

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANA SANAT DALI

**SİNEMADA ROMAN UYARLAMASI (AŞKI MEMNU
ROMANININ FİLMİYLE KUŞAK ÇATIŞMASI
AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI)**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan: **Can SİVRİ**

İstanbul, 2010

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANA SANAT DALI

**SİNEMADA ROMAN UYARLAMASI (AŞKI MEMNU
ROMANININ FİLMİYLE KUŞAK ÇATIŞMASI
AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI)**

(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan: **Can SİVRİ**

Öğrenci No:

060770010

Danışman:

Yrd.Doç.Dr. Salih BOLAT

İstanbul, 2010

YEMİN METNİ

Sunduğum Yüksek Lisans Tezimi, Akademik Etik İlkelerine bağlı kalarak, hiç kimseden akademik ilkelere aykırı bir yardım almaksızın bizzat kendimin hazırladığına and içerim./...../.....

Can SIVRİ

SİNEMADA ROMAN UYARLAMASI (AŞKI MEMNU ROMANININ FİLMİYLE KUŞAK ÇATIŞMASI AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI)

Tezi/Projeyi Hazırlayan: Can SİVRİ

Özet

Bu Tez Çalışmasında; ; Sinemada Roman uyarlaması bağlamında Aşk-ı Memnu romanı ve filminin kuşak çatışması bakımından karşılaştırılması ele alınmaktadır. Buna göre, edebiyat eserlerinin, genellikle de romanların sinemaya uyarlanması sorunlu bir konudur. Çünkü romanlar, yani yazılı metinler sinema dilinde yeniden oluşturulurken, sinema ve romanın kendi anlam yaratma süreçlerinden kaynaklanan sorunlar oluşturmaktadır. Bu çalışma Aşk-ı Memnu filmi ve romanı edebiyat ve sinema gibi farklı alanın kendi doğalarından kaynaklanan yapısından ötürü roman filme uyarlanırken, filmle roman arasındaki farklılıkların anlaşılması ve açıklanabilmesi amacıyla yapılmıştır. Filmle, romanın kuşaklar çatışması açısından karşılaştırılması ise kuşaklar çatışmasının romanın olay örgüsü içerisinde olayların neden ve sonuçlarında etkisinin büyük olduğu düşünülmesindedir

Anahtar Kelimeler: Sinema, roman, uyarlama, kuşak çatışması

**NOVEL ADAPTATION TO CINEMA (THE COMPARSION OF THE
NOVEL OF “AŞK-I MEMNU” WITH IT’S MOVIE IN THE WAY OF
CONFLICT OF GENERATION)**

Presented By: Can SİVRİ

Abstract

In this thesis; ; The comparison of the Aşk-1 Memnu novel with it’s movie in the way of the conflict of generation as part of novel adaptation to cinema has been handled. Accordingly, the adaptation of literature pieces, generally, novels to cinema is a problematical matter. Because while novels, written texts are reproducing in the cinema language, a problem arises from the meaning creation periods of cinema and novel. This work has been done with the aim of comprehension and explanation of the differences between the movie and novel while adapting to cinema for their own natures of literature and cinema like Aşk-1 Memnu movie and novel. And the comparison of the movie with the novel in the way of the conflict of generation has been done because it is thought that the conflict of generation has strong effect in the reasons and results of the events in the story line of the novel.

Key Words: cinema, novel, adaptation, generation gap

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
1. GİRİŞ	1
2. SİNEMA DİLİ VE ANLAM YARATMA SÜREÇLERİ	2
2.1.Sinema Tarihi	2
2.1.1.Sinemada İcatlar Dönemi Edison ve Lumière Kardeşler	2
2.1.2. Sinema Endüstrisinin Kurulması	4
2.1.3. Sinemanın Politik Yönü	7
2.1.4. Sinemanın Estetik Tarihi (Lumière Kardeşler ve Mailles)	8
2.1.4.1 Porter ve Geçekliğin Kurmacası	11
2.1.4.2 David Wark Griffith ve Roman Kurgusu	11
2.1.4.3. Alman Sineması	13
2.1.4.4. 1920'lerde Sovyet Sineması	15
2.1.4.5. Komedi Sineması	17
2.2. Sinemada Anlam	19
2.3. Mizansen	21
2.3.1. Ses	22
2.4. Kurgu	23
2.4.1.Eisentein ve Diyalektik Kurgu	24
3. ROMANIN DİLİ VE ANLAM YARATMA SÜREÇLERİ	26
3.1. Roman Tarihi	26
3.2. Olay	28
3.3. Zaman	29
3.4. Mekân (Uzam)	29
3.5. Kişi	30
3.5.1.Kurmacada Anlatıcı Açısının Biçimleri	31
3.5.1.1.Birinci Tekil Kişi Anlatıcı Açısı	31
3.5.1.2. Üçüncü Tekil Kişi Anlatıcısı	31

4.ROMANIN SİNEMAYA UYARLANMASI SORUNU.....	32
4.1. Dil.....	33
4.2.Yaratıcı Özne	35
4.3. Alımlama Süresi ve Alımlayıcının Niteliği	36
4.4.Uzam	36
4.5. Kişi.....	37
5.AŞK-I MEMNU ROMANININ FİLME UYARLANMASI SORUNU.....	38
5.1.Dil Açısından	39
5.2. Yaratıcı Özne Açısından	39
5.3. Alımlama Süresi ve Alımlayıcının Niteliği	40
5.4. Uzam	40
5.5. Kişi.....	40
5.6. Aşk-ı Memnu Romanı'nın Anafikri.....	40
5.7. Aşk-ı Memnu Romanında Karakterler.....	41
5.7.1. Bihter	41
5.7.2. Nihal	41
5.7.3. Behlül.....	42
5.7.4. Adnan Bey	42
5.7.5. Firdevs Hanım	42
5.7.6. Bülent.....	42
5.7.7. Matmazel De Courton.....	43
5.7.8. Peyker	43
5.7.9. Beşir.....	43
5.7.10. Hala.....	43
5.8.Aşk-ı Memnu Romanında Anlatıcı	43
5.9. Aşk-Memnu Romanında Zaman.....	44
5.10. Aşk-ı Memnu Romanında Mekân.....	44
5.11. Romanda Bölüm Geçişleri	44
5.12. Halit Ziya'dan Halit Refiğ'e	45
5.13. Aşk-ı Memnu Filmi Bir Uyarlama Olarak?	46
5.13.1. Filmde Olaylar	47

5.13.2. Filmde Değiştirilen Olaylar?	49
5.14. Filmde Mekân	50
5.15. Filmde Zaman	50
5.16. Karakterler	51
5.17. Filmde Sahne Geçişleri	52
6. AŞK-I MEMNU ROMANINDAKİ VE FİLMDEKİ KARAKTERLERİN KUŞAK ÇATIŞMASI AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI.....	53
6.1. Genel Olarak Kuşak atıőması	53
6.2. Aşk-ı Memnu Romanındaki ve Filmdeki Karakterlerin Kuşak atıőması Açısından Karşılaştırılması	57
7. SONUÇ ve TARTIŞMA	61
KAYNAKLAR	65

1. GİRİŞ

Bu çalışmada sinemada edebiyat uyarlaması bağlamında Aşk-ı Memnu filminin kuşaklar çatışması açısından karşılaştırılmasına çalışılmıştır. Şüphesiz edebiyat eserlerinin genellikle de romanların sinemaya uyarlanması sorunlu bir konudur. Çünkü romanlar, yani yazınsal metinler sinema dilinde yeniden oluşturulurken sinema ve romanın kendi anlam yaratma süreçlerinden kaynaklanan sorunlar ortaya çıkmaktadır. Bu çalışma Aşk-ı Memnu filmi bağlamında bir edebiyat eserinin sinemaya uyarlanmasında bu iki alanın kendi doğasından kaynaklanan yapısından ötürü oluşabilecek farklılıkların anlaşılmasına ve açıklanabilmesine yardımcı olabilmek amacıyla yapılmıştır. Filmle romanın kuşaklar çatışması açısından karşılaştırılması ise kuşaklar çatışmasının romanın olay örgüsü içerisinde gerçekleşen neden ve sonuçlarda etkisinin büyük çapta olmasından kaynaklanmaktadır. Bu çalışmada bu konularla ilgili kitap ve makaleler araştırılarak bu kaynaklar doğrultusunda bir edebiyat eserinin sinemaya uyarlanmasında filmle roman arasındaki farklılıkların anlaşılması ve açıklanması üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde sinema dili ve sinemanın anlam yaratma süreçleri ele alınmıştır. Bununla birlikte sinema tarihine genel olarak değinilmiştir. Bu bölümde kaynak kitap ve makalelerden yararlanılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde romanın tarihine kısaca değinildikten sonra romanın anlam yaratma süreci incelenmiş ve romanın anlam yaratma sürecini oluşturan olay, zaman, uzam, kişi, öğeleri çeşitli kaynak kitap ve makalelerden yararlanılarak tanımlanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde romanın anlam yaratma süreçleriyle sinemanın anlam yaratma süreçleri çeşitli açılardan karşılaştırılarak romanın sinemaya uyarlanması sorunu ele alınmıştır. Bu bölümde çeşitli kaynak kitap ve makalelerden yararlanılmıştır.

Çalışmanın beşinci bölümünde Aşk-ı Memnu romanının filme uyarlanması sorunu ele alınmıştır. Bununla birlikte Aşk-ı Memnu romanı ve filmi arasındaki farklılıklar çeşitli kaynak kitap ve makalelerden yararlanılarak tanımlanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın altıncı bölümünde ise genel hatlarıyla kuşak çatışması ele alınmış ve Aşk-ı Memnu uyarlama filmi ve romanı kuşaklar çatışması açısından karşılaştırılmıştır.

2. SİNEMA DİLİ VE ANLAM YARATMA SÜREÇLERİ

Sinema dili denildiğinde kastedilen şey sinemanın tamamıyla bir dil sistemi olması değil, dil sistemine yakın benzerliklerin olmasıdır. İnsanların bu alanda bir okuma gerçekleştirdiklerinde, sinemayı da bir dil gibi okumayı öğrenebilmeleridir. Sinema roman ve şiir anlatım dili olarak birbirleriyle karşılaştırıldıklarında, sinema dilinin de yazınsal dile yakın bir dil olduğu görülür. Bir romanın oluşturulmasında harflerden sözcükler, sözcüklerden cümleler, cümlelerden paragraflar paragraflardan bölümler, bölümlerden ise romanın oluştuğu görülür. Sinema dilini romanın oluşum süreciyle karşılaştırırsak fotoğraflardan çekimler, çekimlerden, sahneler, sahnelerden ayrımlar, ayrımlardan bölümler ve bölümlerden de film oluşur.

