıkça başvurduğu bir anlatım tekniğidir. Bilinç akımı tekniğinde okuyucu, roman karakterlerinin kafasının içinde olup biten her şeye tanık olur.

---

<sup>73</sup> A.e., s.255-256

<sup>74</sup> Ali İhsan Kolcu, **Öykü Sanatı**, Salkımsöğüt Yay., Ankara, 2005, s.48

Bilinç akışı tekniği bir edebi metinde kahramanın kafasının içini doğrudan doğruya seyrettiren bir tekniktir.<sup>75</sup>

Dolayısıyla bu durum okuyucuya adeta bilinmeyen bir şeyin keşfinin sağladığı hazzı verir. Çünkü okuyucu gerçek dünyada dahi göremediği, anlayamadığı bir durumu görmüş, anlamış ve çözmüştür.

Bilinç akımı tekniği anlatma ağırlıklı değil, gösterme ağırlıklıdır.<sup>76</sup> Yazar, bu tekniği kullandığı takdirde okuyucuya bir şey anlatmaz, gösterir.

### 1.3.2.Sinemada Anlatım

Sinemada anlatım konusu için öncelikli olarak dramatik yapıyı ve klasik anlatı yapısını bilmek gerekir. Dramatik yapı, içinde gerilim, çatışma, vb. olaylar bulunan, insan ilişkileri ile gelişen ve anlatılanın başlangıcından sonuna kadar gelişen olayları ifade eder.

Dramatik yapının öncülü sözlü kültüre dayalı destan, efsane gibi anlatı türleridir. Daha sonra ise tragedya ortaya çıkmış ve bütün dramatik biçimlere temellik etmiştir.

*“Bugünden geriye bakıldığında,eskinin düşünürlerinin destan ve efsane gibi diegetik (anlatmacı) anlatı türünden, dramaya özgü mimetik (göstermeci) anlatı türüne geçiş sürecinin tam da ortasında yer aldıkları görülmektedir.”<sup>77</sup>*

Diegesis kavramını anlatıcının bir olayı ya da olaylar bütünü doğrudan kendi ağzıyla, öyküleyici bir tarzda ifade etmesi olarak tanımlayabiliriz. Mimetik kavramı ise anlatıcının ortadan kalktığı ya da gizlendiği ve olayların taklit vasıtasıyla bizzat karakterler üzerinden aktarıldığı anlatı formudur.

---

<sup>75</sup>A.e., s.34

<sup>76</sup> Mehmet Tekin, a.g.e., s. 271

<sup>77</sup>Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri**, Hayalperest Yay., İstanbul, 2015, s.13

Diegesis, sadece okunmaya veya dinlenmeye müsait bir yapıdadır. Mimetik ise sahnelenmeye yani göstermeye müsait bir yapıdadır. Bu noktada Yörükhan Ünal'ın vermiş olduğu şu örnek kayda değerdir:

*“Birkaç gün önce süpermarkette tanık olduğumuz ilginç bir olayı kağıda aktarmak istediğimizi düşünelim. Olayları, ‘şöyle oldu, sonra da böyle oldu,’ gibisinden ‘Ben hep oradaydım her şeyi gördüm, her şeye tanık oldum,’ mantığıyla anlattırsanız, Platonun kullandığı anlamda diegetik bir anlatı meydana getirmiş olursunuz. Olayların içinde yer alan aktörlerden iki iç tanesini konuşturmak yoluyla, yani sadece diyaloglara yaslanarak anlatmayı denerseniz, her şeye tanık olan anlatıcılığı gizlemiş olursunuz.”<sup>78</sup>*

Mimetik anlatım önceleri tragedyayı doğurmuş, sonrasında tiyatroyu ve en sonunda da çağın sanatı olarak adlandırılan sinemaya soluk olmuştur. Sinemanın kendine özgü bir dramatik yapısı vardır. Bu dramatik yapı, sinemada anlatımın gerçekleşmesine vesile olur.

Dramatik yapıyı kurgulayan kişi, elindeki öyküyü doğrudan doğruya seyirciye aktarma olanağından yoksundur. Dolayısıyla bunun için gösterme yoluna başvurmalıdır.

*“Drama yazarı, bir şeyi anlatmadan önce elinden sözcükleri alınmış kişiye benzer. Öyküyü doğrudan doğruya seyirciye anlatma olanağından yoksun olması, tıpkı ‘sessiz sinema’da olduğu gibi onu göstermeye dayalı bir anlatı yapısı kurmaya mecbur kılar.”<sup>79</sup>*

Sinema bir konuyu anlatırken iki temel yöntem kullanır. Bunlardan birincisi öznel, ikincisi nesnel anlatımdır. Eğer filmin konusu film kişilerinden birinin bakış açısıyla, onun ağzıyla anlatılırsa buna öznel anlatım; seyirciye olayların tarafsız bir gözle aktarıldığı ve olayların üçüncü tekil kişi ağzından verildiği anlatıma ise nesnel anlatım denilir.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup>Yörükhan Ünal, a.e., s.15

<sup>79</sup>a.e., s.69

<sup>80</sup>NijatÖzön, a.g.e., s.106

Filmlerde en çok başvurulan anlatım tekniği ise nesnel anlatımdır. Fakat bazen yönetmenlerin nesnel anlatımı kullanırken filmin anlatımına öznellik katarak izleyiciyi tarafsız bir tutumdan uzaklaştırmaya çalıştığı, seyircinin belli bir görüşü benimsemesini amaçladığı görülebilir. NijatÖzön bunu etkileyici anlatım biçimi<sup>81</sup> olarak adlandırır.

Bir sinema filminde en az edebiyatta olduğu kadar anlatıcı unsuru önemlidir. Bir filmde hikâyesi, olayı, anlatımı ve bu anlatımı gerçekleştiren anlatıcısı vardır.

Sinemada anlatıcı (genellikle yönetmen) varlığını mümkün olduğunca gizlemeye çalışır. Sinemada anlatıcı modellerini veya bakış açılarını BobFoss şöyle açıklar:

*1-)Her şeyi bilen bakış açısı*

*2-)Karaktere bağlı bakış açısı*

*3-)Tarafsız gözlemci bakış açısı<sup>82</sup>*

Her şeyi bilen akış açısına göre her şey anlatıcının elindedir. Anlatılmakta olan gerçek ya da kurmaca durumun dışında durmaktadır ve filmin içindeki karakterlerin sahip olamayacağı bir genel görünüşe sahiptir. Bu edebiyattaki Tanrısal Bakış Açısıyla büyük benzerlik gösterir.

Karaktere bağlı bakış açısında, durum gerçek ya da kurmaca da olsa anlatıcı, anlatılan hikâyenin bakışını, karakterlerden birinin algılamasına bağlı olarak yansıtmakta ve sınırlandırmaya çalışmaktadır.

Tarafsız gözlemci bakış açısına göre anlatıcı, bir nevi her şeyi bilen anlatıcı ile karaktere bağlı anlatıcı arasında bir yerde durmaktadır. Tarafsız gözlemci bakış açısı, gerçekler diliminin öğelerine ilişkin ayrıcalıklı bir genel görüşe izin vermez.

Sinemada anlatımı anlamlı bir bütün haline getiren ve yapılan çalışmanın bir film olarak izleyici karşısına çıkmasını sağlayan en önemli öge kurgudur. Hatta

---

<sup>81</sup>NijatÖzön, a.g.e., s.107

<sup>82</sup>BobFoss, **Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, (Çev: Mustafa K. Gerçekler), Hayalperest Yay., 2.B., İstanbul, 2012, s.15

diyebiliriz ki, sinemanın kendini yedinci sanat dalı olarak kabul ettirmesinde en önemli pay kurguya aittir. Teknolojik bir icat olarak sinetografinin kullanılmaya başlanmasıyla beraber, sinema sadece bir görüntüden ibaretti. Hayatın içinden görüntülerin olduğu gibi gösterilmesi görüntüye sanatsal bir anlam ve değer vermiyordu. Fakat sinemada kurgunun kullanılmaya başlanmasıyla beraber sinema anlatımı sanatsal bir derinlik kazandı. Kurgu, sinemada en fazla tartışılan konuların başında gelmektedir. Cengiz Asiltürk, sinemanın bir sanat olarak varlığını kameranın çalıştırılarak bir filme alınması olarak değil de; kurgunun ortaya çıkmasına bağlar. Dolayısıyla sinema var olduğu sürece kurgu da varlığını koruyacaktır.<sup>83</sup>

Sinemada kurgu denildiğinde akla ilk olarak iki şey gelir: 1-) Görüntüye kaydedilen film parçalarının eklenmesi, 2-) Film parçalarının, -şirde sözcüklerin imgesel kullanılması gibi- amaçlanmış bir bütünün oluşturulması için eklenmesi.<sup>84</sup>

Bir başka görüşe göre ise kurgu, bir filmin ilk safhası olan senaryodan başlayıp filmin son noktası olan görüntülerin birleştirilip bir filmin ortaya çıkmasına kadar olan süreci ifade eder. Ancak senaryodaki kurgu olay dizgesi, diyaloglar ve aksiyonla ilgilidir. Asıl kurgu film çekildikten sonra kurgu masasında gerçekleştirilir.<sup>85</sup>

Sinemada kurgu, her şeyden önce anlamların kaynaştırılmasıyla yeni anlamlar yaratmak için bütünün parçalarını öncelikle zihinde birleştirmek ve çekimden çekime, sahneden sahneye bütün geçişlere bir estetik değer verme işidir.

Çekilen bir planı bir sonraki plana bağlama kurgu işlemini gerçekleştiren kişinin kendi estetik görüşü ve sinemanın doğrularından hareketle ortaya çıkar. Kısacası diyebiliriz ki, kurgu sinemada anlatımı zenginleştiren bir öğedir.

Kurgunun birtakım öğeleri vardır ve bunlar edebiyatta anlatımı gerçekleştiren anlatım teknikleri gibi bir öneme sahiptir. Sinemanın anlatım teknikleri bu kurgu öğelerinden oluşmaktadır.

---

<sup>83</sup>Cengiz T. Asiltürk, **Sinemada Diyalektik Kurgu (Filmin Dili)**, Kalkedon Yay., 2.B., İstanbul, 2014, s.82

<sup>84</sup>A.g.e., s.83

<sup>85</sup> Rıza Kıracı, **a.g.e.**, s.136

Cengis T. Asiltürk bunları S. Eisenstein'den hareketle şöyle açıklar:

- Çarpıcı Kurgu (Montage of Attraction)
- Çağrışım Kurgusu (Association Montage)
- Ölçümlü Kurgu (Metric Montage)
- Dizimsel Kurgu (Rhythmical Montage)
- Titremesel Kurgu (Tonal Montage)
- Üsttitremesel Kurgu (Overtonal Montage)
- Anlıksal Kurgu (Intellectual Montage)

Çarpıcı kurgu, izleyiciyi yeni anlamlara götürmek için geliştirilen bir anlatım tekniğidir. Bazın bu kurgu tekniğini: “ *Bir görüntünün anlamının, mutlaka aynı olaya bağlı olması gereği bulunmayan bir başka görüntü ile yaklaştırılarak pekiştirilmesidir.*” diyerek tanımlar.<sup>86</sup>Buradaki amaç izleyicinin olaya yaklaşımını bir başka görüntü vererek tepki vermesini sağlamak ve çağrışım yoluyla bir pekiştirme sağlamaktır.

Çağrışım kurgusu, çarpıcı kurgunun bir nebze daha gelişmiş hali olarak filmlerde kullanılan bir teknik olarak karşımıza çıkar.

Ölçümlü kurgu, sinemada anlatımın belki de en yalın halidir. Bu anlatım tekniği görüntünün uzunluğu ve kısalığı ile ilgilidir. Yönetmen, bir sahnenin seyirci üzerinde etkisini iyi yakalamalıdır.<sup>87</sup> Örneğin; hareketsiz bir nesnenin uzun süre gösterilmesi seyirciyi sıkabilir veya film içinde önem arz eden bir sahnenin çok kısa gösterilmesi olay akışını zedeleyebilir. Bu noktada yönetmenin anlatmak istediğini en uygun şekilde ve zamanı olması gerektiği gibi kullanması beklenir.

Dizimsel kurgu, bütün sanat yapıtlarında var olan veya var olması için çabalanan bir anlatım tekniğidir. Dizimsel kurguda sanat yapıtında bir ritim

---

<sup>86</sup>Cengis T. Asiltürk, **a.g.e.**, s.131

<sup>87</sup>**A.e.**,s.133



yakalanmaya çalışılır. Çünkü ritim anlatımı zenginleştirir ve sanat yapıtıyla haşır neşir olan muhatabı yapıtın içine çeker. Sinemada ritim olmazsa olmaz bir olgudur. Fakat ritim derken filmin bölümlerinde ardışık bir düzen yaratılma çabası düşünülmemelidir. Tarkovsky bu durumu şöyle ifade eder:

*“Ritim, filmin bölümlerinin metrik düzeni içinde ardışıklık yaratılması değildir. Ritmi oluşturan şey, planların içindeki zaman baskısıdır.”*<sup>88</sup> Yani Tarkovsky burada bir nevi filmi belirleyen unsurun ritim olduğunu savunur.

Titremsel kurguda çekimler, çekim sırasındaki baskın öge baz alınarak gerçekleştirilir. Böylece kurgu tartıma, çevrenin temel eğilimine, çekim uzunluğuna göre yapılır.<sup>89</sup>

Üsttitremsel kurgu, titremsel kurguya alternatif olarak doğmuştur. Titremsel kurguda tek baskın öge çekimlere hâkimken, üsttitremsel kurguda çatışma doğuracak tüm öğeler dikkate alınır. Eisenstein, bu kurgu tekniği için demokratik kavramını kullanır.<sup>90</sup>

Anlıksal kurgunun amacı; sinema sanatının da soyut kavramları anlatabileceği düşüncesidir. Görüntü ve düşünce birbirine zıt olarak görünse de görüntüye aksetmeyecek soyut kavramların anlıksal kurgu vasıtasıyla sinema sanatında bir şekilde yer alabileceği bu teknikte gösterilmiştir.<sup>91</sup>

Sinema birçok kişiye göre görsel bir sanattır, ama sinemanın gelişim sürecinin ikinci çeyreğinde sessiz sinema devrinden sesli sinemaya geçiş anlatımda sadece görüntünün merkezde olmadığını; sözün, diyalogun sinemaya büyük ölçüde bir anlatım zenginliği kattığı ve anlatımda önemli bir unsur olduğu gerçeğini göstermiştir. Bunun yanında sinemada müzik kullanımını da anlatımı zenginleştiren bir başka değerdir.

Sinemada anlatımın en önemli ögesinin kurgu olduğunu ve kurgunun sinemada anlatımı gerçekleştirdiğini gördük. Yukarıda saydığımız kurgu

---

<sup>88</sup>AndreyTarkovsky, **a.g.e.**, s.138

<sup>89</sup>Cengiz T. Asiltürk, **a.g.e.**, s.136

<sup>90</sup>**A.e.**, s.137

<sup>91</sup>**A.e.**, s.138

tekniklerinden başka birçok kurgu tekniğinin de olduğunu söyleyebiliriz. Bunun sebebi ise sinemanın genç bir sanat dalı olması ve bir nevi tüm sanat dallarının birleşimi olarak değerlendirilmesinden kaynaklıdır. Sinema anlatımını gerçekleştirirken edebiyat, tiyatro, müzik gibi birçok sanat dalından faydalanır ve bu sanat dallarına özgü teknikleri de kullanmaktan kendini uzak tutmaz.