Görüldüğü gibi sinema dili de yazılı dile oldukça yakındır. Hatta sinema dilinin anlatım olanakları diğer sanatların anlatım olanaklarından daha zengindir. Bazin (1995) bu konuyu şöyle açıklar: şüphesiz her sanat, sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğu ve bunu bu araçla söylediği ölçüde, kendine göre bir dildir. Bir tablo bir şiir gibi işaretler düzenlemesidir; sonucu duyguları ve düşünceleri aktarmaktır. Sinema bu yüzden öbür sanatların bir devamı olmaktan başka bir şey değildir. Ancak sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlarınkinden öylesine zengin ve değişiktir ki, sinemayı ayrıca ele almak ve konuşma diliyle boy ölçüşebilen tek anlatım tekniği saymak yerinde olur.(s.19)

André Bazin'nin de açıkladığı gibi sinema geleneksel sanatlara oranla konuşma diliyle boy ölçüşebilen tek sanat dalı olma özelliğine sahiptir. Şüphesiz sinema dilinin bu denli anlatım olanaklarına sahip olması kendi tarihi içerisinde oluşan sıçramalar dolayısıyladır. Sinemanın keşfedilişinden bu yana her usta yönetmen sinemanın kendi dilini oluşturma sürecinde sinema dilinin bir eksikliğini tamamlayarak onun anlatım olanaklarını geliştirmiştir. Bu açıdan bakıldığında sinema tarihinin anlatılması sinemanın anlam yaratma sürecinin anlaşılmasında yararlı olacaktır.

2.1.Sinema Tarihi

2.1.1.Sinemada İcatlar Dönemi Edison ve Lumière Kardeşler

7. sanat olarak adlandırılan sinemanın ortaya çıkması, birbirinden bağımsız alanlarda gerçekleşen ilerlemelerle olmuştur. Sinemanın ortaya çıkışını şüphesiz

aydınlanma ile başlayan ve on dokuzuncu yüzyıla kadar devam eden bilimsel gelişmeler ve insan aklının gerçeği arayışı yatmaktadır. Bazin (2007) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Foto grafik sinemanın ortaya çıkacağı tarihe kapsamlı bir şekilde göz atıldığında on altıncı yüzyıldan itibaren öngörülebilecek bir olay olduğu yaygın olarak kabul edilir. Çeşitli gelişmelerin sağlanmaması nedeniyle bu sanatın ilerlemesi yüzyıllar boyunca gecikmeye uğramıştır. Tarihsel gelişme insanoğlunun yüzyıllardır gerçeğin arayışı içinde olduğunu göstermektedir. Bunun elde edilmesi, kaydedilmesi ve istenildiği zaman tekrar kullanılabilmesi arayışında olan uygarlık tarihinin sinemayı eninde sonunda yaratacağı belliydi. (s,26)

Sinemanın keşfi, çeşitli alanlardaki gelişmelerle birlikte gerçekleşmişti on dokuzuncu yüzyılın bir özelliği olarak mekanikte yaşanan gelişmeler bu yüzyıl kâşiflerinin birbirinin icatlarına benzer icatlar yapmasını gerektiriyordu bu nedenle sinema tarihi içerisinde sinemanın keşfi ile ilgili tek bir isim çıkmaz. Birbirinden farklı insanlarla karşılaşırız. Abisel (2006) bu konuyu şu şekilde anlatır:

Pek çok ülkede aşağı yukarı aynı tarihlerde, birbirine benzer çekim ve gösterim aygıtlarının patentleri alınmıştır. Yılların bilgi birikimi, bir noktada, görünen dünyanın aslına uygun hareketli kopyasını yaratma konusundaki istekle çakışmış ve sonuç olarak bu aygıtlar ortaya çıkmıştır; önemli olan da budur. (s,13)

Sinemanın keşfine giden yolda her isim sinemanın tarihsel bağlamında önemlidir. Bunlardan her biri sinema elbisesinin bir parçasını dikmiş ve en sonunda bu elbise tamamlanmıştır. Sinemaya giden yolda önemli mucitlerden biri olarak Thomas Alva Edison' görünür. Ancak onun geliştirdiği makine, (kinetoscope) ve bu makineye ilişkin projelerine baktığımızda Edison'un bildiğimiz anlamıyla sinemadan uzak olduğu görülür. Monaco (2001) bunu şu şekilde açıklar:

Birleşik Amerika'da Thomas Edison genellikle sinemanın ortaya çıkışında başlıca rolü oynayan kişi olarak görülür ve gerçekten geliştirme çabasının önemli bir bölümü, onun New Jersey'deki laboratuvarlarında gerçekleşmiştir. Ama Edison'un çalışmaları ve gösterdiği maharetler, bir kamera/ gösterici ışıldak sistemi ve üretmeyle ilgili sorunları kavrayışı göz önünde tutulduğunda, şaşırtıcı bir biçimde kişisel olarak pek fazla başarı gösteremediği ortaya çıkar. (s,223) Monaco (2001) Edison'un pek fazla başarılı olmadığını söyledikten sonra onun sinema düşüncesini şu şekilde açıklar:

Edison filmleri kolektif bir deneyim değil de daha çok kişisel bir alımlama olarak anlamış görünür. Edison, geniş gurupların eğlenmesi için bir görüntünün yansıtılmasından çok kişiye özel kendi izleme sisteminin üretimiyle ilgiliydi. (s,223)

Sinemanın bu gün bildiğimiz anlamıyla anılmasını ise Lumieré Kardeşler'e borçluyuz. Onların geliştirdiği makine tüm diğer makinelerin hepsine üstün gelerek sinemanın bu gün bildiğimiz anlamıyla oluşmasını sağlamıştır. Makal (1996) bunu şu şekilde anlatır:

Fransa'da Louis ve Aguste Lumieré kardeşler fotoğraf malzemeleri sanayinde güç kazanmış babalarının isteğiyle kinetoscope üzerinde çalışmaya başladıklarında gerçekte tüm dünyaya yayılacak bir olayın öncüsü olacaklarını bilmiyorlardı. (s, 15)

Lumieré Kardeşler kinetoscope üzerinde çalışarak kendi makinalarını icat ettiler ve bu makineye cinematographe adını koydular. Lumieré Kardeşler'in makinesi Edison'un makinesine oranla daha üstündü. Lumieré Kardeşler makinelerinde önemli bir sorunu çözmüştü. Abisel (2006) bu olayı şu şekilde açıklar:

Kinetoscope'un özelliği üzerindeki bir göz deliğinden içeri bakılması ve filmin bu biçimde tek kişi tarafından izlenmesiydi. Lumiere Kardeşler ise görüntünün geniş kitlelere gösterilmesi sorununu çözmüşlerdi. (s, 29)

Görüntünün geniş kitlelere iletilmesi sorunun çözülmesi, sinemanın geleceğinin Edison'un düşündüğü gibi bireysel aktivite şeklinde değil de kolektif bir izlenimde olduğunu gösterdi. Bununla birlikte Lumiere'lerin makinesinin Edison'unkine oranla üstün tarafları vardı. Abisel (2006) bunları şu şekilde sıralar:

Cinematographe, elle kurulabildiğinden ve hafifliğinden ötürü her yere taşınabiliyordu. Cinmatographe'ın saniyede on altı kare yazımlaması, bir yandan film tasarrufu, bir yandan da gösterim sırasında daha az gürültü çıkmasını sağlıyordu. Saniyede on altı kare ilkesi, tüm sesiz film dönemi boyunca değişmedi. (s, 31)

Şüphesiz sinema tarihi içerisinde dünyanın başka yerinde de başka isimler başka makineler icat etmişti. Ancak sinema tarihi içerisinde bu iki isim diğerlerinden ayrılarak daha öne çıkar.

2.1.2. Sinema Endüstrisinin Kurulması

Lumieré Kardeşler'in görüntünün geniş kitlelere ulaştırılması sorununu, çözmesiyle birlikte görüntülerin para karşılığında geniş kitlelere gösterilmesini engelleyecek bir pürüz kalmamıştı. Bununla birlikte Lumieré Kardeşler, ilk

gösterilerini Paris'te Grand Cafe'de 28 Aralık 1895 yılında bir frank karşılığında gerçekleştirdi.

Sinema filmlerinin salonlarda para karşılığında gösterilmesi ve halkın bu gerçekliği gösteren alete ilgi duyması salonların bu yeniçağın yeni keşfiyle dolması sinemanın gelecekte çok iyi bir ekonomik kazanç kapısı olacağını herkese gösterdi. Bundan sonraki süreçte, patent için hukuk savaşları ve şirketleşme sinema tarihini işgal etti. Monaco (2001) bu süreci şu şekilde aktarır:

Birleşik Amerika'da Dicson ortaklarıyla birlikte American Mutoscope and Biography Company'yi kurmak için Edison'dan ayrıldı. Edison'un Kinetoscope'undan daha iyi bir kişisel gözetleme makinesinin yanı sıra daha iyi bir göstericiyi de üreterek Biograph Company kısa sürede American sinemasına egemen oldu. Dicson gibi İngiltere kökenli olan J. Stuart Blacton, Mitagraphe Company'yi kurdu. . (s, 224)

Fransa'da ise Meiles'in filmlerinin dağıtım haklarını satın alan Charles Pathe şirketleşme çalışmalarına başladı. Charles Pathe'nin kafasındaki düşünce her şeye kendisinin sahip olduğu bir üretim ağıydı. Makal (1996) bunu şu şekilde anlatır:

Charles Pathe sinemanın geleceğini ilk anlayan ve ilk tekeli kuran kişi oldu. 1898'de kurduğu yapımevinin filmlerini Meiles gibi satmayı kiralamayı tercih eden Pathe daha geniş izleyiciye ulaşmayı başardı. Gezici sinema, panayır sinemasının gelişmesini sağladı. Başarısında onun yanında yönetmen olarak çalışan Ferdinand Zecca'nın da önemli bir rolü vardı. . (s, 18)

Charles Pathe bu yıllar içerisinde kurduğu tekelle tüm dünya sinemasını kontrolü altına aldı. Filmlerin üretiminden dağıtımına kadar her şeyi kendi şirketi gerçekleştiriyordu. Pathe izlediği bu tekelleşme stratejisiyle birlikte tüm dünya ülkelerine film göndermeye başladı. Fransız sineması birinci dünya savaşına kadar dünya sinemasını kontrolü altında tuttu.

Amerika'da ise sinema alanındaki denetimsizlik nedeniyle sinemacılar hızla birbirlerine dava açtılar. Amerika'da bu davalar büyük şirketlerin kurulmasıyla sonuçlandı. Sinema bu dönemle hızla stüdyo fabrikasyon sistemine doğru sürükleniyordu. Monaco (2001) bu süreci şu şekilde anlatır:

Thomas Edison 1897'de işine burnunu sokanlara karşı uzun bir dava dizisini başlatmıştı. Edison'dan kazık yediğini düşünen Armat yasal işlemleri başlattı. Önemli patentlere sahip Biographe karşı dava hazırladı. Sinema endüstrisi tarihinin ilk on yılı boyunca 500'den fazla dava ortaya çıktı. Bu davalar zamanla dağıtımçı

George Klein ile birlikte dokuz ana yapımcıdan Edison, Biograp, Vitagrap, Essanay, Selig, Lubin, Kalem, Meiles ve Pathe ibaret bir konsorsiyum tekeli olan Motion Picture Patents Company'nin Ocak 1909'da kurulmasıyla çözüme bağlandı. Ancak bu konsorsiyum dışında kalan dağıtımıcılar da kendi filmlerini üretmeye başladı; ve Independent Motion Picture ortaya çıktı. Bu dönem içerisinde Patent Company ile Bağımsızlar arasında yaşanan rekabet film biçimlerinin de değişmesine sebep oldu. Bağımsız yapımcılar, tröstlere karşı, film biçimlerini değiştirerek karşı koydular. (s, 222)

Bağımsızlar üzerlerindeki baskının artmasıyla birlikte bu baskıyı Avrupa sinemasını örnek alarak atlattılar. Avrupa'da bu dönem içerisinde uzun metrajlı filmler çekilmeye başlanmıştı. Bağımsızların Avrupa tarzı filmler yapmasıyla birlikte artık sinema filmlerinin gelecekte uzun metrajlı olacağı anlaşıldı. Bundan sonraki süreç içerisinde Bağımsızlar tröstün baskısından kurtulabilmek için Hollywood'a yerleştiler. Abisel (2006) bu süreci şu şekilde anlatır:

Patent şirketinin tekelci baskılarının da etkisiyle New York'u terk edip California'nın yaz kış çekime elverişli ikliminden ve esnek vergi sisteminden yararlanmak üzere Batı'ya yerleşen batıya yerleşen bağımsız şirketler, stüdyolarını Hollywood'da kurmaya başladılar. Bunlar, sonraki yılların dev stüdyolarının çekirdekleriydi. Filmlerin uzunluğunu bir iki makaradan beş-yedi makaraya çıkaran bu şirketler, seyircinin uzun filmlere gösterdiği ilgiden yararlanmasını bildiler. Reklam kampanyaları düzenleyip, dağıtım ürünleri oluşturdu ve 1915'ten itibaren salon sahibi olma konusunda büyük bir yarışa girdiler. Güçlenip, ünlü oyuncularını ve iyi yönetmenleri sözleşmelerle kendilerine bağladıktan sonra, ürettikleri tüm filmlerin gösterimini garantiye almanın, filmleri toptan kiralayabilmenin yollarını aradılar. (s,88)

Değindiği gibi uzun metrajlı filmlerin kısa filmlerin yerini alması, bu filmlerin izleyiciler tarafından ilgi görerek beğenilmesi uzun metrajlı filmlerin, ticari açıdan büyük kar getireceğini hem yapımcılara hem de yönetmenlere göstermişti. Bu dönem içerisinde yazar olma hayalini gerçekleştiremeyerek sinema alanına geçen David Wark Griff'tin yönettiği, içinde bolca ırkçı öğeler barındıran Bir Ulusun Doğuşu adlı film ticari başarısını kanıtlayarak, filmlerin bundan sonraki biçimlerini de belirlemiş oldu. David Wark Griff'tin kısa filmlerin sonunun geldiğini anlamıştı. Bundan ötürü tröstle ilişkisini kesti ve bağımsızlara katılarak bu filmi gerçekleştirdi.

Film, içersinde faşist kodlar barındırmasına rağmen büyük bir ticari başarı getirdi. Artık sinema filmleri uzun metrajlı olacaktı.

Bundan sonraki dönemde Avrupa'da patlak eren büyük savaş Avrupa sinemasının durgunlaşmasına ham madde sıkıntısı çekmesine yol açtı. Amerika sinema şirketleri ise kendi içlerinde yaptıkları düzenlemelerle daha da güçlendiler, ve yavaş yavaş dünya piyasasına egemen oldular. Monaco (2001) bu süreci şu şekilde anlatır:

Adolp Zuker, bir dağıtım ve gösterim şirketi olan Pramound Picture Corporation'u ele geçirerek bu şirketi kendi prodüksiyon şirketiyle ve Jesse Lusky'nin sahip olduğu başka bir şirket ile birleştirdi. Karl Leamle çekirdeğini Imp'in oluşturduğu Üniversal Film Manufacturing Company'i kurdu. Dağıtımçı ve gösterimci William Fox da sonradan Twentieth Century Fox'a dönüşecek olan kendi yapım şirketini 1912'de oluşturdu. Başarılı salon sahibi Macus Loev, 1920'de Metro Pictures Corporation'u ele geçirdi, sonrada bunu Goldwyn Pictures ile birleştirerek 1924'te Metro Goldwyn Mayer'i kurdu. Dağıtımçı ve gösterimci olan dört Warner Kardeş 1912'de film üretimine başladılar. Şirketleri sonradan First National'ı yuttu ve geriye yalnızca tröst şirketlerinden sonuncusu olan Viteraph kaldı. 1920'de bağımsızlar aşırı kavgacı tröst şirketlerinin kışkandığı gayri resmi dikkat çekmeyen bir tekel oluşturmayı başardılar. Bunların her biri endüstrinin bir ana kolunu kontrol ediyordu. Her biri sinema zincirinin her halkasında üretim, dağıtım ve gösterim aktif ve dikey olarak bütünleşmiştiler. 1940'ların sonuna dek bu, de fakto tekele başarılı bir karşı çıkış olmadı. Bu tarihten sonra da büyük şirketler bile kendilerini yalnızca salon zincirinden ayırmaları gerekti. Bu büyük şirketler bu günde hala sinema endüstrisi içerisinde çok önemli bir yere sahiptir. (s, 228)

Ancak kültür emperyalizmine karşı, izleyiciyle film arasındaki özdeşleşmeyi kıran Brectyen tarzda film yapan J. L. Godard gibi usta sinemacıların da etkisi ve gücü hızla yayılmaktadır.

2.1.3. Sinemanın Politik Yönü

Sinema politik bir aygıttır. Sinema tüm diğer sanatlar gibi ham maddesini toplumdan alan tolumla iç içe olan bir sanattır. Toplum, sinemanın etrafını çevirir. Sinemanın çevresiyle hem maddi açıdan hem de manevi açıdan ilişki kurar. Dolayısıyla sinema politikadan bağımsız olamaz. Çünkü toplum politikadan bağımsız değildir. Bununla birlikte sinemanın kendi doğasından kaynaklanan politik

yönü vardır. Sinema sanat yapıtıyla sanatsever arasındaki geleneksel ilişkiyi parçalayarak devrimci bir rol oynamıştır. Monaco (2001) sinemanın bu yönünü Walter Benjamin'in makalesinden aktararak şu şekilde açıklar:

Sinema ile daha eski sanatlar arasındaki en önemli fark, diyor Benjamin yeni sanatın kitlesel üretebilirliği ve daha fazla insana ulaşabilmesidir. Bunun devrimci bir etkisi vardır: Yalnızca geniş insan yığınları için düzenli bir temel üzerinde var olan bir sanat olması nedeniyle değil ama aynı zamanda izleyicilere kendi ülkelerinde hitap etmesi, bu nedenle sanat yapıtı ile sanatsever arasındaki geleneksel ilişkiyi tersine çevirmesiyle de (s, 250)

Sinema'nın bu devrimci yapısına rağmen Amerikan şirketlerinin sinema pazarına hâkim olması ve stüdyoların fabrikasyon sistemi ve sadece burjuva sınıfının bu dönem içerisinde sinema yapabilmelerinden dolayı sinema Amerika'da ve Amerikan şirketlerinin dünya pazarına egemen olması dolayısıyla dünyada bağlam açısından son derece gerici olmuştur. Monaco (2001) bu konuyu David Wark Griffith'in Bir Ulusun Doğuşu adlı filmi örnek göstererek açıklar:

İrkçilik Amerikan tarihinin temel özelliklerinden biri olduğu için Amerikan sinemasına yayılmış durumdadır. Sinema tarihinin çirkin olaylarından biri gerçekten ırkçı olmasına rağmen Bir Ulusun Doğuşu'nun genellikle bir klasik olarak selamlanabilmesidir. Ne gösterilen teknik ustalığın ne yatırılan paranın ne de sanatsal sonucun, Bir Ulus'un Doğuşu'nun militanca Siyah- karşıtı politik tutumuna ağır basmasına izin verilmemelidir. Bu Griffith'in başyapıtının anormal olduğunu söylemek değildir. 1950'lerin sonuna dek, ırkçı stereotipler sinemada daha sonra da televizyonda oldukça yaygındı. (s, 254-255)

Monaco'nun da açıkladığı gibi sinema tüm devrimci yapısına rağmen toplumsal yapı ile iç içedir. Sinema, toplumla olan güçlü ilişkisinden dolayı onu yansıtma görevi görür.

2.1.4. Sinemanın Estetik Tarihi (Lumieré Kardeşler ve Mailles)

Sinemanın estetik tarihinin iki ana damar doğrultusunda olduğu söylenir. Sinema estetiği başlangıçta iki sim etrafında oluşmuştur. Lumieré Kardeşler ve Mailles.

Lumieré Kardeşler fotoğrafçılıktan geliyordu. Onlar, fotoğraf malzemeleri üreten bir fabrikaya sahipti. Babaları Ağust Lumiere Edison'un geliştirdiği aygıtla ilgilenerek çocuklarından buna bezer bir alet geliştirmelerini istedi. Lumieré

Kardeşler de bunun üzerine kendi makinelerini yani cinematographe'ı yaptılar. İlerleyen yıllarda ise 28 Aralık 1895 yılında Paris'te ilk gösterimlerini yaptılar. Lumiré Kardeşler'in filmleri sinema estetiğinde gerçekçi kanadı temsil eder. Makal (1996) Lumiere'lerin film isimlerini şu şekilde verir:

“ La sortie des unies Lumiere / Lumieré Fabrikasından Çıkış, “ Le gouter du bebe / Bebeğin Maması “ Ourelle enfantine / Çocuk Kavgası “ Lu sortie du port / Limandan Çıkış “ Le arriveed'un train en gare / Bir Trenin Gara Girişi “ L Arroseur arrosi / . (s,15)

Bu filmler hayal gücünü içermiyor gerçekliğin tespitini yapıyordu. Lumieré Kardeşler fotoğrafçılıktan geldikleri için sinemanın daha çok gerçeğin kaydedilmesinde kullanılabilir bir araç olarak gördüler. Abisel (2006) Lumiere'lerin filmlerini şu şekilde anlatır:

Bu filmler iyi düzenlenmiş taze ve özgür bir hava taşıyan, durağan çerçeveli tek çekimlerden oluşmuştur. Bunlardan Bahçıvanın sulanışı Fred Ott'un Aksırığı'nın yanında sıradan bir gülüt olmanın ötesine geçer. Filmde, önceden planlanmış küçük bir öykü yer alır: Bir erkek çocuk, bahçe sulamakta olan bahçıvana görünmeksizin hortumun üzerine basar ve onun suyun kesilme nedenini anlamak için hortumun ağzına baktığı sırada ayağını kaldırır. Aniden fışkıran suyla ıslanan bahçıvan, çocuğun arkasından koşar ve yakalayıp ona şaplak atarak işinin başına döner. Bu önceden planlanmış küçük mizahi öykü daha sonra sıkça tekrar edilecek bir örnek oluşturur.

Lumieré Kardeşler'in filmleri gerçekliği bozarak ondan yeni bir şey üretmiyordu. Onların filmleri gerçekliğin kayıt altına alınarak perdeden yansıtılmasıydı. Onlar sadece salt gerçekliğin peşindeydi. Daha sonraları onların bu gerçekçiliği birçok sanatçının takip ettiği büyük bir eğilimi oluşturdu.

Sinemanın olanaklarını kullanarak gerçekliği bozup düş gücünü kullanarak ondan yeni fantastik bir dünya yarat kişi ise Mailles'ti. Makal (1996) Mailles'i şu şekilde açıklar:

Sinema aygıtının olanaklarını, onunla Lumiere filmlerinin dar çerçevesini aşabileğini, çeşitli trüklerden yararlanıp gösteri yanının öne çıkabileceğini ilk düşünen Meiles'tir. Profesyonel bir ilizyonist olan Meiles edindiği Bioscope'uyla gösterilerine başladı. İlizyon numaralarının kameraya çok kolay uygulanabileceğini keşfeden Meiles kısa zaman içerisinde bu alan içerisinde yani teknikler geliştirdi.