#### **1.4.Edebiyat ve Sinemada Zamanın Varlığı**

Gerçek yaşamda gözlemlenen her olay ya da olaylar zinciri her bir birey için uzamsal ve zamansal olarak kesintisiz ve art arda tamamlanır. Mesela bir odada birbirleriyle konuşan iki insanı gören biri, onların konuşmalarına tanık olduğu mesafeyi değiştirebilir, fakat bu birdenbire olmaz. Bunun gerçekleşmesi için iki kişinin konuşmasına tanık olan kişinin hareket etmesi gerekmektedir. İnsan bulunduğu odadan çıkabilir, ama birdenbire sokakta olamaz. Bu kişinin sokağa varmak için odadan dışarı çıkması, varsa merdivenleri inmesi gerekir. Aynı durum zaman açısından da geçerlidir. Bu iki insanın on dakika sonra ne yapıyor olduklarını bilemeyiz. Bu on dakikanın öncelikle kendi bütünlüğü içinde geçmesi gerekmektedir. Gerçek yaşamda zamanın ve uzamın böylesi sıçramaları yoktur. Dolayısıyla zaman ve uzam süreklidir.<sup>92</sup>

Gerçek hayatta zaman kavramı özellikle modernizmle beraber parçalı bir bütünü ifade eder. Zaman; salise, saniye, saat, gün, hafta, ay, yıl, yüzyıl gibi parçalarla ifade edilmeye çalışılır. Bu parçalar da kendi içinde bir süreklilik izlenimi uyandırır.

Sinemada zaman ve uzamın gerçek yaşamdan teknik anlamda koparak sinema sanatının bir unsuru olarak kullanılması sonradan fark edilmeye ortaya çıkar. Sinemacılar bir olayda kameranın yerini değiştirerek, yani kamerayı uzaklaştırıp yakınlaştırarak çekim yapabileceklerinin farkına vardılar. Böylece çerçevenin içine istediklerini alabildikleri gibi istediklerini de dışarıda bırakabildiler. Sonrasında bu

---

<sup>92</sup>RudolfArnheim, **Sanat Olarak Sinema**,Hil yay.,2.b., İstanbul, 2010, s.24

çerçeveleri birleştirdiklerinde gerçek zamanın dışında sinemaya özgü bir zamanın var olduğu ortaya çıkmıştır.<sup>93</sup>

İşte bu farkına varma olayından sonra yedinci sanatın kendine özgü anlatım olanakları da gelişmeye başlar. Çünkü salt hareket eden nesnelere teknik çekimlerinin ötesinde olayların sürekliliğine, daha sonra filmin zamanını ve mekânını belirleyen kameranın etkin katılımına ve kurguya geçilir.<sup>94</sup> Böylece sinemanın kendi zaman ve mekân anlayışı içinde öykü anlatması sağlanır.

Bu keşifler bize gösterir ki, sinema zaman ve uzam olarak gerçek hayatın dışındadır. Elbette ki, sinema bize hayatı gösterir, ama gerçek hayattaki zaman ve uzam sürekliliği bir sanatın oluşturulmasına mani olur. Sinemadaki bu keşifle beraber zamansal kaymalar -ileriye ve geriye dönüşler- anlatımın gelişmesini, canlılığını sağlar.

Sinemadaki zaman ile gerçek zaman birbirine çok ender bir şekilde denk gelir. Sinemada zamanı kısaltmak ve tasarruflu bir şekilde kullanmak bir zorunluluktur.

*“Görünür ya da görünmez bir biçimde, herhangi bir yöntemle zamanı kısaltmak hemen hemen hep var olan bir zorunluluktur. Her sahnede, ayırt edilmeyecek kesmelerle, gerekli olmayan zamanın ‘yok edildiği’ kurgular görürüz...”*<sup>95</sup>

Edebi ürünlerde de zaman ve uzam kavramı gerçek zamanın ötesindedir. Ayrıca edebiyatta zaman, geleneksel ve modern anlatılarda farklılık arz etmektedir. Destan ve masal gibi geleneksel anlatılarda zaman blok olarak ve soyut işaretlerle verilmekteydi.<sup>96</sup> Buradaki amaç okuyucunun veya dinleyicinin zihinsel yoğunlaşmasını daha çok olay üzerine yoğunlaştırma gayretinden kaynaklanmaktadır. Örneğin, destanlarda ve masallarda olaylar çok uzun bir zaman aralığında gerçekleşir. Fakat uzamsal süreklilik bu türlerde yoktur. Çocuk doğar,

---

<sup>93</sup> Giorgio Vincenti, **a.g.e.**, s.18

<sup>94</sup> **A.g.e.**, s.19

<sup>95</sup> Bob Foss, **a.g.e.**, s.78

<sup>96</sup> Mehmet Tekin, **a.g.e.**, s.113

aradan on beş veya yirmi yıl geçer ve o çocuk bir yiğit olur veya zamana soyut bir biçimde yaklaşılır ve gerçek zamanın bize sunmuş olduğu dakika, saat, gün gibi zaman ayrımlarından kaçınılır. (Evvvel zaman içinde, kalbur saman içinde..)

Modernleşmeyle beraber edebiyatın zaman algısı değişim göstermiştir. Uzamda gerçek hayata bir yaklaşım çabası gözlemlenmektedir.

Edebi bir eserde zaman öncelikle “vak’a zamanı” ve “anlatma zamanı” olarak ikiye ayrılır. Anlatıda geçen zaman hiçbir zaman sığağı sığağına anlatılamayacağından yazar, “vak’a zamanı” ve “anlatı zamanı” arasında geçen süreyi göz önünde bulundurmalıdır. Bunlarla beraber anlatı içinde geçen zaman ise “anlatı zamanı” olarak ifade edilebilir.

Mehmet Tekin, vak’a zamanını bir olayın belli bir zaman aralığında cereyan etmesi, anlatma zamanını yazar tarafından duyulan, öğrenilen olayın belli bir zaman diliminde kaleme alınması ve anlatım zamanını da belli bir zaman aralığında okuyucuya sunulması olarak ifade eder.<sup>97</sup>

Anlatı içindeki zaman gerçek dünyadan farklı görece “izafî” bir nitelik taşımaktadır. Mesela, bir yazarın yüzyıllar boyu sürüp gitmiş bir vak’ayı anlattığını düşünelim. Bu vak’anın gerçek zamandaki gibi bir edebi eserde yer alması beklenemez. Yazar, eserinde anlatı zamanını ekletik biçimde okuyucusuna gösterir veya sezdirir.

Sinemada da zamanın ekletik bir biçimde izleyiciye sunulduğunu gözlemleriz. Yönetmen filmde zamanı sinemanın kendisine sağladığı imkanlar dahilinde kullanır.

Bununla beraber gerek edebiyatta gerekse sinemada zamanda kronolojik bir sıra gütme zorunluluğu yoktur. Zamanda geriye dönüşler ve ileriye gidişlerle anlatımda bir canlılık sağlanır.

Sinema ve edebi yapıtlarda önemli bir konu olayın anlatıldığı zamanın hangi zaman kipinde geçtiği meselesidir.

---

<sup>97</sup> Mehmet Tekin, **a.g.e.**, s.118

Alain Robbe Grillet'e göre; *sinema sadece tek bir zaman kipini tanır. O da şimdiki zamandır. Bir filmde izlediğimiz her kare şimdi oluyormuş hissini verir ve geçmişte de gelecekte de bu durum değişmez. Sinemasal anlatım, insanları film izlerken zamansal bir süreklilik olduğuna inandırmıştır.*

Edebi eserlerde – roman ve hikâye – bütün zaman çekimleri iç içedir. Fakat bilinmelidir ki 20. yy.'ın başlarında sinemanın edebi anlatı türlerine etkisiyle özellikle yeni roman olarak adlandırılan roman anlayışında pek kullanılmayan şimdiki zaman roman ve hikâyelerde kullanılmaya başlanmıştır.<sup>98</sup>

Okuyucu ve izleyici penceresinden zamanı değerlendirsek, her iki sanatta da eserler şimdiki zamanda okunur veya izlenir. Okuyucu ve izleyici eseri okuduğu veya izlediği zamana göre eseri algılar ve anlamlandırır.

---

<sup>98</sup> Reyhan Tutumlu, **Anlatı Biçimi Açısından Roman – Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli**, Bilkent Üni. Sosyal Bil. Ens. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2002, s.19

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2.MUSTAFA KUTLU UYARLAMALARI

#### 2.1.Mustafa Kutlu'da Hikâye ve Sinema

Mustafa Kutlu, yazın hayatına başladığı dönemden günümüze kadar birçok hikâye yazmış, bununla beraber deneme ve araştırma – inceleme yazıları kaleme almıştır. Yazarın geçmişten günümüze yazmış olduğu eserler kronolojik olarak şöyledir:

##### *Hikâye*

*Ortakdaki Adam (1970), Gönül İşi (1974), Yokuşa Akan Sular (1979), Yoksulluk İçimizde (1981), Ya Tahammül Ya Sefer (1983), Bu Böyledir (1987), Sır (1990), Arka Kapak Yazıları (1995), Hüziin ve Tesadüf (1995), Uzun Hikâye (2000), Beyhude Ömrüm (2001), Mavi Kuş (2002), Tufandan Önce (2003), RüzgarlıPazartesi (2004), Chef (2005), Menekşeli Mektup (2006), Kapıları Açmak (2007), Huzursuz Bacak (2008), Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı (2009), Zafer yahut Hiç (2010), Hayat Güzeldir (2011), Anadolu Yakası (2012), Sıradışı Bir Ödül Töreni (2013), Nur (2014), Tirende Bir Keman (2015)*

##### *Deneme – İnceleme*

*Sait Faik'in Hikâye Dünyası (1968), Sabahattin Ali (1972), Şehir Mektupları (1995), Akasya ve Mandolin (1999), Yoksulluk Kitabı (2004), Vatan Yahut İnternet (2014), Dem Bu Demdir (2014), Vitrinde Olmak (2015).*

##### *Çocuk Kitabı*

*Yıldız Tozu (2005)*

Bununla beraber bir dönem sinemayla da ilgilenmiştir. 1980'li yılların ortasından itibaren senaryo yazmaya başlayan Kutlu, sinema alanında birçok önemli projeye imzasını atmıştır. Bunu kendisi şu şekilde anlatmıştır:

*“TRT’de dramatik belgeseller yazdım. Divan- ı Lügat’it Türk’ün bulunuşu ile ilgili ‘Bir Kitabın Hikayesi’, ‘Müzedeki Şiir’ Divan Edebiyatı Müzesi İle bağlantılı bir belgeseldi. Selim İleri ile beraber Pazartesi Hikayeleri’ni hazırladık; birçoğu çekildi. Halit Refiğ’in çektiği ‘Kurtar Beni’ ve Osman Sınav’ın çektiği ‘Kapıları Açmak’ görünür hale geldi; çünkü her ikisi de ödül aldı. TGRT’de yayınlanan ‘Ufukta Bir Ağacı’ yazmıştım... ”<sup>99</sup>*

Yazar kendisiyle yapmış olduğumuz görüşmede sinemayla ilgilenmesini ekonomik nedenlere bağlamaktadır. Hikâyenin kendisinde her zaman bir önceliği ve ayrıcalığı olduğunu belirtmiştir.

*“Halit Refiğ, Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad gibi yönetmenleri tanırım. Onlarla çalışmışlığım var. Yazdığım bir senaryoda Gülşen Bubikoğlu ödül aldı. Ama sinema benim için uygun değildi.”*

*Sinemaya bulaşmam ekonomik sebeplerdendir. Mesela bir gün gazetede bir ilan gördüm. İlanda deniz kıyılarımızın önemini anlatan, turizmin buralarda canlanmasına vesile olacak bir film çekileceğinden bahsediyordu. Bunun için bir senaryo yazdım. Kapıları Açmak buradan çıktı.”<sup>100</sup>*

Mustafa Kutlu’nun sinemada yaptığı çalışmalar kronolojik olarak şöyledir:

*Gönül İşi (1986) tv dizisi, Kurtar Beni (1987) sinema filmi, Yalnız Efe (1987) tv dizisi, Süleyman Çelebi ve Mevlid (1989) tv dizisi, İnsanlar Yaşadıkça (1989) tv dizisi, Issız Kule/Habbe Hatun (1992) tv filmi, Kapıları Açmak (1992) sinema filmi, Terzi Baba (1993) tv filmi, Ufukta Bir Ağaç (1993) tv filmi.*

<sup>99</sup> Murat Mentşe, “Göründüğü Gibi olan Adam”, **Gerçek Hayat**, İstanbul, 2001, s.17

<sup>100</sup> Mustafa Kutlu ile yapılan görüşme. (08.12.2015)

Mustafa Kutlu'nun eserlerinde görüntü ve sinematografik dil önemli bir yer tutar. Onun eserlerinde adeta bir ressam titizliğini, bir yönetmenin sahne çekimlerindeki dikkatini görürüz.

Önceki yıllarda resimle hem-hal olan resim ve desen çalışmaları yapan yazarın öykülerinde görüntü olabildiğince canlıdır. Sanki bir kamera – göz çevrede dolaşır durur. Sinematografik bir anlayışla oluşturulan metinler, çekilmeyi bekleyen bir senaryo gibidir.

*“Kutlu'nun bazı öykülerini okurken insan birden açık hava sinemasında bir yeşilçam filmi seyrediyor hissine kapılır. Ve okur, esintili bir yaz akşamında, elinde patlamış mısır, tanıdık sinemaların oynadığı bir aile filmine dalıp gider. Bu öyküler okura 'seyirlik bir tat verir.’”<sup>101</sup>*

Okuyucunun Mustafa Kutlu'nun eserlerini okurken sinematografik tatların almasını Necip Tosun İki temel nedene bağlar. Bunlardan birincisi anlatım tekniği (görüntüye dayalı anlatım), ikincisi ise öykülerin temasıdır.<sup>102</sup>

Mustafa Kutlu, eserlerinde görüntünün ve sinematografik dilin varlığıyla alakalı Hece dergisine verdiği bir mülakatta şunları söyler:

*“Uzun zaman resimle, sonra sinemayla ilgilendim. Yazarken – belki bu yüzden- kişilerin, yüzlerini, çevrelerini, hareketlerini görür gibi olurum. Renkler ve sesler bir yanıma kaplar. Bunları görüntü dilinde güzel bir çerçeveye çekerim. Onu yazı diline aktarabilirsem hayli sevinirim. Çünkü bazen olmuyor; zihnimde gözümün önünde uçuşan manzarayı yazıya dökemiyorum. Hepsi bu.”<sup>103</sup>*

Yazarla yapmış olduğumuz görüşmede ise kendisi bu konuyla alakalı bizzat şu sözleri söylemiştir:

*“Benim eserlerim sadedir. Öyle adamı çok zorlamaz. Akıllı bir yönetmen elinde senaryo olmadan sinemaya çekebilir.”<sup>104</sup>*

---

<sup>101</sup> Necip Tosun, a.g.e., s.85

<sup>102</sup> A.e., s.85

<sup>103</sup> **Hece Dergisi**, “Mustafa Kutlu'nun Hece Dergisinin Soruşturmasına Verdiği Cevap”, S.46-47

<sup>104</sup> Mustafa Kutlu ile yapılan görüşme. (08.12.2015)



## 2.2. Mustafa Kutlu Uyarlamalarına Genel Bir Bakış

Mustafa Kutlu'nun bu zamana kadar Kapıları Açmak, Mavi Kuş, Uzun Hikâye ve Zafer Yahut Hiç öyküleri sinema filmi, televizyon filmi ve televizyon dizisi olarak uyarlanmıştır.