Yaptığı düş gücüne dayanan filmler ile hem meslektaşlarını hem de izleyicileri kendine hayran bıraktı. . (s,35)

Makal'ın da açıkladığı gibi Lumiere'ler ve bu dönem içerisindeki diğer filmler gerçekliği kayıt altına almaktan başka bir şey yapmıyordu. İzleyici sadece durum tespiti yapan filmlerden sıkılıyordu. Sinemanın yeni bir nefese ihtiyacı vardı. Bu dönem içerisinde ilizyonistlik yapan Mailles sinemaya yeni bir soluk getirdi. Abisel (2006) Mailles'i şu şekilde anlatır:

1861 yılında, yılında varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Mailles, babasının ayakkabı imalathanesinde iyi bir teknisyen olarak yetişmiş, 1884'te gittiği Londra'da ilizyonizme ilgi duyarak kısa zamanda bu işe gönül vermişti. İki yıl sonra, yirmi yaşındayken, hem karikatürist, hem tiyatro yapımcısı, hem oyuncu, hem sahne ressamı, hem de profesyonel bir ilizyonistti. Bu mesleğin en ünlü ismi olan Haudin'in Paris'teki tiyatrosunu 1888'de satın alan Mailles gösterilerini burada sürdürdü. Aynı binanın üst katı baba Lumiere kiralınmıştı. Mailles ilk cinematographe gösterisini izlediğinde bu alete büyük ilgi duydu. Bu aleti satın almak istedi, ancak bunu başaramayınca edindiği bioscope'uyla kendi tiyatro salonunda gösterilere başladı. Meilles yaptığı çalışmalarla birlikte sinema aygıtının bilinmeyen olanaklarını keşfetmeye başladı. (s,51)

Mailles, çalışmalarında ilizyon numaralarının sinema aygıtıyla birlikte uygulanabileceğini gördü. O filmlerinde Lumiere'lerin gerçekliğinden farklı olarak fantastik bir dünya yarattı. Abisel (2006) Meiles'in fantastik dünyasını şu şekilde anlatır:

Kendi hazırladığı dekor, kostüm ve aksesuardan yararlanıyor, tiyatro oyuncularına da roller veriyordu. Ressamlığı ona, küçük alan içinde derinlik ve genişlik yaratmaya yardımcı oldu. Böylece Meiles, denetleyebildiği bir ortamda, kendiliğindenciliği bir yana bırakıp ön hazırlıklar içeren, başından itibaren örgütlenen, düş gücüne dayanan filmler yapmaya başladı. (s,53)

Mailles'in filmleri: (Le Christ Marchant sur les eaux / Sular Üzerinde Yüriyen İsa Le Voyage dans la Lune / Aya Seyahat, 20 000 lieuses sous les mers / Deniz Altında Yirmi bin Fersah,) (L' Affaire Dreyfus / Dreyfus Olayı, Jeanned 'Are, Cleopatra) (Faust, le Barbier de seville / Sevil Berberi...) Bu filmler içerisinde en ilgi çekici olanı ise Aya Yolculuk'tu. Bu filmde dekorlar ve hikaye ustaca hazırlanmıştı. Abisel (2006) b u filmi şu şekilde anlatır:

Bu film içerisinde yeni yüzyılın bilime ve teknolojiye yönelik yoğun ilgisi hafifçe alaya alınırken, astronot, politikacı ve profesörlerle onların Aya ilişkin hayalleriyle zekice eğleniyordu. Aya seyahat'te masalla fantezi, Mailles'ın hile ve şakalarıyla birleşir; yıldızların içinden güzel müzikhol kızları göz kırpar, Ay ise sıyrıktan bir adamın yüzü olur. Uzay kapsülünün gözüne saplanmasıyla Ay'ın yüzü buruşurken hilal şeklindeki gezegenlerde salıncaktaymışçasına oturan kızlar seyircilere el sallar. (s,56)

Meiles filmlerinde yarattığı fantezi dünya ile birlikte sinemanın olanaklarıyla gerçekliği bozarak kendi hayal gücü içerisinde yeniden yaratılabileceğini kendi dönemindeki herkese gösterdi.

2.1.4.1 Porter ve Geçekliğin Kurmacası

Stanton Porter da sinema tarihi içerisinde önemli yere sahip sinemacılardan biridir. Porter, satış elemanlığı işiyle uğraşırken Edison'un şirketine katıldı. Thomas Edison'un şirketinde uzun yıllar boyunca çalıştı. Onu sinema tarihi içerisinde önemli kılan nokta ise Porter'ın anlatımda kurguyu kullanarak öykünün devamlılığını sağlamasıydı. Abisel (2006) Porter'ın kurgusunu şu şekilde anlatır:

Mailles gibi tiyatrunun kaynaklarından ve kurallarından yararlanan Porter, filmlerinde fantastik bir dünya yerine, kurnaca ama gerçekçi bir dünya yarattı, doğalcı bir yaklaşım sergiledi. Konularının bir kısmını Lumire'ler gibi güncel olaylardan seçen Porter, gördüklerini dramatize edip perdeye aktarmakla, toplumsal yaşam üzerinde filmler yapmış oluyordu. Onun gerçek olayları kurgu yardımıyla dramatize etme çabaları, sinemanın alanını genişletti, film tekniğini zorladı. Porter'ın sinemaya katkısı, filmin bir öyküyü nasıl anlatacağı konusunda temel bir çıkış yolu göstermesinden kaynaklanır. Sinema sanatın ve filmciliğin devamının tek bir çekime değil, çekimlerin devamlılığına dayandığını kanıtlayan Porter oldu. (s,62-63)

Porter, 1903 yılında Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı ve Büyük Tren Soygunu adlı filmleri yaptı. Bu filmlerde kullandığı kurgu tekniğiyle Porter, sinema tarihi içerisinde yerini aldı. Daha sonraki yıllarda Kleptomani adlı filminde de koşut kurguyu kullandı.

2.1.4.2 David Wark Griffith ve Roman Kurgusu

Griffith, sinema tarihi içerisinde önemli isimlerden birisidir. Porter'ın kurgusundan sonra onun kullandığı yakın çekimler ve pan'lar sinema dilini oluşumda

önemli bir etki sağlamıştır. Griffith'le birlikte romanın kullandığı kurgu tekniği sinemasal anlatım içerisine girmiştir. Asiltürk (2008) bu konuyu şu şekilde açıklar: Sanat yapıtlarının ortak paydası kurgu, sinemadan çok önce diğer sanatlarda kullanıldı. Roman, kurguyu sinemadan önce kullanmakla da kalmadı, kurgunun sinemaya geçişinde önemli rol oynadı. Sinemada kurgu dilinin yaratılmasına öncülük edenlerden Griffith Nice Yıllardan Sonra filmi çekmeye hazırlanırken, yapımcılara koşut kurgu (ilintili iki olayın gelişmesinde A olayından B olayına ve tekrar A olayına ve tekrar B olayına geçerek öykü anlatma tekniğini) yeniliğini önerdi. Bu teklife şiddetle karşı çıkıldı. Böyle bir öneriye karşı çıkılmasının nedeni, iki olayın koşut gelişmesini anlatmak için bir oraya bir buraya atlayan görüntülerin izleyicilerin zihnini karıştıracağı, anlatımın kavranamayacağı endişesiydi. (s,26)

Bu endişeler karşısında Griffith, yapımcılara örnek olarak Charles Dickens'in romanlarından bahseder. Dickens da romanlarında koşut (paralel) kurgulama tekniğini kullanıyordu; ve olay örgüsü zihin karışıklığı yaratmadan okurun imgeleminde bütünleniyordu. Dickens'ın kullandığı kurgulama tekniğini sinema alanına uygulayan Griffith sinema dilinin en önemli ögesine kurguya yani bir boyut getirdi. Daha sonra ondan esinlenen Sovyet yönetmenler kurguyu sinemasal anlatımın doruk noktalarına çıkardılar.

Bununla birlikte Griffith, uzun metrajlı filmlerin başarılı olacağını kanıtlamıştır. Sinema Endüstrisi, başlığı altında da değinildiği gibi sinema alanında Amerika Birleşik Devletleri'nde hukuk savaşlarının yaşandığı dönemde Bağımsızlar, tröste karşı filmlerin biçimlerini, değiştirerek karşılık verdiler. Bağımsızlar, Avrupa filmlerini örnek alarak uzun metrajlı filmler yaptılar. Bu dönem içerisinde tröstünle birlikte çalışan David Wark Griffith, uzun metrajlı filmlerin kısa filmlerin yerine geçeceğini düşünüyordu. Ancak uzun metrajlı filmi tröste gerçekleştiremezdi bu nedenle kendi şirketini kurdu. Bir Ulusun Doğuşu adlı filmi ise daha sonraki yıllarda gerçekleştirdi. Filmde Amerikan iç savaşı ve savaş dönemi ve savaştan sonra siyahların çeteciler tarafından kışkırtılarak beyazlara saldırıları ve daha sonra Ku Klux Klan'ın kuruluşu ve siyahlara düzenlediği saldırılar anlatılır. Film içerisinde ırkçı öğeleri barındırır. Film gösterildikten sonra haklı olarak siyahiler tarafından protesto edilmiştir. Bu protestolar nedeniyle daha sonraki yıllar çektiği filmin adını Hoşgörüsüzlük koymuştur.

2.1.4.3. Alman Sineması

Sinema, Amerika’da stüdyo sisteminin kurulmasıyla birlikte hızla büyük bir pazar, bir sektör halini alırken Avrupa’da ise ekonomik yönünden daha çok sanat olarak görülen bir işti. Hiç kuşkusuz Avrupa’da sinemanın sanatsal yönünün daha ağır basmasında bu ülkelerin kendine özgü koşulları yatmaktaydı. Sonuç olarak bu dönem Avrupa’da Almanya altın çağını yaşadı. . Abisel (2006) bu konuyu şu şekilde anlatır:

Birinci Dünya Savaşı’nın başlaması, Almanya’nın yeni gelişmekte olan sinema endüstrisini sarsmakla birlikte, yabancı film ithalinin yasaklanması sonucunu doğurduğundan yapımcılara seyircinin talebini karşılayacak yerli filmleri üretme şansını vermişti. Bu dönemde yeni şirketler kuruldu, ileride önemli roller yüklenecek olan teknisyen, yönetmen ve oyuncu kadroları yetişti; bunlar bir ölçüde deneme yanılma yoluyla bir ölçüde de İsveç ve Danimarka yapımlarından esinlenerek oyun sahneleme kurallarını irdeleyerek sinemayı öğreniyorlardı. Savaş yıllarında hükümet propaganda filmlerine duyulan gereksinim nedeniyle şirketleri denetleme yoluna gitti. Destekleme politikası UFA’nın kurulmasıyla sonuçlandı. (s,148-149)

Alman sinema şirketlerinin bu şekilde desteklenmesi ve tek bir yapı altında toplanması Alman sinemasında altın çağının yaşanmasını sağladı, ve bu dönemin yönetmenleri yetişti. Yönetmenler, Robert Wiene (Doktor Kaligari’nin Muayenhanesi - Das Kubinnet des Dr. Caligari, 1919), Fritz Lang (Kumarbaz Dr. Mabuse – Dr. Mabuse, der Speiler, 1922; Metropolis 1927), Murnau (Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi – Nosferatu, eine Symphonie des Gruens, 1922; Son Adam – Der Leitzte mann, 1924)

Şüphesiz bu dönemi en iyi simgeleyen film, Robert Wiene’nin Doktor Kaligari’nin Muayenhanesiydi. Abisel (2006) bu filmi şu şekilde anlatır:

Film, bir bahçedeki bankta oturan genç bir adamın (Francis) yanındakine bir öykü anlatacağını söylemesiyle başlar. Francis küçük bir kasabada yaşamakta, yakın arkadaşı Alan’la birlikte Jane’nin sevgisini kazanmaya çalışmaktadır. Bir gün kasabada panayır kurulur. Çadırlardan birinde gösterilerine başlayan Caligari, resmi bir işlem için belediyeye gittiğinde bir memur ona kötü davranır. Daha sonra ona kötü davranan memur ölür ve bu ölüm kasabada büyük yankı uyandırır. Kasaba bu cinayetin esrarıyla sarsılırken Cligari’nin çadırı izleyicilerle dolmuştur. Gösteri Caligari tarafından hipnotize edilerek uyutulan Cesere’nin seyircilerin geleceğe ilişkin sorularını yanıtlamasına dayanmaktadır. Sonraki gün gösteriyi izleyenler

arasında Alan ve Francis de bulunmaktadır. Alan, Casere'ye ne kadar yaşayacağını sorar. Aldığı yanıt: 'Şafağa kadar!' olur. Nitekim ertesi gün Francis arkadaşının öldürüldüğünü öğrenir. Cinayet bir duvara düşen gölgeler aracılığıyla görüntülediğinden seyirci katilin kim olduğunu anlayamaz.