Bu eserlerden Kapıları Açmak, ilk defa 1992 senesinde yazar Mustafa Kutlu tarafından senaryo olarak yazılmış ve daha sonra senaryo Osman Sınav tarafından tekrar elden geçirilerek sinemaya uyarlanmıştır. Eser daha sonra 2005 yılında yine Osman Sınav tarafından televizyon dizisi olarak izleyici karşısına çıkmış, fakat yeterli reytingleri alamadığı sebebiyle yayından kaldırılmıştır.<sup>105</sup>

Mustafa Kutlu tarafından 2002 yılında yazılan Mavi Kuş adlı eser 2006 yılında Trt'nin desteğiyle televizyon filmi olarak izleyici karşısına çıkmıştır. Eser, ilk olarak bizzat Kutlu tarafından senaryo olarak yazılsa da izleyici karşısına çıkan filmin senaryosunu Nevin İnanç yazmış, yönetmenliğini Özer Kızıltan üstlenmiştir.

Kutlu uyarlamalarının belki de en çok ses getireni olarak ifade edebileceğimiz Uzun Hikâye, yönetmen Osman Sınav tarafından 2012 yılında sinemaya uyarlanmıştır. Bu filmin senaristliğini ise Yiğit Güralp üstlenmiştir.

Osman Sınav bu film gösterime girmeden önce yapmış olduğu bir röportajda Mustafa Kutlu öykülerini sinemaya uyarlamanın kendisi için bir “vefa borcu” olduğunu söylemiştir. Kutlu'nun aksine Osman Sınav, onun öykülerinin sinemaya uyarlanmasının zor olduğunu ve filmin senaryosu için uzun süre çalıştığını ifade etmiştir.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Yusuf Bülbül, [http://www.zaman.com.tr/tv-rehberi\\_-kapilari-acmak-bitti-osman-sinav-dizi-karmasasindan-sikayetci\\_214553.html](http://www.zaman.com.tr/tv-rehberi_-kapilari-acmak-bitti-osman-sinav-dizi-karmasasindan-sikayetci_214553.html), (09.09.2015)

<sup>106</sup> Tuba Deniz, [http://www.aksiyon.com.tr/tuba-deniz/osman-sinav-uzun-hikaye-yi-film-yapmak-bir-vefa-borcuydu\\_533796](http://www.aksiyon.com.tr/tuba-deniz/osman-sinav-uzun-hikaye-yi-film-yapmak-bir-vefa-borcuydu_533796), (09.09.2015)

## 2.3.UzunHikaye<sup>107</sup>

### 2.3.1.Kitabın Künyesi

**Kitabın Adı:** Uzun Hikaye

**Yazar:** Mustafa Kutlu

**Sayfa Sayısı:** 114

**ISBN:** 978-975-995-333-1

**Yayın Tarihi:** Şubat 2000 (1. Baskı)

**Yayınlayan:**Dergah Yayınları

### 2.3.2.Filmin Künyesi

**Filmin Adı:** Uzun Hikâye

**Yönetmen:** Osman Sınav

**Senaryo:** Yiğit Güralp

**Görüntü Yönetmeni:** Vedat Özdemir

**Kurgu:** Murat Önal

**Süre:** 137

**Oyuncular:** Kenan İmirzalıoğlu, Altan Erkekli, Zafer Algöz, Tuğçe Kazaz, Ushan Çakır, Taner Ölmez, Damla Sönmez, Batuhan Karacakaya

---

<sup>107</sup> Mustafa Kutlu, **Uzun Hikaye**, Dergah Yay., 30. B., İstanbul, Eylül 2012, s.s. 114. Öykü ilk olarak yine Dergah Yayınları tarafından 1 Şubat 2000 tarihinde basılmıştır. Eser, Mustafa Kutlu'nun hikayecik anlayışında yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

### 2.3.3.Hikâyenin Konusu ve Teması

Adı her daim eşitlikten, haktan, adaletten ve iyilikten yana olduğu için adı “Sosyalist Ali” olarak anılan Ali Bey, karısı Münire ve çocuğuyla Anadolu’da kasaba kasaba gezen, rızkını ve hakkını arayan bir kişidir.

Ali Bey, Bulgar Muhaciri bir ailenin çocuğu olarak Bulgaristan’da doğmuş anasını ve babasını küçük yaşta kaybetmiş ve dedesi Pehlivan Süleyman’la beraber İstanbul’a Eyüp’e yerleşmiştir. 12 -13 yaşlarında dedesi Pehlivan Süleyman’ı da kaybeden Ali Bey, çeşitli işlerde çalışmış, kitaplara merak salmış, eli kalem tutan, mürekkep yalayan bir kişi olmuştur.

Ali Bey, kız sanat lisesine giden Münire’ye aşık olmuştur. Münire’de bu aşka kayıtsız değildir. Münire ailenin tek kızı olduğu için ve Ali’nin de yetim ve fukaralığı da üstüne eklenince Münire’nin ailesi ve iki âşık karşı karşıya kalır. Bunun üzerine Ali ve Münire kaçmaya karar verir ve “uzun hikâye”leri başlar. Bir çocukları vardır.

Göç ettikleri kasabanın birinde Münire ikinci çocuğuna hamileyken rahatsızlanır ve ölür. Böylece Ali Bey ve oğlu yalnız kalır. Münire’nin ölümü ise Ali Bey’in ona olan aşkıdan hiçbir şey eksiltmez.

Münire’nin ölümünden sonra başka bir kasabaya taşınırlar. Oğlan (anlatıcı) büyür ve liseye başlar. İkinci duraklarında Emin Efendi adındaki bir ihtiyar onlara kol kanat gerer. Hoş sohbet, ağzı laf yapan biri olan Ali Bey, bu kasabada da sevgiyle karşılanır. Yazı işleri ile uğraşır. Yazıcılık yapar. Hayatlarına yeni yeni insanlar girer.

Oğlan (anlatıcı) bu kasabada ilk aşkını yaşar. Aşık olduğu kız savcının kızı Ayla’dır, fakat Ayla’yı anlatıcının en yakın arkadaşı Celal de sevmektedir. Anlatıcı Celal’e kıyamaz, çünkü Celal’in kemik erimesi hastalığı vardır ve sakattır. Anlatıcı,

Ayla'yı sevmesine rağmen, Celal adına kızla görüşür ve kızdan onun için mektup yazmasını ister. Bu durum onu derinden etkiler.

Ali Bey, kasabada yaşanan bir haksızlık karşısında boyun eğmez ve bir dik duruş sergiler. Fakat karşısında kasabanın çarşıbaşısı Zopuroğlu vardır. Olay polise intikal eder, polisler evi basar. Ali Bey ve oğlu için bu kasabadan da ayrılma vakti gelir.

Yeni bir kasabaya yerleşirler. Gittikleri bu kasabanın adı Hanyeri'dir. Niyetleri ise bu kasabada kalıcı olmaktır. Anlatıcı; büyümüş, lise bitmiş, iki defa üniversite imtihanlarına girmiş, ama başarılı olamamıştır. Kasabada bir kitapçı devralırlar. Ali Bey'in niyeti bu kitapçıyı bir "kültür ocağı" na dönüştürmektir. Fakat işler istedikleri gibi gitmez, ama yine de geçinip giderler. Bu arada Ali Bey, Musa Çavuş adındaki bir matbaacının çıkardığı yerel bir gazetede yazılar yazmaya başlar.

Anlatıcı ise kasabada kendine yeni bir arkadaş edinmiş, arkadaşı Kara Turan'la avarelik yapmaktadır. İkili birbirinin sırdaşı olmuş; dertlerini, tasalarını, sevdalarını birbirlerine anlatmaktadırlar.

Anlatıcı, Ayla'dan sonra yeni bir aşka yelken açar. Bir gün kitapçıya kasabanın biçki dikiş hocası Sevim Hanım ve öğrencisi Feride gelir. Feride, kasaba eşrafından Hancılar sülalesinin kızıdır. Anlatıcı da Feride de birbirine sevdalanır.

Ali Bey ise gazetede yazdığı yazılardan dolayı birtakım kimseleri rahatsız eder. Onun muhalif bir kişiliği vardır. Özellikle "Particilik" yazısı onun başını ağrıtır ve tutuklanır. Ali Bey, hiçbir şekilde umudunu yitirmez, çünkü haklılığının bilincindedir. Hapisten çıkacağına dair inancını her daim sürdürür.

Anlatıcı, zor bir durumla karşı karşıya kalmıştır. Bir yanda gönlünde sevdası, bir yandan ona yıllar yılı yoldaşlık eden babasının hapiste olması onu derinden etkiler. Üstüne üstlük Feride'nin uzaktan akrabası Sarhoş Selami onu zor durumda bırakır. Feride ve anlatıcının birbirine duyduğu aşk, kasabalının dilinde dolaşmaya başlar. İki aşık arada kalır. Anlatıcı, Sevim Hanım vasıtasıyla Feride'ye mektuplar gönderir. Kendisiyle kasabadan kaçmasını ister. Feride ise onu çok sevdiğini, ama onunla kaçamayacağını söyler.

Anlatıcı, yalnız kalmıştır. İki günde bir ziyaret ettiği babasını ziyaret etmez olmuştur. Bunun üzerine Musa Çavuş, ona babasını ziyaret etmesini, babasının endişelendiği söyler.

Anlatıcı, son defa babasını ziyaret eder. Ali Bey'e içini döker, derdini anlatır. Ali Bey de oğluna kasabadan ayrılmasını ve İstanbul'a gitmesini söyler. Ona bütün duygu ve düşüncelerini yazdığı daktilosunu verir ve arada kendisine yazmasını söyler. Anlatıcı, tıpkı babasının yaptığı gibi yola koyulur, atlar bir tirene ve bilmediği bir kasabada iner. Böylece bir başka "uzun hikâye"nin yolu açılır.

Hikâyede Mustafa Kutlu, Anadoluçuluk, göç, adalet ve eşitlik, doğruluk, aşk, siyaset, insan ilişkileri gibi çok farklı temalara parmak basmıştır. Yazarın birbirinden çok temaya değinmesini ise onun bir meselesi, tezi olan sanatçılığına bağlamak gerekir. Kutlu, toplum içinde yetişen, toplumdan asla kopuk olmayan bir yazardır. Toplum içerisinde yetişen, yaşayan, fikir üreten ve paylaşan bir sanatçı ise yaşadığı toplumun problemlerine kayıtsız kalamaz. Eserlerinde gördüklerini, yaşadıklarını, duyduklarını ifade etmeye çalışır. Mustafa Kutlu da toplumun problemlerine kayıtsız kalamayan sanatçılardan biridir.

Onun birçok hikâyesinde karşılaştığımız temalardan biri olan Anadoluçuluk bu hikâyenin de ana temalarından biridir. Anadolu insanı

Bu hikâyede de diyar diyar gezen bir aileye Anadolu insanı kapılarını açmakta hiç tereddüt etmez.

Örneğin; Ali Bey ve ailesini tüm samimiliğiyle ağırlayan istasyon şefinin hikâyede geçen şu ifadeleri bu durumun bir işaretidir:

*"-Hoş geldiniz efendim. Hiç canınızı sıkmayın. Sizi aç – açık bırakmayız." "- Arka tarafta bir metruk vagon olacak, hele sizi şimdilik oraya yerleştirelim, sonra bir kolayını buluruz."*<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup>A.g.e., s.23

Yine hikâyenin bir başka karakteri olan Emin (Sarıkaya) Efendi'nin Ali Bey ve kahraman – anlatıcıya göstermiş olduğu ilgi ve alaka, Kutlu'nun bu hikâyedeki Anadoluculuk temasının en bariz örneklerinden biridir.

*“Emin Efendi severdi beni. Kahveye her girişimde yanına çağırır, saçlarımı okşar, aslı bey olanların o tabii cömert tavrı ile yelek cebinden çıkardığı bozuk paraları avucuma tutuştururdu.”<sup>109</sup>*

Göç teması da bu hikâyenin omurgasını teşkil eden temalardan biridir. Mustafa Kutlu, birçok hikâyesinde göç temasına farklı yaklaşımlar getirmiştir. Bu hikâyede ise göçün sebebini aşk, adalet arayışı, siyasi zorbalıklar ve baskılar sebebiyle bir kaçış veya arayış olarak ifade edebiliriz.

Adalet ve eşitlik, Ali Bey karakterinin kişiliğinden mülhem hikâyenin içinde yer alır. Ali Bey, mizacı gereği adaletsizliğe ve eşitsizliğe kayıtsız kalamayan biridir. Bir yanlış gördüğü takdirde edebince dur demeye çalışır.

Hikâyede Ali Bey, kâtiplik yaptığı okulun bahçesinde el birliğiyle dikip yetiştirdiği meyve ve sebzeleri karınca kararınca paylaşmak ister, ama okul müdürü bu meyve ve sebzelerden sadece kendisi faydalanır. Bu sebeple Ali Bey ve okul müdürü karşı karşıya gelirler. Bu olay temanın varlığı açısından güzel bir örnek teşkil etmektedir.

*“... Mevsimi gelip domatesler kızarmaya, hıyarlar olgunlaşmaya, patlıcanlar saplarında sallanmaya başlayınca, müdürün ilgisi daha da fazlalaşmış. Artık ikide bir kasabanın mülki erkânından misafirleri çağırır, havuz başında onlara mangal ziyafeti çeker, ‘Bakın ne güzel işler yapıyorum.’ diye de şişinir olmuş. Varsın yesin, varsın övünsün ama... Bütün bu işleri yapıp çatan, alın teri döken babam ile hademelere de arada bir ‘Buyurun siz de alın’ demek gerekmez mi? Hayır. Herifte tık yok. İşte babam böyle şeylere gelemez. Bir gün herkesin ortasında dikilmiş müdürün karşısına. ‘Ne demek yani’ diye gürelemiş. ‘Madem biz bu bahçeyi alın teri dökerek yetiştirdik, ürünü de eşit olarak bölüşmeli değil miyiz?..’ ... Eşit bölüşümde de ne demek. Yoksa sen sosyalist misin, diye sormuş. ... Babam hiç istifini bozmadan,*

---

<sup>109</sup>A.e., s.34

*sosyalizmi falan da hiç bilmez iken, onca adamın arasında 'Evet' demiş, 'Sosyalistim, var mı bir diyeceğin...' ... İşte böylesi bir adam pes eder mi kolayına. O gece bir at arabası çekmiş mektebin önüne. Bahçede ne kadar mahsul varsa hepsini yüklemiş. Darma – duman etmiş bahçeyi, müdüre çöp bırakmamış.<sup>110</sup>*

Hikâyenin ana temalarından biri de aşktır. Kutlu, bu temayı birçok karakterin üzerinden işler. Ali ve Münire'nin birbirine duyduğu büyük aşk, anlatıcı – kahramanın Ayla'ya olan platonik aşkı, Celal'in Ayla'ya duyduğu aşk, yine anlatıcı – yazarla Feride'nin aşkı, Kara Turan'ın Venüs Kuaförün kızı Suna'ya karşı beslediği karşılıksız aşk... dikkati çeken nokta ise tüm bu aşkların hikâyenin sonunda mutlu sonla bitmemesidir.