Caligari'den kuşkulanan Francis, Jane'in babasını bir araştırma yapmaya ikna eder, onu Caligari'nin karavanına götürür. Ama bu sırada bir polis yanlarına gelerek katilin yakalandığını haber verir. Yakalanan adam karısını öldürdüğünü itiraf etmekler birlikte, öteki iki cinayetin sorumlusu olmadığını söylemektedir. Francis yeniden Caligari'yi izlemeye başlar. Gece pencereden içeri baktığında onu ve bir sandıkta yatan Casere'yi görür. Ancak o sırada gerçek Cesaire, elinde bıçağıyla Jane'in odasına girmiştir. Kızın güzelliğinden etkilendiğinden etkilendiği için onu öldüremez ama bayılmasından yararlanarak kucaklayıp kaçıır. Durumu fark eden ev halkıyla birlikte Francis de Cesare'nin peşine düşer. Sonunda Cesare bitkin bir şekilde yere yıkılıp ölür ve Jane kurtulur. Francis ve polisler yeniden Caligari'nin karavanına gittiklerinde, sandıkta yatanın bir kukla olduğunu anlarlar ama Caligari ellerinden kaçmayı başarır. Francis onun ardından giderek bir akıl hastanesine ulaşır. Buradaki doktorlara, yöneticileri hakkındaki düşüncelerini anlatır. Gece gizlice onun odasına girerek bir araştırma yaparlar. İncelenen defterlerde, kuzey İtalya'da dolaşan Caligari adlı bir adamın on sekizinci yüzyılda yardımcısı Casere'yi uyutarak gösteriler yaptığı, onu kullanarak cinayetler işlediği anlatılmaktadır. Hastane yöneticisinin notları, onun hastalarını hipnotize ettiğinin de ortaya koyduğundan iki olay birleştirilince Caligari yakalanır. Deli gömleği giydirilerek bir odaya kapatılır. Burada filmin başındaki mekâna dönülür. Francis'in öyküyü, Jane ile Cesare'nin de aralarında bulunduğu hastaların etrafında dolaştığı bir akıl hastanesinin bahçesinde anlattığı onun da hastalardan bir olduğu anlaşılır. Başhekim kılığındaki Caligari'yi görüp üzerine saldıran Francis yakalanır. Şimdi, beyaz gömlek giydirilerek kapatılma sırası ondadır. Başhekim gözlüğünü takarak kameraya doğru bakar. Yüzünde aynı sinsi ifade vardır, sanki Caligari olmuştur. (s,155-156)

Bu film gerek dekorları bakımından gerek konusu bakımından dünya sineması içinde çok ilgiyle karşılanmış ve birçok filme esin kaynağı oldu. Alman sineması bu dönem içerisinde bu yönetmenler ve alışılmışın dışında filmleriyle dünyaya damgasını vurmuştur.

2.1.4.4. 1920'lerde Sovyet Sineması

Alman sineması 1920'lerde dışa vurumcu sinemayla altın çağını yaşarken Rusya'da da sinemanın ünlü ustaları filmler yapmaktaydı. Nasıl 1800'lü yıllar bu ülkenin kendi özel koşullarından dolayı eşi benzeri görülmemiş bir edebi kuşak yaratmışsa 1920'li yıllarda, sinema alanında ünlü Rus yönetmenlerini oluşturdu.

Sovyet yönetmenler, gücünü montajdan alan teknikleriyle birbirlerinden ayrı fakat birbirlerine koşut kuramlar gerçekleştirdiler. Bu yönetmenler birbirinden bağımsız çekimlerin montaj tekniğiyle birlikte belirli bir mantıksal devamlılık sağladığını gördüler ve bu şekilde filmler oluşturdular.

Bu yönetmenler arasında en önemlilerinden biri Lev Kuleşov'du. Lev Kuleşov birbirinden farklı çekimlerin bir araya getirildiğinde farklı bir içerik oluşturduğunu montajın gücüyle kanıtlamıştı. Abisel (2006) Kuleşov'un deneylerini şu şekilde anlatır:

Bu deneyde bir kadın ve bir erkek Moskova'nın farklı semtlerinde yürürken görüntülenirler. Her ikisi de birini görmüşçesine irkilir ve gülümser. Buluşmaları kentin başka bir kısmında çekilmiştir. Dördüncü mekân ise Gogol anıtının önüdür ve çift heykelin önünde el sıkışır. Sonra çerçeve dışındaki bir noktaya bakarlar. Buraya araya Beyaz Saray'ın gölgesi girer. Beşinci çekim onları bir katedralin merdivenlerini çıkarken gösterir. Çekimlerin kurgulanmış hali izlendiğinde, çiftin Beyaz Saray'ın merdivenlerinden çıktıkları zannedilmiştir. Böylece kişilerin beş ayrı mekândaki çekimlerine bir Amerika görüntüsü, bir de tokalaşan iki eli gösteren ayrıntı çekim eklenmiştir. Sonuçta hiçbir kamera hilesi kullanmasızın, Beyaz Saray, Moskova'daki Gogol Anıtı'nın karşısına getirilmiş, bu etki görsel malzemenin sinematografik yöntemle örgütlenmesi aracılığıyla elde edilmiştir. (s,212)

Lev Kuleşov, deneyi ile birlikte birbirinden bağımsız çekimlerin bir araya getirildiğinde farklı yeni bir içerik kazanarak işlevlik kazandığını göstermişti. Onun bu keşfi sinemanın temelinde yatan montaj gücünü ortaya çıkarmıştı. Birbirinden farklı çekimler montajla beraber istenildiğinde farklı bir içerik oluşturma üzere yeniden inşa edilebilirdi. Sovyet yönetmenler arasında bir diğer önemi isim ise Pudovkin'di.

Pudovkin Birinci Dünya savaşına katıldıktan sonra geri döndüğünde Griffith'in Hoşgörüsüzlük filmini izledikten sonra sinema yapmaya karar verir. Daha sonraları Lev Kuleşov'un işliğine katılır. Kuleşov'un gerçekleştirdiği montaj deneylerine katılır ve 1925'te Satranç Humması filmini yönetir. Pudovkin'in en

önemli filmi ise Ana'dır. Filmde oğlunu Çarlık yönetimine karşı ihbar eden bir Ana'nın oğlunun mahkeme sürecinde adaletsizce yargılanması ve oğlunun ölümü üzerine ananın devrimci saflara katılarak verdiği mücadele ve direnişi anlatır. Pudovkin'in montaj anlayışında Griffith'ten ve Kuleşov'dan etkilenmiştir. Abisel (2006) Pudovkin'in montaj anlayışını şu şekilde tanımlar:

Pudovkin'in uyguladığı montaj yöntemi, yoğun duygusal etkilerin yaratılmasına yöneliktir ve farklı içeriklere sahip oldukça kısa çekimlerin birbirine bağlantılı olarak kesmelerle sıralanmasına dayanıyordu. Kullandığı ayrıntı çekimler filmlerine yoğun bir görsellik kazandırıyor. Pudovkin'in montaj anlayışı Kuleşov'unkine yakındır. Yönetmen montaj yoluyla seyircinin zihinsel bütünleştirme işlemini yönlendirir, dolayısıyla seyircinin görmesini istediğinin görmesini sağlar. (s,232)

Pudovkin yönetmenin tıpkı hayattaki gibi kendi uzay ve zamanını yaratmasını söyler, çünkü neleri nasıl göstereceği onun elindedir. Yönetmenin montajda kendi dilini belirlemesi gerektiğini söyler.

Sovyet sinema tarihi hatta dünya sinema tarihi içinde en önemli isimlerden birisi de Sergey Mihailoviç Ayzenştayn'dır. Ayzenştayn'ın yapıtları geliştirdiği montaj kuramı, sinemayla ilgilenenler için her zaman bir önemli bir kaynak olmuştur. Sergey Ayzenştayn 1898 yılında doğdu Riga'da doğdu. Küçük yaşlarda üç dili birden konuşabiliyordu. Daha sonra mühendislik okuluna gitti. Okula devam ederken tiyatroyla ilgilendi. İç savaş sırasında devrimcilere katılarak cepheye gitti. Ayzenştayn, iç savaştan tiyatroya devam eder. Daha sonraları 1921 yılında devletin açtığı sahne yönetimi sınavını kazanarak Mayerhold'un yardımcısı olur. Parlak fikirleri ve yaratıcılığı onun eskiden içinde bulunduğu tiyatro topluluğuna atanmasını sağlar Ancak fikirlerini tiyatronun olanaklarıyla uygulayamayacağını anlayarak sinemayla ilgilenmeye başlar. Daha sonraları tıpkı Pudovkin gibi Kuleşov'un işliğine katılır. Daha sonraları Grev ve en önemli filmi tam bir baş yapıt olan Potemkin zırhlısını çekecektir.