Kutlu'nun birçok hikâyesinde işlediği bir tema olarak karşımıza çıkan siyaset, bu hikâyede de işlenen temalardan biridir. Siyasetin kirli yüzü bu öyküde Zopuroğlu karakteri ve Ali Bey'in Yeşil Hanyeri gazetesinde yazmış olduğu “particilik” yazısıyla gün yüzüne çıkar. “Particilik” yazısını aynen nakledersek:

#### *“PARTİCİLİK*

*Mahalli dilde 'part' diye bir kelime vardır. Bilenler bunun karın, göbek, mide, iškembe manasına geldiğini bilirler. Ayrıca tarihte İskitlere komşu olmuş, göçebe olarak Mezopotamya'ya, İran topraklarına uzanmış, oralarda yerleşmiş 'Partlar' denilen bir kavim vardır, bu da biliniyor. İran efsanelerinde yiğit, savaşçı, aristokrat diye geçen Partlar zaman içinde Yunan aşığı kesilip, kurdukları saraylarda rezilane bir hayat sürmeye başlamışlar. Tabii halk bu gidişe tepki göstermiş ve sonunda Sasaniler iktidara geçerek Partlarınhakimiyetine son vermişler. 'Parti' kelimesi ise bize Fransızcadan geçmiştir. Dilimizde birkaç manası ile kullanılıyor. 1. Parça, kısım. Mesela 'Bir parti kumaş geldi' deriz. 2. Bir siyasi gaye etrafında birleşenlerin meydana getirdiği kuruluş, fırka, hizip. Bu da malum manadır. 3. Eğlence toplantısı. İşte bu mühim. Çünkü bizimkiler 'Kokteyl parti' veya 'Av Partisi' gibi particiliği eğlence haline getirmişlerdir. 4. Bir defada oynanan oyuna da parti deriz. Mesela 'tavla partisi' gibi. 5. Kelepir vurgun manası ki, en*

---

<sup>110</sup>A.e., s.19 -21

*önemlisi budur. 'Partiyi vurmak' deyimi büyük kazanç sağlamak demektir. 'Partiyi kaybetmek' ise elde ettiği bir kazancı, haksız biçimde geldiği makamı yitirmek demektir. Şimdi, aziz okuyucular, dilimizde niçin 'part' diye bir kelime var olmuş, anladınız değil mi?*

*Hala anlamamış olanlar için daha açık bir ifade ile şunları söylüyorum:*

*Şiş göbekler, gövdesi yağ bağlayanlar, tüyü bitmemiş yetimlerin hakkını sülük gibi emenler, sözlerim sizedir. Particiliği 'part şişirmek' diye anlayanlara karşıyız ve hep karşı olacağız.*

*Sakin ola ki, bu yazımızdan particilik ile uğraşanların tamamını kastediyoruz anlaşılmasın. İfadelerimizi başka noktalara çekmesinler.*

*Sözlerimiz kimedir o zaman? Onlar kendilerini bilirler. Hepsinin ipliğini pazara çıkaracağız.*

*Böyle biline.*"<sup>111</sup>

#### **2.3.4.Filmin Konusu ve Teması**

Filmin konusu hikâyeye büyük orantıda aynı minvalde ilerler. Filmin temasının da hikâyeden farklı olmadığını rahatlıkla söylemek mümkündür. Bunun yanında bir takım farklılıklar söz konusudur. Bu farklılıklara hikâye ve filmin karşılaştırılması bölümünde değinilecektir.

Filmi konu ve tema olarak tanıtılmasına internet sitesi üzerinden şu ifadelerle yer verilir:

*"...Uzun Hikâye 1940'lı yıllarda ufacak bir çocukken dedesiyle Bulgaristan göçerek Eyüp'e yerleşen Bulgaryalı Ali'nin (Kenan İmirzalıoğlu) hayatını anlatıyor. Hikâye; 1950'li yıllarda Bulgaryalı Ali'nin delikanlılık çağıla zırında Eyüp'te yazlık*

---

<sup>111</sup>A.e., s.86 – 87



sinema işletmecisinin kızı Münire (Tuğçe Kazaz) ile birbirlerine sevdalanıp kaçmaları ile başlıyor.

*Gözlerinin içindeki kocaman gülümseyişiyle gittiği her yeri güzelleştirme isteği olan Ali'nin karşı koyamadığı eşitlik ve adalet tutkusu da işin içine girince; Münire, biricik oğulları Mustafa ve Ali gittiği her kasabada hayatın farklı bir yüzüyle tanışıyor.”<sup>112</sup>*

### **2.3.5.Hikâye ve Filmin Olay Örgüsündeki Farklılıklar**

Hikâye Mustafa Kutlu tarafından yazılmış ve basımı 2000 yılında Dergahyayınları tarafından yapılmıştır. Film ise Osman Sınav yönetmenliğinde 2012 yılında beyazperdede yerini almıştır. Filmin senaristliğini Yiğit Güralp üstlenmiştir.

Kitap, kahraman – anlatıcının “*Ben o zamanlar on altı yaşındaydım, lise birde. İnce uzun bir oğlan...*”<sup>113</sup>cümleleriyle başlar ve yine onun gözünden geçmişe dair hatıraların aktarılmasıyla devam eder. Filmde ise Mustafa karakteri bir kara tirenin içinde daktilosunu çıkarır ve geçmişe dönük hatıralarını duygulu bir dille kağıda dökmeye başlar.

Her iki başlangıçta da zamansal anlamda bir geriye dönüş tekniğine başvurulur. Fakat bir fark vardır. Hikâyede kahraman – anlatıcı on altı yaşında, filmde ise kahraman – anlatıcı karakterine bürünen Mustafa yirmili yaşlarındadır.

Hikâyede vagondan eve taşınmadan önce ailenin başka bir kasabada olduğunu ve Ali Bey'in kâtiplik yaptığı okulun müdürüyle yaşamış olduğu münakaşaya şahitlik ederiz. Bu sebeptendir ki, aile kasabadan ayrılır ve bir tiren yolculuğuna çıkar. Ali Bey, bu yolculukta hiç tanımadığı tiren şefiyle ahbap olur ve bir istasyonda inerler. Burada istasyon şefi aileyi ağırlamayı kabul eder ve onlara yardımda bulunur. Ali Bey, bu kasabada daha ilk günden bir zahire tüccarının

<sup>112</sup><http://www.uzunhikaye.com/> (04.11.2015)

<sup>113</sup>A.e., s.7

yanında kâtiplik ve muhasebecilik işini kapar. Filmde ise Ali Bey, tiren şefiyle yolculuk esnasında arkadaş olur ve tiren şefinin vasıtasıyla bir kasabada inmeye karar verir. Kasabada onlara yardımda bulunan kişi istasyon şefidir. Ali Bey, hikâyenin aksine okulda çalışmaya başlar. Ayrıca hikayede kasabaya indiklerinin gecesi istasyon şefinin evinde kalan aile, filmde makasçının evinde kalır.

Hikâyede Münire'nin ölümüyle vagonun evde kaldıkları kasabadan Ali Bey ve kahraman – anlatıcı ayrılır. Filmde ise Ali Bey ve ailesinin kasabadan ayrılmasının nedeni, Ali Bey'in okul müdürüyle yaşadığı münakaşanın ardından gece dışarıya çıkarak okul bahçesindeki bütün sebze ve meyveleri toplaması ve kasabadaki bütün evlere dağıtmasının akabinde Münire'nin fenalaşarak ölmesiyle gerçekleşir. Dolayısıyla burada hikayeye filmin olay akışında bir farklılığın olduğunu görürüz.

Olayların başındaki bu farklılığın sebebinin sinema sanatının (endüstrisinin) bir amacı olarak niteleyebiliriz. Sinemada dramatik yapının tavan yaptığı ve aksiyonun işlerlik kazandığı filmler, her zaman daha çok seyirciye ulaşmış ve yapımcıya da yönetmene de ekonomik anlamda büyük getiriler sağlamıştır. Örneğin; filmde Münire'nin fenalaşması Ali Bey'in bir gece vakti evde olmadığı bir zamana denk getirilmiş ve bu sırada Ali Bey'in başına iş açacak bir eylemde bulunduğu gösterilmiştir. Dolayısıyla dramatik organizasyonun havası yükseltilerek seyirci üzerinde bir gerilim havası yaratılmaya çalışılmıştır.

Ali Bey ve kahraman – anlatıcının ikinci durakları olan kasabada yaşadıkları olaylar örgüsü de filmle farklılıklar arz eder, ama bu farklılıklar konunun bütünlüğü açısından iki eserde de bir şeyi değiştirmez. Bu farklılıklara örnek verecek olursak:

Hikayede Sarıkaya Oteli'nin ara yerine Çerçi Abdullah için küçük bir dükkan yapılır, ama Çarşıbaşı Zopuroğlu buna şiddetle karşı çıkar ve yapılan bu dükkanı yıkmak için Ali Bey'le karşı karşıya gelir. Ayrıca Zopuroğlu karakteri, belediye reisinin ölümüyle onun koltuğuna oturmuş, kasabada gücü eline almış bir karakter olarak aktarılmaktadır. Filmde Sarıkaya Oteli'nin ara yerine Ali Bey için bir yazıhane yapılır ve yine Çarşıbaşı Zopuroğlu Karakteriyle karşı karşıya gelinir,

Zopuroğlu durumu belediye reisine Őikayet eder. Bunun üzerine bir polis baskını gerçekleşir.

Filmde Zopuroğlu ve belediye baŐkanının kőtünün kőtüsü bir havada izleyiciye aktarıldığını görürüz. Bۆylelikle seyircinin daima iyinin yanında olması gerektiği havası yaratılmaya çalışılmıştır. Fakat bu durumun Kutlu'nun sanat anlayışına ters olduğunu belirtmek gerekir. Mustafa Kutlu'nun eserlerinde elbette kötü karakterler vardır, fakat Kutlu karakterlerine hiçbir zaman acımasız davranmaz. Bu duruma Ali Şükrü Çoruk Şöyle dikkat çeker:

*“Onun hikâyelerinde iyilerin karşısında yer alan ve ilk bakıŐta ‘kötü’ gibi görünen kahramanlar aslında kötü değil, ‘hatalı’dırlar. Başka bir deyiŐle batı edebiyatlarında, bu arada batı etkisinin yoğun olduğu yerli örneklerde görülen ve ‘mutlak kőtüülüđü’ temsil eden kahramanlara Kutlu'nun hikâyelerinde rastlanmaz. Bu ise bilinçli bir tercihtir ve yazarın kahramanlarına olan sevgisinden, günün birinde muhakkak hatalarından döneceğine olan inancından, ümidinden kaynaklanmaktadır.”<sup>114</sup>*

Hikâyede kahraman – anlatıcı ve Celal, Ayla adında bir kızı sevdalanır. Ayla kasaba savcısının kızıdır. Filmde ise Mustafa ve Celal'in sevdalandıkları kızın adı Feride'dir. Hikâyede ilkokul öğretmeni yazarın tabiriyle “evde kalmıŐ” Saadet Hocahanım Ali Bey'e duygular besler. Filmde Ali Bey'e duygular besleyen Hanyeri kasabasındaki biçki dikiş öğretmeni Sevim Hanım'dır.

Hikâyede Selami karakteri kasaba eşrafından, fotoğrafçılık yapan, kendini alkole vermiş biri olarak anlatılır. Filmde ise Selami savcının Ayla'ya göz kulak olması için İstanbul'dan getirttiği yeğeni olarak anlatılmaktadır.

Hikâyede kahraman – anlatıcının yakın arkadaşı Kara Turan sevdiği kız için balonla göğe yükselir ve gül yapraklarını sevdiği kız için balondan aŐađıya doker. Filmde bu olay Mustafa karakterinin Ayla için yaptığı bir enstantane olarak aktarılır.

---

<sup>114</sup> Ali Şükrü Çoruk, “Mustafa Kutlu Üzerine Bazı Dikkatler”, **Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri** (Haz: M. Fatih Andı, Bahtiyar Aslan), Küçükçekmece Belediyesi, İstanbul, 2012, s.277

Hikâyede Ali Bey'in yazmış olduğu "Particilik" yazısı kasabanın siyasetle uğraşan sakinlerini rahatsız eder ve Ali Bey bu sebeple tutuklanır. Filmde ise Ali Bey'in tutuklanmasının sebebi Ayla'nın babası savcı beyin Ali Bey ve oğlundan intikam almak için yaptığı bir eylem olarak anlatılır.

Hikâyede kahraman – anlatıcı sevdiği kızla kaçma düşüncesindedir. Bu düşüncesini sevdiğine iletir, fakat Feride ona olumlu dönmez ve kahraman – anlatıcı yalnız başına kasabadan ayrılır. Filmde ise Mustafa ve Ayla beraber kasabadan kaçarlar.

Hikâyede ve filmde genel hatlarıyla aynı şekilde ilerleyen konunun birtakım farklılıklarla sinema diline nasıl dönüştüğünü yukarıdaki örneklerle gördük. Filmin yönetmeni Osman Sınav, sinema uyarlamalarının her zaman bir risk taşıdığını ve Uzun Hikâye'nin de artı riskler taşıyan bir hikaye olduğunu söyler. Bunun yanında öyküde her kasabada bir başka hikâyenin olduğunu ve her birinin kendi içinde çok güzel olduğu için vazgeçilemediğini belirtir. Ona göre; hikâyenin bir sonu yoktur, ama filmde bir sona ihtiyaçları vardır. Bu sebeple hikâyenin içinde yer alan bazı hikâyelerin birleştirildiğini, bazılarının ise film dışında tutulduğunu söyler.<sup>115</sup>

Filmdeki bu farklılıkların bir sebebi de sinemanın henüz edebiyatın sahip olduğu anlatma özgürlüğüne sahip olamamasıdır. Hikâyenin kurgusu çok yönlüdür ve hemen hemen her karakterin bir hikâyesi anlatılır, filmde hikâyede yer alan birçok karakterin hikayesinin ya olmadığını, ya da ana karakterler üzerinde birleştirildiğini görürüz.

*"Hikâyeci taşra kasabalarındaki renkliliği, zenginliği ve farklılığı aktarma çabasıyla her kasabanın ayrı özelliklerini ele alırken anlatmanın verdiği rahatlıkla hareket eder, fakat sinemacı için bu rahatlık, zaaf uyandırır ve takibi zorlaştırır. O yüzden, Kutlu'nun rahatlığını, senaryoda beklemek doğru değil. Sinema bir odak etrafında anlatır/gösterir hikâyeyi."*<sup>116</sup>

<sup>115</sup> Aksiyon, 15 Ekim 2012, S.932

<sup>116</sup> Namık Açıkgöz, "Hikayeden Filme: Uzun Hikaye" **Star Gazetesi**, 19.01.2013

### 2.3.6.Hikâyede ve Filmde Anlatım

Hikâyede anlatımın “tekil bakış açısı” ile verildiğini gözlemleriz. Daha çok otobiyografik hikâyelerde karşımıza çıkan bu anlatıcı, Kutlu’nun Uzun Hikâye’inde de var olan anlatıcı bakış açısıdır.

Birçok araştırmacının bu hikâyeyi Kutlu’nun hayatından izler taşıyan otobiyografik bir eser olarak nitelenmesi de bu tespiti güçlendirmektedir.

Bu konuda Alaattin Karaca şöyle bir tespitte bulunur:

*“Uzun Hikâye genç bir anlatıcının babası ile Anadolu’nun çeşitli kasabalarında yaşadıklarını anlatan bir otobiyografik öyküdür. Çocukluğunu bir istasyonda vagondan evde geçiren, lise yıllarında karpuz sergilerinde çalışan, garsonluk yapan, yazlık sinemalarda kuruyemiş satan, futbol oynayan kahraman, öykü yazarı Mustafa Kutlu’dan izler taşır.”<sup>117</sup>*

Hikâyede anlatımı gerçekleştiren ve bizzat hikâyenin merkezinde bir karakter olan kahraman – anlatıcının adını bilmeyiz. Hikâyenin başından sonuna kadar adını duymayız. Kahraman – anlatıcı, anlatımı gerçekleştirirken birinci tekil ağzı kullanır. Okuyucuya hem kendi hikâyesini, hem de başta babası ve annesi olmak üzere çevresindekilerin hikâyesini anlatır.

Hikâyede birçok anlatım tekniklerinden faydalanılır. Bu anlatım tekniklerinden ilki ise anlatma – gösterme tekniğidir. Mustafa Kutlu, birçok eserinde olduğu gibi Uzun Hikâye’de de bu teknikten faydalanır.

Necip Tosun, onun hikâyelerinde beslendiği kaynağın Şark – İslam kültürü olduğunu belirtir ve Kur’an’dan, Risale-i Kuşeyri’den, Leyla İle Mecnun’dan, Dede Korkut’tan, Hacı Taşan’dan, Orhan Gencebay’a kadar yerli, milli ve dini bir coğrafyanın sağlamış olduğu ruh ikliminden yararlandığını belirtir.<sup>118</sup>

<sup>117</sup>Alaattin Karaca, “Mustafa Kutlu’nun Uzun Hikayesi” **Türk Dili**, s.265,

<sup>118</sup> Necip Tosun, **a.g.e.**, s.21

Yazarın Uzun Hikâye’de de bu havayı yakaladığını yerli – milli bir anlatım diline sahip olduğunu görürüz. Hikâyenin genelinde Kutlu, bize ait olan bu coğrafyada ne olup, ne bittiğini hem anlatır, hem de gösterir.

Hikayede Leitmotiv tekniğinin de kullanıldığını görürüz. Henüz hikayenin başında yer alan şu cümleler: “*Ben o zaman on altı yaşındaydım, lise birde. İnce uzun bir oğlan...*” (s.7) hikâyenin ilerleyen bölümlerinde tekrar edilir. (s.31 ve57) Leitmotiv tekniğinin bir başka örneği ise “sosyalist” kelimesinin sıklıkla tekrar edilmesidir. (s.20, 24, 34)

Geriye dönüş tekniğinin de kullanıldığını görmekteyiz. Hikâye akışı içerisinde kahraman – anlatıcı annesi ve babasının nasıl böylesi bir maceraya atıldıklarını anlatmak için geriye döner. (s.10 – 17) bu tekniğin kullanıldığı başka yerlerde vardır. Örneğin; istasyon şefinin durumu anlatılırken, onun böylesi bir halde bulunmasının sebebinin kaybettiği karısı olduğu ve yeri gelince kahraman – anlatıcı tarafından istasyon şefinin karısının hikâyesi anlatılır.(s.26 -27) Geriye dönüş tekniğine bir de Hanyeri kasabasının sarhoşu Selami’nin hikâyesinin anlatıldığı bölümlerde başvurulur. (s.99 -102)

Montaj Tekniği Mustafa Kutlu hikâyelerinde sıklıkla rastladığımız bir tekniktir ve bu hikâyede de yer alır. Bunun sebebi kendisini “sizden biriyim” diye niteleyen yazarın Anadolu insanın kullandığı kültürel argümanları kullanmaktaki becerisindedir. Uzun Hikâye’de Anadolu insanın gönlünde yer edinmiş türkülerin nakaratları, anlatıma ustaca yerleştirilmiştir.

“*Makaram sarı bağlar / Kız söyler gelin ağlar.*” (s.17)

“*Andıkça geçen günleri hasretle derinden.*” (s.40)

“*Ah bu gönül şarkıları*” (s.40)

“*Mühür gözlüm seni elden/ Sakınırım kıskanırım.*” (s.97)

Kahraman – anlatıcının babasının yazıp biriktirdiği dosyaları kurcalarken bulduğu ve hikâyede nakledilen Âşık Ruhsati’ye ait bir şiir, bunun yanında yine

dosyalarda bulunan ve “*Avcı kedi mırlamaz.*”, “*Erkek seldir, kadın göl.*”, “*Şahin sinek avlamaz.*” (s.49) gibi atasözleri hikâyede kullanılan başka montaj teknikleridir.

Mustafa Kutlu, hikâyelerinde Anadolu insanını anlatır. Onun hikâyelerinde her gün karşılaştığımız, belki görüp de es geçtiğimiz sıradan insanların hikayesi vardır. O, insanı istekleriyle, zaaflarıyla kısacası her yönüyle insan olarak ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Bunun yanında uzun yıllardır İstanbul’da yaşayan ve Bab- 1 Ali’ye konuğlanan yazar, Anadolu insanına asla öteki gözüyle bakmamıştır. Eserlerinde kahramanlarıyla oturan, yiyen, içen, onlarla gülen ve beraber olan bir yazar olmuştur.

Bu durum onun hikâyelerinde diyalog tekniğinin kullanılmasına vesile olmuştur. Uzun Hikâye’de diyalog tekniği hikâyenin genelinde yer alan bir anlatım tekniği olmasa bile yer yer kullanılmıştır. Hikâyede yer alan diyalog tekniğine özgü anlatıma birkaç örnek verirsek:

“-Ee, ağa, nasıl gidiyor işler diyerek bir el-ense çektir bana, şakalaşmak istiyordum. Ben şaşkındım, elbette kederliydim, onun biraz da abartılı neşesine katılamadım. Titrek bir tonda:

-Baba, n’olacak bu durum?

-Tasalanma, bir iki aya kalmaz çıkarım.

-Bir iki ay mı?

-Ne o, çok mu uzun geldi?

-Bilmem.

-Göz açıp kapayana kadar geçer, inan bana, sen keyfine bak.” (s.90)

Hikâyede özetleme tekniğiyle yapılan anlatım da söz konusudur. Mustafa Kutlu, inancı ve dünya görüşü sebebiyle karakterlerin mahrem dünyalarını pek açığa çıkarmaz. Bu hikâyede de Saadet Hanım’ın Ali Bey’e beslediği duyguların karşılık bulup bulmadığını açığa çıkarmak istemez. Yaşanılan hadiseleri kısaca özetler ve

“*Babam bu yoğun alakaya karşılık verdi mi? Bilmiyorum. Bilsem de söylemem.*” (s.39)cümleleriyle bu faslı kapatır.

Filmin anlatımında “karaktere bağlı” bakış açısı kullanılmıştır. Olaylar Mustafa adlı ana karakterin bakış açısıyla izleyiciye nakledilir. Filmde Mustafa hem kendini, hem de etrafında olup bitenleri anlatır. İzleyici filmi Mustafa karakterinin anlattığı, yaşadığı ve hatırladığı kadarıyla izler.

Filmde de tıpkı hikâyede olduğu gibi birçok anlatım tekniklerinden yararlanılmıştır.

Bunlardan biri diyalog tekniğidir. Filmde yer alan diyalogların öyküyle kıyaslandığı takdirde yoğun bir şekilde olduğu gözlemlenir. Bu durum bir takım sinema eleştirmenlerince eleştirilmiştir. Sinemada diyalog, anlatımı zenginleştiren, anlatıma güç veren bir tekniktir, fakat böylesi sinematografik ve pitoresk öğelerin yer aldığı bir kitaptan uyarlanan bu filmin anlatımında diyalog tekniğinin böylesi kullanımı, anlatımı göstermeye bağlı bir sanat olan sinema için eleştirilecek bir durumdur.

Filmde anlatım, karaktere bağlı bir anlatıcı vasıtasıyla gerçekleşir. Dolayısıyla filmde de anlatma – gösterme tekniğinden yararlanılmıştır.

Filmin anlatımı ağırlıklı olarak çizgisel bir doğrultuda gider. Film için üç bölümden oluşuyor diyebiliriz. Birinci bölümde, anlatıcı konumundaki Mustafa karakterinin çocukluğu (5 – 6 yaş), ikinci bölümde ilk gençlik dönemi (15 – 16 yaş) ve üçüncü bölümde gençlik dönemi (20’li yaşları) çizgisel bir doğrultuda anlatılır.

Leitmotiv tekniği, filmde hikâyede yer alan leitmotiv tekniğine özgü kullanımların dışında senaristin yazdıkları çerçevesinde ve baş karakterlerden Ali Bey’in her daim gülümseyen yüzüyle uygulanmıştır. Filmde Ali Bey ve istasyon şefinin birbirlerine karşı söylemiş oldukları “*Çok iyi adam.*” sözü filmin içinde yer alan leitmotiv tekniğine özgü örneklerdir.

Filmde geriye dönüş tekniği farklı bir şekilde verilir. Ali Bey’in oğlu Mustafa’ya dedesi Pehlivan Süleyman’ı ve Münire’yle nasıl kaçtıklarını anlattığı



sahne buna örnektir. Ali Bey, burada bir meddah edasıyla tiyatral bir havada geçmişte yaşananları oğluna anlatır. Ali Bey ve Münire'nin geçmiş hikâyesi görüntüye gelmez. Bu sahne birtakım küçük efektlerlesüslenerek Ali Bey karakteri tarafından anlatılır.

Uzun Hikâye'de, kurgusal anlamda sinematografik anlatım öğelerinin kullanıldığını görürüz. Filmde saka kuşunun ve küpe çiçeğinin bazı sahnelerdeki varlığı çağrışım kurgusunun kullanıldığını gösterir. Saka kuşu ve küpe çiçeği göçmen hayatı yaşayan ailenin hayatına bir mutluluk, bir heyecan katan önemli çağrışım öğeleridir. Münire'nin ölümünden sonra baba ve oğlun saka kuşunu ve küpe çiçeğini hiç yanlarından ayırmaması da Münire'nin her daim onlarla beraber olduğunu ve ikisinin gözünde değerinin hiçbir zaman eksilmeyeceğini çağrıştırmaktadır.

### **2.3.7.Hikâyede ve Filmde Zaman**

Hikâyede ve filmde zaman, olay örgüsü içinde birtakım ufak değişiklikler olmakla beraber genel hatlarıyla aynı paralellikte ilerler.

Vak'a zamanı gerek hikâyede, gerekse de filmde açık bir şekilde ifade edilmez. Fakat olay örgüsü, kullanılan argümanlar, diyaloglar, tanımlar, v.s. bize vak'a zamanı hakkında birtakım ipuçları verir. Söz gelimi hem hikâyede, hem de filmde Ali Bey karakterinin dedesiyle Bulgaristan'dan göç etmiş bir muhacir olduğunu biliriz. Ayrıca solculuk düşüncesinin Anadolu'da getirdiği izlenimlerin hangi yıllara tekabül ettiğini biliriz. Bu tarz bilgiler bize vak'a zamanının 1960'lı, 1970'li ve 1980'li yılları kapsadığını gösterir.

Hikâyede anlatı zamanı, kahraman – anlatıcının okura hikayeyi anlattığı süre içerisinde sınırlı kalır. Filmde ise anlatı zamanı, vak'a zamanıyla paralellik gösterir.

Gerek hikâyede, gerekse de filmde zamanda birtakım sıçramalar, geriye dönüşler vardır. Zamansal anlamda hikâyeyi üç dönem içinde görürüz. Anlatım 15 –

16 yıllık bir aralığı kapsar, fakat bu 15 – 16 yıllık zaman aralığı hikâyede de filmde de anlatılmaz. Birtakım zamansal sıçramalarla anlatım gerçekleştirilir.

Okuyucu açısından hikâyenin okunması ortalama bir okur için iki saatlik bir zaman dilimini kapsar. İzleyici açısından zamana baktığımızda ise filmin beyazperdedeki süresine bakmamız gerekir. Film 137 dakikadır.

## **2.4.Kapıları Açmak<sup>119</sup>**

### **2.4.1.Kitabın Künyesi**

**Kitabın Adı:** Kapıları Açmak

**Yazar:** Mustafa Kutlu

**Sayfa Sayısı:** 182

**ISBN:** 978-9759953355

**Yayın Tarihi:** Eylül 2007 (1. Baskı)

**Yayınlayan:** Dergah Yayınları

### **2.4.2.Filmin Künyesi**

**Filmin Adı:**Kapıları Açmak

**Yönetmen:** Osman Sınav

**Senaryo:** Mustafa Kutlu – Osman Sınav

**Görüntü Yönetmeni:** Ender Turgut

**Kurgu:** Mevlüt Koçak

---

<sup>119</sup> Mustafa Kutlu, Kapıları Açmak, Dergah, 11. b., İstanbul, 2013

**Süre:** 90

**Oyuncular:** Mehmet Aslantuğ, İlknur Bozkurt, Macit Flordun, Orhan Hızlı, Ertaç Ünsal

Mustafa Kutlu'nun 1991 yılında bir gazetede yapılan yarışma için yazdığı bir senaryo olan Kapıları Açmak'ın oldukça enteresan bir yazılış öyküsü vardır. Kutlu, bir gün gazetede Türkiye'de turizmin canlandırılması adına çekilecek bir film için açılan senaryo yarışması ilanını görür ve Kapıları Açmak'ı yazar. Yazmış olduğu senaryo yarışmada birincilik ödülünü alır. Fakat birincilik ödülü alan bu senaryo film olarak çekilmez. Yönetmen Osman Sınav, Kutlu ile bir görüşmesi esnasında bu senaryoyu film yapmak istediğini belirtir. Kutlu, Osman Sınav'ın bu isteğini kabul eder, fakat filmi çekecek yeterli bütçe ortada yoktur. Bunun üzerine mevcut senaryo üzerinde bir tıraşlama yöntemine gidilir ve senaryo var olan bütçeye uygun hale getirilip film olarak çekilir.<sup>120</sup>

2007 yılına gelindiğinde ise Kapıları Açmak'ın bir hikaye olarak ilk baskısı yapılır.

### **2.4.3.Hikâyenin Konusu ve Teması**

Hikâyenin ana karakteri Zehra, bir sahil kasabasında sıradan bir hayat yaşayan biridir. Cami imamının oğlu Cihan ile bir türlü nihayete erdiremedikleri uzakbir sevdaları vardır ve bu durum Zehra'nın canını sıkmaktadır. Zehra'nın abisi Ahmet, kasabada gelişen turizm sektörüne ayak uydurmaya çalışan, yaşadığı hayattan memnun olmayan, ama bir o kadar da annesini ve babasını memnun edemeyen bir karakterdir. Kısa yoldan zengin olmanın yollarını ararken kasabanın zenginlerinden İpsiz Kemal ile bir anlaşma yolu arar. Amacı işe yaramadığını düşündüğü eşinin ailesinden kalma deniz kenarındaki zeytinliğe bir gazino açmak ve turizmin getirdiği nimetlerden yararlanmaktır. Ama bu amacını gerçekleştirmek için

---

<sup>120</sup>Mustafa Kutlu ile yapılan görüşme (12.08.2015)

elinde sermayesi yoktur. İpsiz Kemal ona sermayeyi vereceğini, ama karşılığında Allah'ın emriyle Zehra'yı istediğini söyler. Ahmet bu konuyu Zehra'ya açar, fakat Zehra'yı ikna edemez. Sonunda olan olur ve İpsiz Kemal Zehra'yı kaçıır. Zehra'nın hayatı bir anda değişir. Artık İstanbul'dadır. Kemal ile arası hiç barışık değildir. İstanbul'da tek dayanağı Kemal'in pavyonunda konsomatrislik yapan Gül'dür. Ondan eli işi bebek yapmasını öğrenir, onunla İstanbul'u keşfeder. Gün gelir Kemal her şeyi terk edip Almanya'ya kaçar. Zehra bu sebepten parasız pulsuz kalmıştır. O da Gül'ün yoluna ayak uydurur, pavyona düşer. Ama bu hayat onu boğmaktadır. Kasabaya dönmeye karar verir. Kasabaya dönüp yarıda bıraktığı hayatına devam etmek niyetindedir. Kasabaya döndüğünde annesi ve babası ona her şeye rağmen kucak açar, ama onu bu yola sürükleyen abisi ona karşı tepkilidir. Abisinin hışmına uğrar. Kasabalının dilinde adı kötüye çıkmış bir kadındır.