Değindiği gibi Potemkin Zırhlısı dünya sinema tarihi için bir başyapıttır. Abisel (2006) Potemkin zırhlısını şu şekilde anlatır:

Film, beş bölümden oluşuyordu. Filmin ilk bölümünde, Odessa önünde demirlenmiş olan gemideki denizcilerin, kendilerine kurtlanmış et yedirilmek istemesine gösterdikleri tepki anlatılır. Gemi doktorunun gözle görülebilen kurtlara rağmen etin yenilebileceğini söylemesine öfkelenen denizciler yemeği boykot

ederler. Daha sonra zırhlının komutanı herkesi güverteye toplayarak bu olaya katılanların cezalandıracağını açıklar. Bir gurup direnmeyi sürdürür. Komutan infaz mangasını çağırır gurubun üzerine yelken bezi örtülür ve tüfekler doğrultulur. Ancak infazı gerçekleştirecek askerler ateş etmezler. Böylece isyan başlar ve gemi isyancıların eline geçer. İkinci bölüm isyancılardan birinin vurulmasıyla son bulur. Üçüncü bölüm, genel grevin hüküm sürdüğü Odessa’da, ölen denizci için yapılan saygı yürüyüşünü anlatır. Grevciler, zırhlıdaki ayaklanmanın yanında yerlerini alırlar ve teknelere binerek denizcilere yiyecek götürürler. Bu neşeli heyecanlı sahnelerin ardından, çara bağlı askerlerin halka ateş açışı ve Odesa merdivenlerindeki katliamı sergileyen dördüncü bölüm gelir. Kentteki kıyıma karşı zırhlının açtığı top ateşiyle bu bölüm de sona erer. Son bölüm, Potemkin’in denizde yol almasını ve bir filoyla karşılaşmasını anlatır. Gemilerin birbirine yaklaştığı süre içinde zırhlıda savaş hazırlıkları yapılır. Sonuçta korkulan gerçekleşmez, filo ateş açmaz; tersine Potemkin’deki eylemin desteklendiği, kutlandığı anlaşılır. (s, 238)

Filmde Ayzenştay’ın montajdaki ustalığı açıkça görülür. Abisel (2006) bunu şu şekilde açıklar:

Ayzenştayn, bu filmde, montaj aracılığıyla çeşitli etkiler yaratmıştır. Birkaç kez gerçek zamanın akışını bozmuş, görüntülenen eylemin etkinliğini arttırmak amacıyla eylemin süresini uzatmıştır. Örneğin birinci bölümde genç bir denizcinin subayların yemek tabaklarını yıkarken, üzerinde “Bugünkü rızkımızı da veren tanrıya hamdolsun” yazısı bulunan tabağı kırışı, üç ayrı açıdan yapılan çekimlerin kurgulanmasıyla gösterilmiş ve dört beş saniyelik eylemin süresi uzatılmıştır. Merdivenlerdeki kıyımı da benzer bir biçimde kurgulayan Ayzenştayn, silahlı askerlerin gölgelerini ve çizmelerini kullanarak bu sahnenin hem ritmini hem de simgesel anlamını inşa etmiştir. (s, 238-239)

Bununla birlikte halkın devrime katılımını üç farklı aslan heykeli çekimlerini sıralayarak oluşturmuştur. Uyuyan aslan heykeli doğrulmuş ve en sonunda kükremeye yani devrime katılmaya başlamıştır. Film dünya sinema tarihi içerisinde montajın sinema dili içerisinde ne kadar önemli bir yerde olduğunu göstermiştir.

2.1.4.5. Komedi Sineması

Sinema tarihi içerisinde komedi üzerine odaklanıldığında ilk komedi filmlerinin ve oyuncularının Fransa’da ortaya çıktığı görülür. Fransız komedi oyuncularını komedi sinemasının ilk öncüleri olmuştur. Bunlar arasından en önemlisi

Max Linder'dir. Makal (1996) Komedi sinemasının Fransa'da doğuşunu ve Max Linder'in komedi sinemasına girişini şu şekilde anlatır:

İlk güldürüye Fransa'da rastlanıldığı gibi, ilk oyuncular da Fransa'da ün kazandı. Bunların başında güldürü filmlerinin sevilmesi ve yaygınlaşmasında önemli rolü olan Max Linder gelir. Chaplin'in 1909'da Paris'e ilk gezisinde keşfettiği ve büyük hayranlık duyduğu, sonraları "tek biricik hocam Max" ya da "komik filmin büyük ustalarından, bu sanatın Fransa'daki öncüsü Max Linder'den çok şey öğrendim" dediği Linder'in ilk filminden bir güldürü oyuncusu olarak çıkışı bir rastlantıydı, ama bu rastlantı ona 1905-1925 yılları arasında 300'e yaklaşan filmle önemli bir ünün kapısını açacaktı. Bu filmlerinde züppe, kibar, çapkın şık Parisli bir tip yaratmıştı. (s,21)

Makal'ın da dediği gibi Linder'in yarattığı Parisli tip ondan sonra gelenler için bir esin kaynağı olmuştu. Daha sonraları Max Linder'in ünü Fransa dışına da çıktı. Amerika'da filmler çevirdi.

Güldürü sineması Fransa'da bu şekilde gelişirken Amerika'da ise Chaplin tüm dehasıyla olayın içersine dahil olana kadar Mack Sennett tarafından yapılıyordu. Mac Senett'te yaptığı filmlerle pek çok sinema sanatçısının yetişmesine katkıda bulunmuştur. Ancak onun güldürülerinde olay örgüsünden söz edilemez yarattığı tipler mekaniktir. Güldürü sineması tiplerine insani bir yön eklemek için Charles Chaplin'i beklemek zorundadır. Abisel (2006) Max Senett'in yaptığı güldürüleri şu şekilde açıklar:

1910'lu yıllarda, yalnızca, gülütlere dayanan, öykü örgüsü olmadığı için bazen saçmalığa ulaşarak gülünç olan çılgın tempolu filmleriyle büyük bir ün kazanan Sennett, Vodvil tiyatrosundan ve sirk gösterilerinden getirdiği numaralara, birde "mekanik insan" modelini ekledi. Çelişkilerden ve zıtlıklardan yararlandı ve tespah tanesi gibi birbirini izleyen gülütlerle dolu filmler yaptı. (s,119-120)

Bununla birlikte Senett, filmlerinde kamu görevlilerinin komik durumlarda görüldüğü filmler yaptı. Bunlar arasında Senett, Keystone Polisleri filmiyle ünlüdür.

Sessiz komedi dönemi, Charles Chaplin'e kadar çılgın tempolu kovalamacalardan, birbirinden komik şakalardan, seyirciyi anlık güldürmeyi amaçlayan öğelerden oluşuyordu. Charles Chaplin'le birlikte ise komedi türü seyirciyle, daha insan odaklı bir ilişki geliştirmeye başladı. Charles Chaplin'le birlikte kaba güldürüler içinde çizilen "mekanik insan" yerine sıradan insan

gözükmeye başladı. Bazin (2007) Chaplin'i bu seviyeye çıkaran özellikleri şu şeklide anlatır:

Charlie'nin estetik varlığının devamlılığı ve tutarlılığı onun sinema tarihi içinde apayrı bir yer edinmesini sağlamıştır. Halk onu giyiminden değil, küçük ikizkenar yamuk bıyığından ve paytak yürümesinden tanımaktadır. The Pilgrim filminde onu bir mahkûm rahip kılığında görmekteyiz. Birçok filminde smokin veya ancak çok zenginlerin giyebileceği şık bir takım elbise giyer. Bu fiziksel "işaretler" karakterin iç dünyasının yapısını yansıtmaktadır. Bunları tarif ve ifade etmek oldukça zordur. Bunları tarif ve ifade etmek oldukça zordur. Özel durumlarda bu nitelik ortaya çıkmaktadır. Örneğin onun inatçılığını anlamak için diğer tüm insanların ona bir şey yaptırmaya çalışmasını beklemek zorundayız. Böyle durumlarda o, sorunu çözmek yerine iyice güçleştirmek yoluna gitmektedir. (s,133)

Charli Chaplin, şarlo karakterini zaman içerisinde oluşturmuştur. Chaplin ilk önce Mac Senett,'in şirketi Keystone katıldı. Bu filmlerde oynadığında henüz Şarlo karakteri tam anlamıyla ortaya çıkmamıştı. Bu filmlerde sadece kameranın önünde yürüyor ve izleyiciye gülümsüyordu. Daha sonra Kestone'la kontratının sona ermesiyle birlikte Essanay'a geçti. Artık yavaş yavaş izleyici tarafından tanımaya ve sevmeye de başlamıştı. Mutual şirketine geçtikten sonra Şarlo karakteri oluşmaya başlamıştı.

1921 yılında Yumurcak adlı filmi gerçekleştirdi. sonra 1925 yılında Altına Hücum, 1928'de Sirk, 1931'de Şehir Işıkları, 1936'da ise Modern Zamanlar'ı gerçekleştirdi. 1940'ta ise Büyük Diktatörle faşizmimle dalga geçti.

Charle Chaplin bu filmlerine içinde yaşadığı toplumsal şartları ve toplumsal kurumların insanlar üzerindeki etkilerini katmıştır. Onun yarattığı karakter ondan önceki mekanik karakterlerin aksine insanidir. Onun filmleri bugün bile hiç etkisini kaybetmeden izlenebilmektedir. O, hak ettiği saygınlığı kazandıran adamdır.

2.2. Sinemada Anlam

Sinemanın göstereni, gösterendir. Yani sinemada gösterilende, gösterende aynı olur. Diğer sanatlarda ise bu durum farklıdır. Diğer sanatlarda gösterenle, gösterilen arasındaki mesafe uzundur. Sinemada ise mesafe neredeyse yok denilebilecek kadar azdır. Monaco (2001) bu farka şu şekilde değinir. Göstergibilimciler için gösterge mutlaka iki parçadan oluşur. Gösteren ve gösterilen. Örneğin, sözcük sözcüğü harfler ve sesler toplamı bir gösterendir ama onun temsil

ettiği yine başka bir şeydir. “ Gösterilen “ Edebiyatta gösterilen ve gösteren ilişkisi bu sanat’ın merkezinde yer alır. Şiir bir yandan seslerden (gösterenler) diğer yandan anlamlardan oluşan yapılar inşa eder ve bu ikisi arasındaki ilişki büyüleyicidir. Gerçekten şiirdeki hazzın çoğu da tam da burada, ses ve anlamın dışında yatar. Ama sinemada gösteren ve gösterilen hemen hemen özdeşdir. (s.154) Peki gösterenle aynı olan sinema anlam üretimini nasıl yapar.

Sinema kendi gücü ve kendi kendisinin doğal yeteneğiyle dilde olduğu gibi sözcüklerin gerçek anlamlarına yan anlamlar ekleyebilir mi? Dilde, bir sözcüğün bir gerçek anlamı bir de düşüncenin gelişmesiyle birlikte somuttan, soyuta doğru, şairlerin, yazarların, bu gerçek anlamın üzerine eklediği yan anlamlar vardır. Sözcüğün gerçek anlamı o sözcük söylendiğin de aklımıza ilk gelen anlamıdır. Sözcüklerin yan anlamları ise o sözcüğe sonradan yüklenen yan anlamlardır. Örneğin diş sözcüğü bir organdır. Ancak daha sonra ona yüklenen anlamlarla tane anlamına da gelir. İki diş sarımsak gibi. Sinemada anlam üretilen tıpkı dildeki gibi bir gerçek anlam üzerine yan anlamlar yükleyerek yapar. Peki sinemada temel anlamı olan görüntü nasıl yan anlam kazanabilir Sorunun cevabı, şüphesiz sinemanın kültürel bir ürün olduğuyla ilişkisidir. Sinema, ya da filmler, içinden çıktıkları kültürle iç içedir. Bir görüntünün içindeki objeye o kültürün içerisindeki anlamı eklendiğinde filmde bu obje artık kendi kültürel anlamına sahip olacaktır. Monaco (2001) bu durumu şu şekilde açıklar. Bir film ya da sesin bir temel anlamsal anlamı vardır; bu karşımızda orada olan ve anlamak için çaba sarf etmek zorunda olmadığımız anlamdır. Bu öge basitmiş gibi görünebilir ama asla değersizmiş gibi anlaşılmalıdır; burada sinemanın büyük gücü yatar. Bir kişinin ya da olayın sözcüklerle tanımlanması ile aynı kişi ya da olayın sinemasal kaydı arasında önemli bir fark vardır. Bize gerçekliğin olabildiğince benzerini verebilmesi nedeniyle sinema, yazılı ve sözlü dillerin nadiren yapabildiği kesin bilgi iletme özelliğine sahiptir. (s.157) Sinema, kültürün bir ürünü olduğundan, göstergebilimcilerin filmsel öykü süreci (ya da temel anlamların toplamı – diegesis) dediği olgunun ötesine geçen bir zenginliğe sahiptir. Bir gül görüntüsü Richard III filminde görüldüğünde, yalnızca bir gül değildir çünkü York ve Lancaster evlerinin simgesi olarak beyaz ve kırmızı güllerin yan anlamlarının farkındayızdır.