Zehra her şeye rağmen dik durur verdiği karardan dönmez, ayrıca Cihan'ın babası cami imamı Mahir Hoca Zehra'ya kol kanat gerer. Caminin müştemilatında yalnız başına yaşayan bir ihtiyar kadının yanına yerleştirirler onu. Artık Cihan'la birbirlerine çok yakındırlar, ama yaşanmış kötü hatıralar, kasabalıların söyledikleri, Cihan'ın çekingenliği bu yakınlığa rağmen onları birbirlerine kavuşturmaz.

Zehra kendi ayaklarında durmak için İstanbul'daki arkadaşı Gül'den öğrendiği oyuncak bebek yapma işine girer. Zamanla bu işten çok para kazanmaya başlar. Kasabalının ona karşı göstermiş olduğu ön yargılı tutum ise zamanla ortadan kalkar. Abisi Ahmet ile ise hep mesafelidirler.

Bir gün İpsiz Kemal'in kasabaya gelişiyle her şey değişir. Kemal Almanya'dan dönmüştür. Zehra'nın ise kasabada olduğunu bilmemektedir. Bunu öğrenince önce Ahmet'le aralarındaki hesabı kapatır ve Ahmet'e çok pişman olduğunu Zehra ile tekrar birlikte olmak istediğini söyler. Gözünü paradan başka hiçbir şey görmeyen Ahmet ise bu işe karışmayacağını söyler. Kemal, Zehra ile barışma yolunu dener, fakat Zehra'nın kini öylesine fazladır ki, Kemal'in çabaları boşuna çıkar. Kemal bir gün alkollü bir şekilde Zehra'nın evini basar ve onu zorla alıkoymaya çalışır. Zehra ise Kemal'e karşı koyar ve onu öldürür.

Hapishaneye düşen Zehra'yı son defa ziyarete gelen Cihan, Rusya'ya gideceğini söyler. Zehra Cihan'dan kendisi için son defa ezan okumasını ister. Her ikisi de birbirini sevmektedir. Fakat kader onlara böylesi bir yol çizmiştir.

Hikâyede Kutlu, birçok temaya değinmiştir. Bunlar; kimlik, aşk, kültürel ve tarihi değerler, ekonomi, iyilik ve yardımlaşma gibi temalardır.

Kimlik teması hikâyede Zehra karakteri üzerinden açıklanabilir. Bireyin kim olduğunu, ne olduğunu, ne olacağını, cinsiyetini, sosyal hayattaki pozisyonunu kimlik kavramı üzerinden açıklarız.

Hikâyede Zehra karakteri yaşamış olduğu sıkıntılar dolayısıyla bir kimlik bunalımı içerisine girmiştir. Aslında o kendi kimliğinin bilincindedir, fakat toplumun üstüne yaftaladığı bir kimlik vardır ve Zehra hikâyeye boyunca bu kimlikten kurtulmaya çalışır. Mustafa Kutlu, Türk toplumu adına kanayan bir yara haline gelen bireyleri, özellikle de kadın bireyleri kimiksizleştirme durumunu bu hikâyede güçlü bir kadın karakterle adeta reddeder. Zehra, Kemal'in kendisini zorla alı koyup kaçırmamasına rağmen, İstanbul gibi büyük bir şehirde zor bir hayatla baş başa kalmasına rağmen yine de olmak istediği kişi çabalarından hiç vazgeçmez. Çekinerek de olsa doğup büyüdüğü kasabaya gelir, bebek işçiliği yaparak kendi parasını kazanır. Duygular beslediği Cihan'a karşı duygularını biraz da sitemkâr bir şekilde ifade etmekten hiç çekinmez. Hikâyenin sonunda ise İpsiz Kemal'i öldürür.

Zehra'nın yaşadığı hayattan kurtulma çabalarını ve çekincelerini yazar şu şekilde ifade eder: "*Zehra kararını vermişti. Bu hayattan kurtulacaktı. Kaçıp gidecekti buralardan. Gidebileceği tek yer vardı. Baba evi. Babası onu anlardı, anası da. Bir tek abisi, o karakersiz yaratık ve tabii komşuları, bilumum kasaba halkı. Ama dayanacaktı. Vursalar, kırsalar, taşlasalar, döve döve öldürseler bir daha geri dönmeyecek; bir daha asla o pavyona ayak basmayacaktı.*"<sup>121</sup>

Zehra'nın sevdiği adam karşısındaki tutumu da onun ne kadar güçlü bir karaktere sahip olduğunu gösterir: "*Açılmamış iki gonca bir araya geldiler... Cihan topu Ziya'ya attı.*

---

<sup>121</sup> Mustafa Kutlu, a.g.e., s.9

- Bütün bunlar Ziya'nın marifeti. Ben... Ben...

Zehra daha atak çıktı.

-Kekeleyip durma Cihan. Bu gidişle kasabaya destan olacağız.

-Ne yapalım?

-Söyle babana, o işini bilir.

Cihan yine sustu. Onun bu susuşları ilişkileri süresince Zehra'yı çileden çıkarmıştı. Bu nasıl delikanlı? İlk adımı erkek atmaz mı?"<sup>122</sup>

Aralarındaki aşkın bir sonuca varması adına Cihan'ın tüm çekingen davranışları karşısında Zehra daha güçlü davranmıştır. Bu onun güçlü ve sağlam bir karaktere sahip bir kadın olduğunu gösterir.

Zehra'nın kimliği üzerinden kitapta gözlemlenen bir başka unsur, onun kendi ayakları üzerinde durabilecek bir kadın olduğunu gösteren bölümlerdir:

"-Diyorum ki... Yani düşündüm ki. Ben böyle burada dört duvar arasında boş mu duracağım? Ayşe Nine gibi bana da mahalleli mi bakacak?

-Yoo!... Biz varız ya. Annen var.

-Sağ olun. Mahir Hocam elinden geleni yaptı, bana sığınacak bir yuva ayarladı. Tamam. Ama ben öyle zırt- pırt dışarı çıkamam. Zaten kasaba dedikodudan çalkalanıyordur. Olacak bunlar, biliyorum. Benim demem şu...

...

Evde bir iş işlesem. Para getirecek bir şey.

...

-..., oyuncak bebek. Hani turistlere falan satıyorlar ya, onlardan."<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup>A.e., s.56-57

<sup>123</sup>A.e., s.126

Bir başka tema ise ekonomidir. Ekonominin bir tema olarak kullanılması Türk edebiyatında özellikle 1940'lı yıllardan sonra doruk noktasına ulaşmıştır. Toplumcu gerçekçi yazarların sıkça başvurduğu bu tema, Nurettin Topçu felsefesinden etkilenen Kutlu'da da kendine sıkça yer bulur. Bu hikâyede de ekonomik durumlar anlatılır.

Kutlu, bu öyküde insanların ekonomik anlamda refaha erişme çabalarının bir ürünü olan ticarete atılma hevesini, tarımı küçümseme anlayışını özellikle Ahmet karakteri üzerinden yerer. Bununla beraber kasabanın geçmişine dem vuran bölümlere yer vererek geçmişte yaşayan insanların tarımla ekonomik anlamda kendilerini nasıl geçindirdiklerini anlatır.

Necip Tosun Kutlu hikâyelerinin genelinde de var olan bu durumu şu sözlerle ifade eder: *“Öykülerde ticaret, zenginleşme helâl yoldan yapılmadığı için yerilir. Ticaret hiçbir ilke, kural, ideal gözetilmeden merhametsizce işleyen bir sömürü çarkıdır.”*<sup>124</sup>

Bu duruma verebileceğimiz en güzel örnek ise Ahmet'in istediği gazinoyu açabilmek için ihtiyacı olan sermayeyi alabilmek uğruna kardeşi Zehra'yı acımasızca İpsiz Kemal'in kucağına atmasıdır.

Kasabanın genel bir görüntüsünü geçmişten hikâyenin anlatıldığı zamana kadar çizen Kutlu, kasabalının değişen ekonomik durumuyla ilgili şu ifadelere yer verir:

*“Dedik ya, tezgâhlar dağılmış, bez parası gelmez olmuştu. Düzen bir kez bozulmaya görsün, yeniden dengeyi tutturmak zor olur. Geleneksel hayatın, üretimin, inanç ve ahlâkın, esnaf yaşantısının zanaat kaidelerinin biçim verdiği hayat tarzı; dinî hüviyetini, kanaate dayalı ölçüsünü yavaş yavaş kaybetmeye başladı.”*<sup>125</sup>

Hikâyede işlenen bir başka tema ise aşk temasıdır. Fakat Kutlu bu temayı hikâyeye içinde açık bir şekilde vermekten kaçınır. İki gencin Zehra ve Cihan'ın birbirine duyduğu aşk; mahrem ve gösterişsiz bir şekilde okura sunulur.

---

<sup>124</sup>Necip Tosun, a.g.e., s.25

<sup>125</sup>Mustafa Kutlu, a.g.e., s.29

Kültürel ve tarihi değerler de bu hikâyede kendine yer edinmiş başka bir temadır. Toplumumuzun ret ve inkâr yoluyla veya bilinçsizce davranarak tahrip ettiği, değer vermediği bu öğeler Kutlu hikâyelerinde okuyucuya hatırlatılmak istenir. Kapıları Açmak adlı eserde kasaba meydanında öylece yalnızlığına terk edilmiş ve belediye başkanı tarafından meydanın görüntüsünü bozduğu gerekçesiyle yıkılmasına karar verilen Garip Ahmet Baba Tekkesi ve Haziresi'nin kurtarılması hikâyesine yer verilir.

Kasabalı tarafından da hiçbir şekilde değer verilmeyen bu yeri sadece Cihan ve Cihan'ın babası Mahir Hoca ellerinden geldiğince ayakta tutmaya çalışmaktadır. Yıkım kararının alınması üzerine kasabalının üniversitede okuyan delikanlılarından Mümtaz, durumu üniversitedeki hocası Mübeccel Hanım'a açar. Bir kültür aşığı olarak nitelendirilen bu kadın duruma hemen el atar ve Garip Ahmet Baba Tekkesi restore edilerek kurtarılmış olur.

İyilik ve yardımseverlik hikâyede Mümtaz Hoca ve ailesinin zor durumdaki Zehra'ya kol kanat gemesi üzerinden işlenen bir başka temadır. Bütün kasabalının kötü gözle baktığı, hatta öz abisinin bile reddettiği Zehra'ya kapılarını açan bu aile, inanç ve kültür gereği düşenin elinden tutan bir toplumun kaybettiği bu kavramları göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

Bu durumdan dolayı kasabalı tarafından çokça eleştirilen Mahir Hoca karakteri ve inancı gereği yapmış olduğundan asla vazgeçmez ve kasabalıya da yitirilen bu değerleri hatırlatmaktan geri durmaz.

Zehra ve Mahir Hoca Zehra'nın oyuncak bebek yapması için gerekli olan malzemeleri almaktan geri dönerler. Mahir Hoca biraz soluklanmak ve bir çay içip kasabalılarla sohbet etmek için kahveye uğrar, fakat kahvedekiler Zehra'nın kasaba olmasından dolayı rahatsızlıklarını ifade eder. Bunun üzerine Mahir Hoca onlara şöyle bir cevap verir:

*“Ne kalbi kararmış adamlarsınız yahu. Sizde hiç merhamet yok mu? Düşene bir tekme de siz atıyorsunuz. Müslüman'a yakışır mı bu? Şefkat kapıları, insanlık kapıları kime açılacak? Kızcağız zaten biliyoruz zorla kaçırıldı. Zorla o yola düştü.*



*Şimdi gayrete gelmiş, pişman olmuş, tövbe etmiş, bize sığınmış. Cenab- ı Allah tövbe kapısını açık tutarken size ne oluyor? Siz kim oluyorsunuz? Ayıp, ayıp. O çocuğu o yola düşürenlerden hesap soracağınıza, el kadar sabiye dil uzatıyorsunuz. Utanın be!..”<sup>126</sup>*

Mahir Hoca'nın kahvedekilere vermiş olduğu bu tepki, iyilik ve yardımseverliğin kaybolduğu bir topluma topyekûn bir cevap niteliğindedir.

#### **2.4.4.Filmin Konusu ve Teması**

Kapıları Açmak filmi senaryosunun özelliklerini barındırmaz. Mustafa Kutlu ile yaptığımız görüşmede yazarın kendisi bu senaryoyu daha öncesinde de belirttiğimiz gibi ülkede turizmi canlandırmak adına açılan bir yarışma için yazdığını söylemiştir. Daha sonrasında ise yönetmen Osman Sınav'ın ricası ile bu senaryonun film olarak çekilmesine karar verilmiştir. Fakat senaryoyu birebir görüntüye alacak uygun bütçe yoktur. Bu sebeptendir ki, Kutlu ve Sınav senaryoyu bütçeye uygun çekilebilecek kıvama getirmiştir.<sup>127</sup>

Film konu olarak kendi rızasıyla kasabanın zenginlerinden Kemal'le İstanbul'a kaçan ve sonrasında Kemal tarafından yüz üstü bırakılıp kötü yola düşen Zehra'nın doğup büyüdüğü kasabaya dönerek hayata yeniden tutunma çabasını konu edinir.

Zehra'nın geçmişte yaşadıkları film boyunca gözünün önünden bir film şeridi gibi akıp gider. Zehra kasabadaki yeni hayatına Cihan ve Mahir Hoca sayesinde tutunur. Kendi geçinimi sağlamak için el işi bebekler yapar.

Kasabaya Kemal'in dönmesiyle her şey değişir. Zehra'nın mutlu olmak adına yapmış olduğu tüm girişimler Kemal'in adamları tarafından kaçırılmasıyla son bulur.

---

<sup>126</sup>A.g.e., s.130

<sup>127</sup> Mustafa Kutlu ile yapılan görüşme (12.08.2015)

Filmin sonunda Zehra Kemal'i öldürecekken Cihan yetişir ve Zehra'yı uzaklaştırır. İki genç kasabaya döner farklı evin kapılarını açar ve girerler.

Film hakkında yaptığımız araştırmalarda çok fazla yazının bulunmadığını görmekteyiz. 1992 yılında Antrakt dergisinde Gaye Çelikbaş tarafından yazılan bir eleştiride filmin konusu şöyle verilmiştir:

*“Yönetmenliğini Osman Sınay'ın yaptığı film, büyük ümitlerle başlayıp sonuçta hayal kırıklığına uğradığı bir aşk ilişkisinin ardından yapayalnız kaldığı şehirde yaşamını sürdürmek için fahişelik yapan, fakat yaşadığı hayattan kurtulabilmek için köyüne sığınma çabası içinde olan bir köylü kızının hikâyesini anlatıyor.”<sup>128</sup>*

Film tema olarak hikâyedeki gibi çeşitlilik göstermez. Filmde işlenen ana tema aşk ve kadın kimliğidir. Bundan başka: iyilik ve yardımseverlik ve köy kent ikilemi de film boyunca işlenen yardımcı temalar olarak dikkati çekmektedir.

Filmde işlenen aşk teması hikâyeye benzer değildir. Hikâyede Zehra ve Cihan arasındaki aşk işlenirken filmde Zehra önce Kemal'e âşık olur ve kendi rızasıyla kaçır. Cihan ile de aralarında bir aşk durumu vardır, fakat Zehra tercihini Kemal'den yana kullanır. Zehra sonrasında yaptığı yanlışın farkına varır. Kasabaya döndüğünde Cihan'a haksızlık yaptığını düşünür, Cihan ise her zaman geç kalmaktan yana dert yanar.