2.3. Mizansen

Mizansen sahneye koyma sinemada kurgudan önceki en önemli işlerden birisidir. Bununla birlikte sahneye koyma kurgunun da başlangıcıdır. Sahneye koyma bir yönetmen için en önemli aşamadır, çünkü yönetmen bu aşamada senaryoda yazılı olanın canlandırılmasına geçecektir. Eİsenstein (2006) sahneye koymanın önemini şu şekilde anlatır:

Tiyatro oyunu perdelere bölünür perdeler sahnelere sahneler de sahneye koymaya; sinemada bölünme daha da öteye gider; sahneye koyma kurgu düğümlerine bölünür, kurgu düğümleri de tek tek çerçevelere.(s, 20)

Çerçeveler görüntüyü belirlediğinden sinema alanında önemli konulardan biridir. . Monaco (2001) çerçeveler konusunu şu şekilde anlatır:

Çerçeve görüntünün sınırını belirlediğinden, bir çerçeve oranının tercihi, kompozisyonun olasılıklarını ortaya koyar. Sinema estetiğinin bu zor konusu hakkında her zaman görülen kendini haklılaştırma ile birlikte ilk kuramcılar 1.33 oranını hararetle desteklediler. Geniş ekran olanlar 1950’li yıllarda yaygınlaştığında, klasik estetikçiler, Akademi ölçüsü içinde algıladıkları simetrinin imha olmasına ağlayıp zızladılar. Ama 4.3 oranı kutsal değildi. Soru hangi oranın uygun olduğu değil, daha çok hangi kodların hangi oranlar içinde kendilerini kullanıma açtığıdır. (s, 178)

Monaco’nun da açıkladığı gibi çerçevelemede hangi oranın kullanılacağını kodun kendisinin belirlemesi gerekir. Bununla birlikte yönetmenin çerçeve sınırlarını belirmesi de önemli bir konudur. Çerçeve sınırları biçimi belirleyen önemli yapılardan biridir. Monaco (2001) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Eğer çerçevenin görüntüsü kendi içinde yeterliyse o zaman buna “ kapalı biçim” denir. Tersine olarak, eğer yönetmen her zaman için çerçevenin dışındaki alanın varlığının bilinç dışı düzeyinde farkında olmamızı düşünerek çekimi düzenliyorsa, o zaman biçim “açık” olarak değerlendirilir. Açık ve kapalı biçimler çerçevedeki devinimin öğeleriyle yakından ilişkilidir. Eğer kamera objeyi tam olarak izlemeye yönelirse biçim kapalı olmaya yönelir; diğer yandan eğer yönetmen objenin çerçeveyi terk etmesine ve yeniden girmesine izin verir hatta cesaretlendirirse biçim tam anlamıyla açıktır. (s, 179)

Bununla birlikte yönetmen çerçevenin içine alacağı görüntüyü üç boyutlu olarak düzenlemek zorundadır. Çünkü kompozisyonun doğası bunu gerekli

kılmaktadır. Aynı zamanda bunu yaparken aksiyonu ve objelerin değişebileceğini de hesaba katmak zorundadır. Monaco (2001) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Yönetmen, sanatlarla uğraşan birçok sanatçı gibi üç boyutlu düzenleme yapar. Bun zorunlu olarak, yönetmenin üç boyutlu enformasyon aktarmaya çalışması anlamına gelmez. Bu kompozisyona ait üç kod dizisi olduğu anlamına gelir: birincisi görüntünün düzlemiyle ilgilidir (doğal olarak ta en önemlisidir, çünkü görüntü yine de iki boyutludur) ikincisi görüntülenen uzamın coğrafyasıyla ilgilidir (onun düzlemi zemin ve ufuk ile paraleldir) üçüncüsü hem çerçeve düzlemine hem de coğrafik düzleme dikey derinlik algısı düzlemini içerir. (s, 180)

Bununla birlikte kompozisyonda yakınlık uzaklığa göre de anlam değişebilir. Her zaman yakın olan objeler anlam açısından daha büyük bir önem teşkil eder. Kompozisyonda kullanılan renklendirme de anlamı etkiler. Örneğin gölgelendirme veya aydınlatma ile objelerin anlamları vurgulanabilir. Yönetmenin istediği etkiyi yaratmasında yardımcı olur.

2.3.1. Ses

Sinemanın dili içersinde önemli konulardan biri de sestir. Ses sinemayı gerçekliğe yaklaştıran ve bununla birlikte sinemasal anlatımda anlamı etkileyen değiştirebilen önemli bir faktördür. Bazin (2007) sesin sinemaya girişiyle sinemanın gerçekçiliğe yaklaştığını şu şekilde anlatır:

1928 yılında sesiz film sanatsal açıdan doruk noktasına ulaştı. Bir takım kişilerce bu onun sanatsal işlevinin sonu olarak değerlenirse de sinema estetik yolunda hızla ilerlemeye devam etti ve sesin gerçekçiliğe yaklaşması bazı kolaylıkların yanında bu konuda bir kaosun yaşanmasına da sebep oldu. Bu açıdan bakıldığında sesin, sinemanın eski Ahit’ini yıkmadı tamamladığı anlaşılacaktır. (s, 31)

Bazin’inde açıkladığı gibi ses sinemanın Ahit’ini tamamlamıştır. Onun dilinin gerçekliğe daha da yakınlaşmasını sağmıştır. Bununla birlikte ses anlam üretmede görüntüye yardımcı olur. Monaco (2001) bunu şu şekilde açıklar:

Sesin yaygınlığı onun en çekici özelliğidir. Hem uzamı hem de zamanı üretir. Esas olan bir mekân yaratmaktır: Yankı, armoni vb ya da özel bir mekan temelli “ortamın doğal gürültüsü” onun imzasıdır. Ses ayrıca zamanı da üretir. Tek bir görüntü eklenen ses kuşağı zamanın geçtiği duygusunu yaratabildiğinde canlanır.

Yaratıcı bir anlamda ses kendi değerini genellikle daha fazla dikkat gerektiren bir görüntüyü desteklemek için bir devamlılık zemini yaratarak gösterir. (s, 205)

2.4. Kurgu

Kurgu, sinemasal anlatımın en önemli ögesidir. Sinema, tarihi içerisinde kurguyla beraber kendisini kanıtlamıştır. Kurguyla beraber tek tek çekimler bir anlam kazanarak yönetmenin vermek istediği mesajı verir. Ve böylece filmin inşası tamamlanmış olur. Monaco (2001) kurgunun kullanım alanlarını şu şekilde tanımlar:

Bitişik iki çekimin iki anlamından üçüncü bir anlamın çıktığı diyalektik süreç. Bir dizi çekimin kısa bir zaman dilimi içinde çok enformasyon iletilmemek için bir araya getirildiği süreç. (s, 208)

Bununla birlikte kurgu sinema dilinin en önemli anlam yaratma aracıdır. Asiltürk (2008) bu konuyu şu şekilde açıklar: Kurgu sanatı her şeyden önce anlamların kaynaştırılmasıyla yeni anlamlar yaratma için bütününe parçalarını öncelikle zihinde birleştirme; hiç değilse çekimden çekime, sahneden sahneye geçişe estetik nitelik verme işidir. (s, 33)

Asiltürk'ün de açıkladığı gibi çekimler sinemanın sözcükleridir. Ve kurgu bu çekimler arasındaki bağı hem biçimsel açıdan hem de anlam bakımından insanların zihninde tamamladığı için sinemada anlam üretiminde en önemli araçtır. Yönetmen kurgunun gücüyle birlikte tek çekimlerin farklı şekillerde sıralanmasıyla farklı anlamlar üretebilir. Asiltürk (2008) bu konuyu şu şekilde açıklar: yönetme ve kurgucunun bir şairin sözcüklerin dizedeki yeriyle oynaması gibi çekimlerin yeriyle oynayıp yeni anlatımlar ve yeni anlamlar yaratması da, kurgunun gücüyle olanaklıdır. Örneğin A, B, C, D birer çekim olsun: A+C+B+D sırasıyla yaratılan kurgunun anlam iletisi ile D+A+B+C sırasına göre yapılmış kurgunun anlam iletisinin ve D+A+B+:C sırasına göre yapılan bir kurgunun anlam iletisiyle B+D+C+A sırasına göre yapılan kurgunun anlam iletisinin bir ve aynı olması beklenemez. Sıralamalar ancak kurgu yoluyla anlam yaratabilecek bir ustanın elinde yeni anlamlara dönüşebilir. (s, 35)

Değinildiği gibi Griffith'in Charles Dickens'in romanlarında oluşturduğu kurgulama tekniğini sinema alanında uygulaması sinemasal kurgunun doğması ve gelişmesi için en büyük adım olmuştu. Griffith'ten sonra kurgu dahi Sovyet yönetmenler elinde gelişti, ve kurgunun adını onlarla özdeşleştirdi. Değinildiği gibi sinemasal kurgunun gelişmesinde en önemli isimlerden birisi Lev Kuleşov'dur.

Kuleşov, kendi işliğinde gerçekleştirdiği araştırmalarında Amerikan filmlerinin kurgulanışını çözmeye ve bu konuyu daha da geliştirmeye çalıştı. Kuleşov birbiri ardına gerçekleştirdiği deneylerde birbirinden bağımsız çekimlerin bir araya getirilerek yeni bir anlam yaratabildiğini kanıtladı. Bununla birlikte Kuleşov'un işliğine katılan genç Sovyet yönetmenler birbirinden farklı ancak birbirine koşut kurgu kuramları geliştirdiler. Bu yönetmen arasında önemli isimlerden birisi Pudovkin'dir. Pudovkin, kurguyu sinemanın dili olarak gördü. Nasıl dilde bir sözcük tek başına gerçek anlamının dışında başka bir şey ifade etmiyorsa sadece çekimler de temel anlamsal anlamı dışında başka bir şey ifade etmiyordu. Sözcükler nasıl cümleyle birlikte anlamlı bir bütün oluşturuyorsa sinemadaki çekimler de kurguyla birlikte anlamlı bir bütün oluşturuyordu. Kurgu anlamı desteklemek için temel bir araçtı. Buna karşılık Eisentein kendi kurgu kuramını çekimleri birbiriyle çarpıştırarak oluşturdu.