Kimlik teması Zehra karakteri üzerinden işlenmiştir. Zehra her ne kadar geçmiş yaşantısından dolayı mahcubiyet yaşasa da film boyunca olmak istediği kişi olmak için çabalar, kimseye muhtaç olmak istemez, kasabalının ona karşı göstermiş olduğu tüm kötü davranışlara rağmen vakur durur. Kadın olduğu için, yanlış yola düştüğü için kendisine yapılan sözlü tacizler karşısında dik durmayı başarır.

Filmde de tıpkı hikâyede olduğu gibi iyilik ve yardımseverlik teması dikkati çeker. Mahir Hoca, Arif Efendi'yi üzülmemesi için teskin eder ve Zehra'ya kol kanat gerer. Bunun yanında hikâyede Garip Ahmet Baba Türbesi'nin kurtarılması için

---

<sup>128</sup>Gaye Çelikbaş, “Kapıları Açmak”, Antrakt, S.15, 1992, s.28

çalayanlardan biri olan Mümtaz, Cihan'ın her zaman yanında olan ve ona destek olan bir arkadaş karakteriyle filmde iyilik ve yardımseverliğin varlığını gösteren karakterlerden biri olarak konumlandırılmıştır.

Filmde işlenen köy kent ikilemi Zehra karakterinin gitmiş olduğu büyük şehirde hayata tutunamaması ve kötü yola düşmesi üzerine doğduğu kasabaya dönmesiyle anlatılır. Bu konuda Gaye Çelikbaş film hakkında yazmış olduğu eleştiri yazısında şunları belirtir:

*“Köy kent ikileminin yan motif olarak kullanıldığı film, bu motifle birlikte kırsal yaşantıya gerçekçi bakış açıları taşımaktadır.”<sup>129</sup>*

#### **2.4.5.Hikâye ve Filmin Olay Örgüsündeki Farklılıklar**

Hikâye Zehra'nın otobüs yolculuğunun anlatılmasıyla başlar. Zehra bir şehirlerarası otobüsün içindedir ve otobüs gecenin ıslak karanlığında hoyratça ilerler. Zehra'nın yolda gördüğü bir kırmızı arabayla İstanbul'daki kötü günlerinde yanında olan Gül ve onun arkadaşı Hurdacı Rasim'in anlatılmasına başlanır, ardından Gül'ün tüm ısrarlarına rağmen Zehra'nın İstanbul'dan ayrılışına geçilir. Filmde Zehra'nın geçmişine dair anılar henüz filmin başında jenerikle beraber verilir. Zehra her şeyi ardında bırakıp doğup büyüdüğü kasabaya gelirken geçmişine dair bütün anılar birer birer görüntüye yansır. İkinci sahnede Zehra'nın, Cihan'ın ve Kemal'in çocukluğuna dönülür. Yaşlı bir kadın çocukları etrafında toplamış, Allah'ın günah işleyenlere karşı bütün kapıları açık tuttuğunu, yani tövbe kapısının her daim açık olduğunu anlatır. Bu sahne bir nevi filmin mesajı gibidir. Bu kısım kitapta yer almaz.

Sonrasında ise hikâye filmin aynı doğrultuda ilerlediğini görürüz. Zehra baba ocağına gelir, annesi babası ve küçük kardeşiyle kahvaltı sofrasına oturur. Abisinin çıkagelmesiyle sükûnet halinde ilerleyen olaylar, bir anda hareketlenir. Burada diyaloglar dahi aynıdır.

---

<sup>129</sup>A.g.y., s.28

Hikâyede Zehra'nın Kemal'in zorla kaçırmasıyla İstanbul'a geldiği anlatılırken filmde Zehra, kendi isteğiyle Kemal'le kaçmıştır. Bunun yanında hikâyede Zehra'nın İstanbul'daki hayatıyla ilgili detaylı bir anlatıma yer verilirken filmde bunu göremeyiz.

Hikâyede Mustafa Kutlu; kasabanın tarihini, Kemal'in ailesinin geçmişini, Zehra'nın İstanbul'daki arkadaşı Gül'ün hayatını, Garip Ahmet Baba Türbesi'nin hikâyesini anlatır. Bununla beraber kasabada turizmin gelişmesi, düzenlenen festival hikâye akışında kendine yer bulur. Filmde ise bunların hiçbiri yer almaz. Film sadece Zehra'nın hayatını merkeze alarak ilerler.

Hikâye ve film arasındaki dikkat çekici farklılardan biri ise Cihan'ın mesleğidir. Cihan, hikâyede marangozluk işleriyle ilgilenen bir delikanlıdır. Filmde ise Cihan balıkçılık yapmaktadır. Kutlu, hikâyede Cihan'ın mesleği üzerinden el sanatlarına dayalı mesleklerin gün geçtikçe gerilemesini, fabrikasyon eşyaların insan hayatında daha fazla kullanılmaya başlanmasını eleştirir.

Hikâyede Zehra ve Cihan arasındaki ilişkinin daha mahrem bir şekilde anlatıldığını görürüz. En azından Zehra kasabaya döndükten sonra aralarındaki diyaloglar sadece Cihan'ın evi ve sonrasında Zehra'nın yerleştiği cami bahçesindeki evin önünde gerçekleşir. Filmde ise iki gencin arabayla merkeze gittiğini, sahilde buluşup görüştüğünü görürüz. Bu durumu beyazperdeye çıkan filmin daha fazla seyirci toplama kaygısına ve ülkemizdeki izleyicilerin beyazperdede görmek istediği iki kişi arasında gerçekleşemeyen aşk hikâyesini görme eğilimine bağlayabiliriz.

Hikâye ve filmin son bölümünün de birbirinden farklı olduğunu gözlemlemekteyiz. Hikâyenin sonunda Zehra ile tekrar barışma çabaları sonuçsuz kalınca çılgına dönen Kemal, bir gece yarısı aldığı alkolün verdiği cesaretle Zehra'nın kapısına dayanır. Bunun sonucunda da Zehra nefsi müdafaa gereği Kemal'i tabancayla vurarak öldürür. Zehra hapisaneye düşer. Cihan, bir inşaat şirketiyle anlaşmıştır ve marangoz olarak Rusya'ya gidecektir. Son bir kez Zehra'yı görmek için onu ziyarete gider. Zehra ondan son kez kendisi için ezan okumasını ister, iki genç kavuşmamış olmanın verdiği üzümlükle ayrılır ve hikâye sonlanır. Filmin sonunda ise Zehra ve Cihan vilayet merkezine gider. Cihan arkadaşı

Mümtaz'la küçük bir işini halletmek için Zehra'nın yanından kısa bir süreliğine ayrılır. O sırada Zehra Kemal'in adamları tarafından kaçırlır. Cihan ve Mümtaz durumu fark ederler, ama çok geçtir. Kemal'in adamları Zehra'yı bir kayalıkta bekleyen Kemal'in yanına getirir. Kemal, Zehra'dan özür diler, tekrar barışmak için yalvarır. Fakat Zehra bunu kabul etmeyince çılgına dönüp genç kıza zarar vermeye başlar. Cihan yetişir ve Zehra'yı Kemal'in elinden alır. İki genç kasabanın içinden geçer. Zehra'nın abisi Ahmet'in kahvesinin önünden geçerken onunla karşılaşır. Zehra abisine onu pişman ettirecek bir yüzle bakar. İki genç evlerinin önüne gelir ve farklı kapıları açarak ayrılırlar.

Filme orijinal senaryodan birçok bölümün olmadığını görürüz. Bunun sebebi ise yazar Mustafa Kutlu ile yaptığımız görüşmede kendisini açığa çıkarır senaryo ekonomik faktörlere uygun olarak yönetmen tarafından tekrar elden geçirilmiş ve bir nevi sadeleştirilmiştir. Fakat kitap ve film karşılaştırıldığında görülecektir ki, film kitaba oranla oldukça vasat, sahne geçişlerinde ve olay akışında bir takım aksaklıklar gösteren, oyuncu kalitesi, çekim kalitesi ve oyuncu kabiliyeti olarak oldukça aşağıda yavan bir anlatımı olan filmidir.

Film hakkında bulabildiğimiz tek yazıda da bu durum eleştirilmiştir: *"...mankenlikten gelme İlknur Bozkurt'un (Zehra) sergilediği yapay ve düzeysiz oyunculuk, oyunculuk bağlamında kurulmaya çalışılan dengeyi sarsmış ve bu karakter, yüzeysel derinliği olmayan bir tip olarak havada kalmıştır."*<sup>130</sup> Oysa ki, Zehra karakteri kitapta oldukça canlı ve güçlü bir karakter olarak okuyucuda bir intibaa bırakmaktadır.

Bunun yanında yönetmen Osman Sınav'ın ilk sinema deneyimi olan Kapıları Açmak, bir televizyon filmi veya dizisi özelliği gösteren çekim özellikleri barındırdığı için yine bu yazıda eleştirilmiştir. Sınav'ın belki elindeki bütçeden kaynaklı, belki de ilk sinema deneyimi olması sebebiyle elindeki malzemeyi iyi kullanamadığı rahatlıkla görülmektedir.

---

<sup>130</sup>A.g.y., s.28

#### 2.4.6.Hikâyede ve Filmde Anlatım

Kapıları Açmak adlı hikâyede anlatım gerçekleştirilirken yazar – anlatıcı modeli kullanılmıştır. Anlatıcı olayların dışındadır. Yazar – anlatıcının olay örgüsü içinde yaşananlar hakkında sık sık kendi duygu ve düşüncelerini aktardığını, yorumlarda bulunduğunu ve bir meddah edasıyla olay akışı içerisine başka küçük hikâyeler sıkıştırdığını görürüz. Yazarın kendi duygu ve düşüncelerine yer verdiği öznel anlatıma özgü birkaç örnek verecek olursak: “*Bir tek abisi, o karakersiz yaratık ve tabii komşuları, bilumum kasaba halkı.*”<sup>131</sup>

Yazarın hikâyenin arasına harmanladığı bir başka bölüm ise kasabanın tarihçesini anlatmaya başladığı bölüm sonunda kendisini de eleştirmesiyle açığa çıkar:

“*Bazı muhterem kardeşlerimiz bize dönerek: ‘Yahu Mustafa Kutlu, sen bir bilimsel makale yazmıyorsun. Sonuçları izah için sebepleri sayıp dökmeye ne lüzum var? Hem bu kitap en nihayetinde bir uzun hikâyeye, bunu tarihe, sosyolojiye, hatta psikolojiye boğmanın ne âlemi var? Sen insanları ve olayları anlat, gerisini bize bırak, Ahmet Mithat Efendi misin mübarek!’ diyebilir.*”<sup>132</sup>

Yazar Kutlu’nun hikâyelerinde sık sık başvurduğu bir yöntem olan bu tarz anlatım, yazarın hikâyelerinde uyguladığı bilinçli bir anlatım tarzıdır. Birçok araştırmacı tarafından da Ahmet Mithat Efendi’nin anlatım tarzına benzetilen bu tarzı yazar, bilinçli olarak kullandığını bir nevi kendisi de açığa çıkarır.

Hikâyede kullanılan anlatım tekniklerinden en çok öne çıkanı geriye dönüş tekniğidir. İki bölümden oluşan hikâyenin özellikle birinci bölümünde yazar çoğunlukla geriye dönüş tekniği kullanmıştır. Zehra’nın kasabaya dönüşüyle başlayan hikâyeye, sonrasında Zehra’nın ailesinin geçmişiyle devam eder. (S. 16-21) Daha sonrasında Zehra’nın adeta bir ticari pazarlıkla nasıl Kemal’in eline düştüğünün anlatıldığı kısımlarda da bu tekniği görebiliriz. (S. 60- 67)

---

<sup>131</sup>Mustafa Kutlu, a.g.e., s.9

<sup>132</sup>A.e., s.27

Hikâyede anlatma – gösterme tekniğine özgü anlatım da göze çarpar. Kutlu, kasabanın coğrafi yapısını bir ressam gibi çizerek okuyucuya göstermeye çalışır.

Diyalog tekniği diğer birçok Kutlu, hikâyesinde olduğu gibi Kapıları Açmak'ta da vardır. Hikâyeye ilk önce senaryo olarak yazıldığından diyalogların bir film diyalogu olduğu izlenimine varabiliriz. Diyalogların kısa ve öz cümlelerle kurulduğu, olay akışına yön verdiği, olay akışını hızlandırdığı ve mahalli bir ağızla yazıldığı da bir diğer dikkat çekilecek husustur.

*“-Arif Efendi'nin Zehra'yı duydun mu?*

*-Yoo!..N'olmuş ki?*

*-Ayol Zehra dönmüş, bu sabah gelmiş.*

*-Abisi bi kötek atmış, bi kötek atmış. Elinden zor almışlar.*

*-Öldürse yeridir anam, hangi yüzle dönmüş?*

*-Yüz mü kalır onun gibisinde. Bunca senedir o yolun yolcusu.*

*-Aman bizden irak olsun da.”<sup>133</sup>*

Kutlu, bu hikâyede özetleme tekniğini de kullanmıştır. Özetleme tekniğinin kullanılmasını tıpkı Uzun Hikâyede olduğu gibi Mustafa Kutlu'nun dünya görüşüne bağlayabiliriz. Zehra ve Cihan arasındaki ilişki, Zehra'nın İstanbul'da kötü yola düşmesi bir özet halinde aktarılmıştır.

Filmin anlatımı hikâyeye kıyaslandığı takdirde çok geride kalmıştır. Bunu yönetmen Osman Sınav'ın ilk uzun metrajlı film çalışması olmasına, filmin bütçesine, oyuncuların performanslarına bağlayabiliriz.

Film, tarafsız – gözlemci bakış açısına göre kurgulanmış ve olaylar bu doğrultuda verilmiştir. Hikâyede Kutlu'nun sergilediği öznel anlatımı filmde göremeyiz. Gerçekler olduğu gibi verilmiş ve buna ilişkin ayrıcalıklı bir bakış açısı yönetmen tarafından gösterilmemiştir.

---

<sup>133</sup>A.e., s.95

Kurgusal anlamda anlatım gerçekleştirilirken birçok eksiklikler göze çarpar. Bu durum film hakkında bulduğumuz tek yazıda da ifade edilir:

*“Osman Sınav...kendisiyle yapılan bir söyleşide TRT iken bile sinema yaptığını dile getirmiş, ama ne yazık ki, ilk sinema çalışması olan bu filmi; televizyon mantığından, ayrıntı ve yakın plan çekimlerden kurtaramamıştır. İzleyiciler sık sık bir televizyon filmi izliyormuş duygusuna kapılmaktadır.”<sup>134</sup>*

Filmde sinematografik anlatıma özgü gözlemleyebileceğimiz detaylardan biri Zehra'nın baba ocağına döndükten sonra kahvaltılık sofrasında kaynayan demliğin üzerindeki kuş desenlerine odaklanması ve derin bir düşünceye dalmasıdır. Burada çarpıcı kurgunun kullanıldığını görürüz. Zehra'nın hisleri bu kuş desenleriyle pekiştirilmiştir.

#### **2.4.7.Hikâyede ve Filmde Zaman**

Hikâyede zaman itibari olarak kullanılır. Olayların tam olarak hangi zaman aralığında geçtiği hikâye boyunca verilmez. Fakat olayların Türkiye'deki turizm hamlelerine atılım yapıldığı 1980'lerde geçtiğini kestirebilmek mümkündür. Kasabalı ve köylülerin tarımdan kopup turizme yönelme gayretleri gerçek zamanda 1980'lerde başlamıştır. Filmde de zamanın tıpkı hikâyedeki gibi olduğunu görmekteyiz.

Anlatı zamanı hikâyede farklı bir boyuttadır. Kutlu ana hikâyeden ayrılarak bir takım detaylara iner ve bu detaylar ana hikâyeden ayrı bir zaman diliminde geçer. Örneğin, kasabanın kuruluşu, İpsiz Kemal'in lakabının nereden geldiğinin anlatıldığı kısımlar anlatıyı birden Osmanlı zamanına çeker. Filmde bunların hiçbirini göremeyiz. Sadece filmde olup da hikâyede geçmeyen bir sahne vardır ki, burada Zehra'nın, Cihan'ın ve Kemal'in çocukluğu izleyici karşısına çıkar. Filmde zamansal anlamda anlatının farklı bir zamana kaydığı tek kısım budur.

---

<sup>134</sup>Gaye Çelikbaş, a.g.y., s.28



Hikâyede de filmde de anlatı gerçekleştirilirken zaman sıradizimsel olarak ilerlemez. Birtakım geriye dönüşlerle zamanda kaymalar görülür. Fakat bu anlatımı pekiştiren, olayları canlı tutan bir unsur olarak değerlendirilebilir.

Okur açısından hikâye diğer Mustafa Kutlu hikâyelerine nazaran daha uzundur. Neredeyse bir roman olma özelliğini taşıyan eser iki bölümden ve 182 sayfadan oluşur. Film ise toplamda 90 dakikalık bir süreyi ihtiva eder.



## SONUÇ

Edebiyat, özellikle edebiyatın içindeki anlatmaya bağlı türler; roman ve öykü anlatma esasına bağlı türlerdir. Bu edebi türler diğer edebi türlerle kıyaslandığı takdirde çok çeşitli anlatım olanaklarına sahiptir. Edebiyatın diğer sanatlarla etkileşimi söz konusu olduğu takdirde de bu iki edebi tür kendilerini diğer sanat dallarına açmaktan ve diğer sanat dallarının özelliklerini kullanmaktan asla geri durmazlar.

Sinema da anlatmaya bağlı bir sanat dalıdır. Gelişimini diğer sanat dallarıyla kıyaslandığı takdirde geç tamamlayan bu sanat dalı edebiyatla geçmişinden bu güne yoğun bir ilişki içerisine girmiştir. Bunun sebebi hiç kuşkusuz sinemanın da kendine anlatmayı şiar edinmesidir.

Her iki sanat dalı karşılaştırıldığında; her ikisinin de anlatma esasına dayandığı, fakat edebiyatın anlatımını gerçekleştirirken sözcükleri, sinemanın ise görüntüyü kullandığını görürüz. Ama anlatımın gerçekleşmesi, en iyi şekilde ifadesi için çok çeşitli açılımlara, yöntemlere ihtiyaç olduğu da aşikârdır. Böylesi bir durumda her iki sanat dalı da birbirinden yararlanmıştır.

Bu yararlanmanın özellikle uyarılma başlığı altında adlandırıldığını gördük. Uyarılan eserin amaç olarak bir şeyi anlatma, gösterme, farkındalık yaratma gibi amaçları olduğunu, fakat eser uyarlandıktan sonra eserin aynı kalma zorunluluğunun olmadığını düşünürüz.

Sinemanın özellikle edebi eserleri kendi bünyesine katmasının ise başlıca sebepleri vardır. Bunlardan en önemlisi geniş okuyucu kitlesine ulaşmış edebi eserlerin sinemada da benzeri bir etkiyi sağlayacağı düşüncesidir. Burada ticari kaygıların etkili olduğunu görebiliriz. Bunun yanında yönetmenin veya senaristin beğendiğı, bir de beyaz perdede kendi etkinlik alanlarında o eseri yoğurup, kendi

düşünceleri, hisleri, algıları çerçevesinde izleyici karşısına çıkarma isteği de uyarlamalara sebep olan bir etkidir. Kutlu'nun eserlerinin sinemaya hatta televizyon dizilerine uyarlanmasının altında da bu gerçek yatar. Yönetmen Osman Sınav'ın Kutlu sevgisi onu Kutlu eserlerini sinemaya uyarlamaya iten başlıca etkidir.

Sonuçta her iki sanat dalı da anlatımı gerçekleştirirken her ne kadar kendi imkânlarından yararlınsa da uygulama biçimleri farklıdır. Ve şu bir gerçektir ki, edebiyatın anlatım zenginliği sinemayla kıyaslandığı takdirde daha geniştir. Sinemanın böylesi bir anlatım zenginliğine imkânı yoktur. Edebiyat zihinsel bir sanattır. Üretimi yazılar vasıtasıyla somutlaşır, ama anlam zihinde kalır. Sinema ise edebiyatla kıyaslandırıldığı takdirde daha somut bir sanattır. Sinema ile muhatap olan bir kişi onu somutlaştırmak zorundadır.

Edebiyat ve sinema ilişkisinde bir diğer dikkat çekilmesi gereken nokta ise zaman ve mekân kavramıdır. Edebiyatın zaman algısı daha geniştir. Bir karakter kolaylıkla geçmişe, geleceğe gidebilir ya da şimdi de konumlanabilir. Edebiyatta mekân eşya somut değildir. Zihinde yer edinir. Sinemada durum farklıdır. Sinema, anlatım olarak zamansal olarak geriye dönüşleri ve ileriye gidişleri kullansa da izleyici tarafından şimdi de algılanır ve anlamlandırılır. Mekânsal anlamda ise sinemanın edebiyat kadar özgür olma ihtimali yoktur. Çünkü sinema somut sanattır ve anlattıklarını somutlaştırmak zorundadır. Bunu gerçekleştirirken her şeyi anlatmak istediği gibi uygulama şansına sahip değildir. Araya ekonomik, iklimsel, yapım, oyuncu kalitesi, çevre, ekipman, v.s. durumlar girer.

Mustafa Kutlu özelinde uyarlamalara değindiğimiz takdirde, Kutlu'nun görsel ve sinematografik dili onun eserlerini sinemaya yaklaştırır. Dolayısıyla okuyucu onun eserlerini okurken sanki izleyici moduna girer. Mustafa Kutlu'nun eserleri senaryo olmadan dahi sinemaya uyarlanmaya müsait metinlerdir. Dolayısıyla onun birçok öyküsünü birer senaryo / öykü olarak dahi değerlendirebiliriz.

Geçmişten günümüze değin Mustafa Kutlu ve uyarlama bahsi geçtiğinde beyazperdede gördüğümüz iki eser: Kapıları Açmak ve Uzun Hikâye'dir. Kapıları Açmak adlı eserin önce beyazperdede yerini alması sonrasında kitap olarak basılması

bu tezimizi kuvvetlendirmektedir. Fakat bu eser film olarak ve öykü olarak değerlendirildiğinde, filmde daha basit bir anlatımın olduğunu görürüz. Bunun yanında önce öykü olarak basılan daha sonrasında sinemaya uyarlanan Uzun Hikâye’de öykü ve film karşılaştırıldığında sinemada daha basitleştirilmiş bir anlatım tarzı karşımıza çıkar.

Uzun Hikâye’nin sinemada yer alması öykünün daha popüler olmasını sağlamış, hatta film çekildikten sonra filmde bir kare kitabın yeni baskılarına kapak olmuştur. Dolayısıyla burada şunu görürüz, edebiyat ve sinema dış ortamlarda da birbirlerine katkı sağlar. İzleyici tarafından çok beğenilen film kitap olarak da okunma isteğini doğurmuştur. Kapıları Açmak ise farklı bir şekilde konumlandırılabilir. Filmin kitaptan çok daha önce çekilmesi ve sinematografik anlamda vasat bir film olması izleyiciler tarafından fark edilmemiş ve kitabın basılmasından sonra Uzun Hikâye’deki etkiyi yaratamamıştır.

Son söz olarak diyebiliriz ki, edebiyat ve sinema her ikisi de anlatmayı kendine şiar edinir, fakat edebiyat sinemaya nazaran daha zengin bir sanattır. Sinema ise daha basit bir sanattır. Uyarlanan eserler ise başka bir esere dönüştürülebileceği gibi, sinema sanatının olanakları dahilinde harmanlanıp izleyici karşısına çıkarılabilir.

## KAYNAKÇA

- ABİSEL Nilgün, **Sessiz Sinema**, Deki Yayınları, 1.b., Ankara, 2006.
- AÇIKGÖZ Namık, “Hikayeden Filme: Uzun Hikaye”, **Star Gazetesi**, 2013.
- ADANIR Oğuz, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Say Yayınları, 1.b., İstanbul, 2012.
- AKTAŞ Seda, , **Bir Yeni Roman Uyarlaması Olan “Saatler” Filminde Metinlerarasılık ve Göstergelerarasılık**, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2011.
- AKYÜREK Feridun, **Senaryo Yazarı Olmak**, Media Cat, İstanbul, 2009.
- ARNHEIM Rudolf, **Sanat Olarak Sinema**, Hil Yayınları, 2.b., İstanbul, 2010.
- AYKIN Cemal, “Batı toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri 2”, **Türk Dili**, İstanbul, 1983.
- ASİLTÜRK Cengiz T., **Sinemada Diyalektik Kurgu (Filmin Dili)**, Kalkedon Yayınları, 2.b., İstanbul, 2014
- BARUT Özlem, , **Türk Sinemasında Anlatım Tarzlarına Göre Edebiyat Uyarlamaları**, Gazi Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2007.
- BAZİN Andre, **Sinema Nedir?**, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011.
- BOYNUKARA Hasan, **Roman’da Bakış Açısı ve Anlatılış**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1997.
- BUĞRA Hatice Bilen, **Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi**, Ötüken, İstanbul, 2000.
- BÜKER Seçil, **Sinemada Anlam Yaratma**, Hayalperest, 2.b., İstanbul, 2012

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

COSTELLO John, **Senaryo Yazımı**, (Çev.:Barış Baysal), Kalkedon Yayınları, 1.b., İstanbul, 2010.

ÇETİŞLİ İsmail, **Edebiyat Sanatı ve Bilim**, Akçağ Yay., 1.b., Ankara, 2008

ÇELİKBAŞ Gaye, “Kapıları Açmak”, **Antrakt**, S.15, 1992

ÇORUK Ali Şükrü, , “Mustafa Kutlu Üzerine Bazı Dikkatler”, **Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri** (Haz.: M. Fatih Andı, Bahtiyar Aslan), Küçükçekmece Belediyesi, İstanbul, 2012.

DENİZ Kemalettin, “Edebiyat ve Edebiyata Ait Kavramlar”, (Ed. Gıyasettin Aytaç ), **Edebiyat Bilgi ve Kuramları**, İldem Yayınları, 1.b., Ankara, 2013.

EAGLETON Terry, **Edebiyat Kuramı Giriş**, Çev.: Tuncay Birkan, Ayrıntı, 3.b., İstanbul, 2011.

ERUS Zeynep Çetin, **Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış**, Es Yayınları, İstanbul, 2005.

FOSS Bob, **Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, (Çev.: Mustafa K. Gerçeker), Hayalperest Yayınları, 2.b., İstanbul, 2012.

**Hece Dergisi**, “Mustafa Kutlu’nun Hece Dergisinin Soruşturmasına Verdiği Cevap”, S.46-47.

KALE Özlem, **Türk Romanının Yeşilçam Macerası**, Dijital Sanat Yayıncılık, 1.b., 2010.

KARACA Alaattin, “Yakaza Romanında Anlatıcı ve Bakış Açısı”, **Türkoloji Dergisi**, c.XVI, 2003.

KEFELİ Emel, **Anlatım Tekniği Olarak Mektup**, Kitabevi, İstanbul, 2007.

- KIRAÇ Rıza, **Sinemanın ABC'si**, Say Yayınları, 1.b., İstanbul, 2012.
- KOLCU Ali İhsan, **Öykü Sanatı**, Salkımsöğüt Yayınları, Ankara, 2005.
- KONYALI Bekir Şakir, “Edebiyat ve Mimariyi Bir-Arada Düşünmek”, **Hece**, S.221, Mayıs 2015
- KUTLU Mustafa, **Uzun Hikaye**, Dergah Yayınları, 30.b., İstanbul, 2012.
- KUTLU Mustafa, **Kapıları Açmak**, Dergah Yayınları, 11. b., İstanbul, 2013
- LEKESİZ Ömer, **Yeni Türk Edebiyatında Öykü**, 4. C., İstanbul, 2001
- MENTEŞ Murat, “Göründüğü Gibi Olan Adam”, **Gerçek Hayat**, İstanbul, 2001.
- MONACO James, **Bir Film Nasıl Okunur**, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2000.
- MORAN Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, 18.b., İstanbul, 2008.
- NUYAN Elif, **Sinema Felsefesine Giriş**, Sentez, 1.b., Ankara, 2013.
- ÖZON Nijat, **100 Soruda Sinema Sanatı**, Gerçek Yayınları, 1.b., İstanbul, 1972.
- Platon, **Devlet**, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu-M.AliCimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1962.
- SAĞLIK Şaban, “Kurmaca Alemin Kurmaca Sözcüklerinden Romanda Zaman – Mekan – Tasvir”, **Hece: Roman Özel Sayısı**, 2002.
- SAĞLIK Şaban, “Taşın-Toprağın Edebiyatı: Mimari Dilin-Sözün Mimarisi: Edebiyat”, **Hece**, S:221.
- SAMSAKÇI Mehmet, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sinema”, **Hece**, 2002.
- SAMSAKÇI Mehmet, **Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Güzel Sanatlar**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), 2005.
- SANDERS Barry, **Öküzün A'sı (Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi)**, (Çev.: Şehnaz Tahir), Ayrıntı, 3.b., İstanbul, 2013.

- TANPINAR Ahmet Hamdi, **Edebiyat Dersleri**, (Haz.: Abdullah Uçman), Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- TARKOVSKİ Andrey, **Mühürlenmiş Zaman**, Çev.: Füsun Ant, Agora Kitaplığı, 3.b., İstanbul, 2008.
- TAŞDELEN Vefa, “Varoluşun İki Büyük Formu: Mimari ve Edebiyat”, **Hece**, 2015.
- TDV İSLAM ANSİKLOPEDİSİ, **Edebiyat Mad.**, C.10, 1994
- TEKİN Mehmet, **Roman Sanatı 1**, Ötüken, 9.b., İstanbul, 2011.
- TOSUN Necip, **Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu**, Dergah Yayınları, İstanbul, 1.b., 2004.
- TUTUMLU Reyhan, , **Anlatı Biçimi Açısından Roman – Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Otel**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.
- ÜNAL Yörükhan, **Dram Sanatı ve Sinema Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri**, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2015.
- VİNCENTİ Giorgio, **Sinemanın Yüz Yılı**Çev.: Engin Ayça, Evrensel Kültür Kitaplığı, 1.b., İstanbul, 1993.
- YETİŞ Kazım, **Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı**, Kitabevi, İstanbul, 2007
- WELLEK Rene, WARREN Austin, **Edebiyat Teorisi**, Çev.: Ö. Faruk Huyugüzel, Dergah, 1.b., İstanbul, 2011.



## **ELEKTRONİK KAYNAKLAR**

[://www.sosyalbilim.com/2013/10/fotografin-icadi-ve-osmanlidaki-yansimalari/](http://www.sosyalbilim.com/2013/10/fotografin-icadi-ve-osmanlidaki-yansimalari/)02.09.2015

<http://www.sabah.com.tr/kitap/sinemanin-edebiyat-sevdasi/>2014/09/11

<http://aop.eogrenme.anadolu.edu.tr/eKitap/TUR208U.pdf>, 01.10.2015

<http://www.uzunhikaye.com/> (04.11.2015)