2.4.1.Eisentein ve Diyalektik Kurgu

Eisentein'in kendi kurgu kuramını oluşturmasında şüphesiz aldığı eğitim ve yaratıcı düşünme şekli etkili olmuştur. Bununla birlikte Eisentein, da tıpkı diğer Sovyet yönetmenler gibi Griffith'ten esinlendi; ve kendi kurgu kuramını geliştirdi. Asiltürk (2008) bu konuyu şu şekilde açıklar: Kurgu kuramının özüne inildiğinde: Eisentein'in zengin geçmişiyle (mimari, tiyatro, şiir gibi kültürel bilgi zeminiyle), sanatın temelini, sanatsal yapıtların ortak paydasını, kurgu biçimini yakaladığı kurgunun geleceğini tartıştığı, sinema anlayışını da bu temeller üzerine oturttuğu görülebilir. Eisentein, Kuleşov gibi, kurgunun kökenlerini Griffith ve Amerikan sinemasında arar. Griffith'i besleyen yansımaları, onun toplum yapısında bulur. Griffith, Eisentein'a göre gelişmelerin doğru çizgi üzerindeki hızlı devinimini, tartımını sağlayan kurgunun en görkemli ustasıdır, ama Griffith'in sık kullandığı koşut kurgu Sovyet sinemasında en az rastlanan kurgu çeşididir. Bu kurgu biçimi, Griffith'in düalist dünya görüşüne dayanır. Birbirine koşut iki çizgi yoksullarla varsıllar... Bunlar, varsayımsal ve ideal bir uzlaşmada buluşmaya doğru; bu iki koşut çizginin kesiştiği (aslında kesişmediği) yere, sonsuza avuntuya, uzlaşılamaz çatışmanın uzlaşılacağı hayaline koşar. Oysa çizgiler, birbirinin sonuçmazdır. Eisentein ve öteki Genç Sovyet yönetmenlere göre kurgunun en küçük evreni, çelişkilerin içsel baskılarının yarattığı bölünmedir. Görüntüsel kavramın sonucu yeni

biçimde düşüncede yaratma nitelikçe daha üst düzeyde yeniden bir araya getirerek anlatım yaratma, güçlü ve yeni bir birlik...(s, 51)

Bununla birlikte Eisentein'in kurgu kuramının altında her sanat dalının özünde çatışma kavramının yattığı görüşü görülür. Ona göre sanatın doğasında çatışma kavramı yatar. Çarpıştırılan çekimlerden alımayıcının zihninde tamamlayıcı bir anlam ve ona yeni bir düşünme şekli göstermek onun kurgu kuramının dahiyane yönüdür. Eisentein bu görüşleri doğrultusunda farklı kurgu çeşitleri oluşturmuştur. Asiltürk (2008) Eisentein'in kurgu çeşitlerini şu şekilde açıklar: Eisentein'in çarpıcı (atraction), ölçümlü (metrik), üsttiresel (overtonal), dizemsel (ritmik), tiresel (tonal), anlıksal (intellectual), çağrışımsal (association) adı verilen, yedi ana sınıfta irdelenen kurgu çeşitlerine kurgu yöntemleri de denilir. Bu kurgu sınıfları birbirleriyle çatışma ilişkilerine girdiklerinde "kurgu yapıları" olurlar. Bu hiyerarşide görüldüğü gibi, bunlar birbirini yansıtan, birbiriyle çatışan; karşılıklı ilişkiler kurarak her birinin örgensel olarak diğerinden oluştuğu, gittikçe daha fazla belirginleşen bir kurgu çeşidine ilerlediği kolaylıkla gözlenebilir. (s, 54)

3. ROMANIN DİLİ VE ANLAM YARATMA SÜREÇLERİ

Romanda anlam yaratma sürecinin incelenmesi, romanın bir edebiyat eseri olarak sinemaya uyarlanmasında oluşan sorunların anlaşılmasında ve bu konuya farklı açılardan bakılmasında yararlı olabilir. Şüphesiz romanda anlamı oluşturan çeşitli öğeler ve bunların çeşitli işlevleri vardır. Bolat (2007) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Roman bireyler arasındaki çatışmaları, bireylerin iç ve dış trajedilerini, toplumsal sorunlarını, serüvenlerini, kurmaca olmakla birlikte, hakikat duygusu uyandırarak anlatan uzun düz yazıdır. Bir anlatı olan romanda, anlatılan olay, belli bir zaman ve uzam içerisinde gerçekleşir. Böylece anlatının evreleri ve süresi belirlenir. Öyleyse romanda anlamın gerçekleşmesi bir takım öğelerin birbirleriyle tutarlı bir ilişkide bulunmalarıyla olanaklıdır. Bu öğeler olay, zaman, uzam (mekân) ve kişi olarak sıralanabilir.(s,144-145)

Bolat'ın da dediği gibi romanda anlamın gelişmesinde çeşitli öğelerin birbiriyle ilişkilerinin büyük önemi vardır. Öyleyse bu öğelerin tanımlanması romanda anlam sürecinin anlaşılması bakımından yararlı olacaktır.

3.1. Roman Tarihi

Şüphesiz edebi türler içerisinde okur tarafından en fazla ilgi duyulan türlerden biri roman olmuştur. Roman gerek anlatım zenginliği, gerek kendine has biçimi bakımından kendi gelişimsel tarihi içerisinde edebiyat türleri arasında hak ettiği saygıyı kazanmıştır. Bu bağlamda romanın ortaya çıkışından bu yana gelişimi önemlidir. Bir görüşe göre “ Batıda “roman” sözcüğü ilk önceleri destan türüne karşı anlamda ele alınmıştır. Destan çoğunlukla bir topluluğun, roman ise kişilerin serüvenlerini dile getirmeyi yeğler. Biri topluluğa diğeri kişiye öncelik veren bir tutum sergiler. Romanın ortaya çıkışını bu bağlamda ele aldığımız zaman oldukça köklü bir geçmişi ve Batı yazınına özgü olduğunu ifade etmek gerekir. Her ne kadar romanın Batıdaki genel anlamıyla Cervantes ile başladığı kabul edilse bile Fransız yazınında daha orta çağda kendini göstermeye başladığını görmekteyiz.” (İşler ve Türkyılmaz, 1997)

Değindiği gibi Ortaçağda başlayan roman, kendi içerisinde dönemden döneme yazardan yazara dönüşüm geçirerek günümüze kadar ulaşmayı başarır. Bir görüşe göre “ 1600'lerin ikinci yarısında roman yol boyunca gezdirilen bir ayna olarak tanımlanır. 19. yy'a geldiğimizde roman bir ayna olarak gezdirildiği yol

boyunu değil merkezine yerleştirdiği toplumu ve çağını yansıtmayı üstlenir. Balzac, Stendhal ve Flaubert gibi büyük yazarlar romanın ilgi ve alanını genişletirler. Fransız Yazınında roman dendiğinde okurun ilk anımsayacağı isim bu üç büyük gerçekçi yazardan biri olacaktır. Bugünkü roman geleneksel romanın bir uzantısı olmasına karşın geleneksel romandan çok uzaktır. (İşler ve Türkyılmaz, 1997)

Buna bağlı olarak geleneksel romanda olay örgüsü ve karakterler okurun ilgisinin sürekli üzerlerinde olduğu biçiminde oluşturulmuştur. Bir görüşe göre “ Güçlü bir konu ve belirli bir olay örgüsü anlatıda hep baskın durumdadır. Olay unsuru roman anlatısının hep odak noktasıdır. Olay örgüsünün güçlü olması güçlü kişilerin de yaratılmasını gerektirir. Zira güçlü bir olay örgüsünü güçlü bir kişi çekip çevirecektir. Kişi bir anda kendini roman anlatısının merkezinde buluverir. Olay ve bu olaya bağlı yan olaylar kişinin çevresinde gelişir. (İşler ve Türkyılmaz, 1997)

Bununla birlikte geleneksel romanın merkezine kişi oturarak olay örgüsünü onun üzerinden tanımlaması yazarın yarattığı karakterlerin okuyucuya tüm ayrıntılarıyla birlikte anlatılmasını gerekli kılar. Bununla birlikte on dokuzuncu yüzyılın yarattığı siyasal ve toplumsal ortam değişen toplumsal kurumlar ve bununla birlikte değişen aile üyelerinin konumları romanda kişiden çok bireyin merkeze oturmasını sağlamıştır.

20. yüzyıla gelindiğinde ise roman biçim ve içerik değiştirmeye başlar. Bir görüşe göre “ 1.Dünya savaşı sonrasında romanın biçim ve içeriği bazı yazarlar tarafından yeniden sorgulanır. Başta Gide ve Camus olmak üzere bazı yazarlar geleneksel romanın anlatım tutumundan yavaş yavaş uzaklaşırlar hatta karşı bir tavır sergilerler. Romanın biçimi ve içeriğiyle ilgili yenilikçi görüşlerini, ortaya koydukları bazı yapıtlarında uygulama olanağı bulurlar. Bu yazarlar insanı yeni bir bakış açısıyla değerlendirmeye koyulurlar. İnsan yaşamı geleneksel romanda anlatıldığı gibi hiç de kesin ve basma kalıp değildir. Yaşam belirsiz ve oldukça karmaşıktır. Her an her şey olabilir. Yaşam durağan değildir, yaşam süreklidir. Romancı, yaşamın karmaşık ve belirsiz olduğu gerçeğini kabullenmelidir. Aksi durumda, insanın ve yaşamın gerçekliğinden uzaklaşır. Bu anlayıştan yola çıkarak, insan ve yaşamı yapıtlarında, yeniden ele alırlar, romanın anlatım biçimiyle ilgili köklü değişimlere öncülük yaparlar. Bu yazarların romanlarında birer başlangıç olmasına karşın gerçek anlamıyla bir son yok gibidir” (İşler ve Türkyılmaz, 1997)

Görüldüğü gibi roman ortaya çıkışından bu yana farklı yazarların farklı dönemlerde ortaya attıkları görüş ve eserleri doğrultusunda bir çok alt üre bölünmüş

ve günümüzdeki çağdaş romana ulaşmıştır. Şüphesiz bu çalışmanın kapsamı doğrultusunda roman tarihinin geniş bir açıklamasını verebilmek tezin konusu açısından yararlı olmayacaktır. Bundan ötürü romanın ortaya çıkışına kısa bir bakıştan sonra şimdi romanda anlam yaratma süreçlerini açıklamaya çalışalım.

3.2. Olay

Olay, roman içerisinde anlam oluşturmada kullanılan en önemli öğelerden biridir. Geriye kalan diğer öğeler olay doğrultusunda yazar, tarafından yazılır. Eğer romandaki olay diğer öğelerle bir ilişki içerisinde değilse romanda gerçekleşen eylemlerin nedeni tam olarak anlaşılamaz. Bolat (2007) romanda olayın önemini şu şekilde açıklar:

Romanda anlam boyutunun gerçekleşmesini sağlayan en önemli öge olaydır. Olay romanda olan, gerçekleşen, meydana gelen eylemlerin hem nedenini oluşturan, hem de eylemlerin içinde gerçekleştiği şeydir. Gerçeklikle tıpa tıp benzeşse bile, romanda gerçekleşen olaylar birer kurmacadır. Kurmaca, gerçeklik ile yazarın imgeleminin kesişmesiyle ortaya çıkan yeni gerçekliktir. Hiçbir zaman yalnızca düşünce ya da uydurmaya anlamına gelmemesi gereken kurmaca, hiçbir zamanda da gerçek anlamına gelmemelidir. Romanın kurmaca bir tür olması, gerçekliğin, yazarın imgelemiyle yeniden üretilmesi anlamına gelir. Bu özelliğiyle kurmaca hem gerçektir, hem de gerçek dışıdır. Zaten roman için öteden beri “olmuş ya da olması muhtemel” ifadesi kullanılması bu yüzdendir. (s, 145)

Romanda kurmaca bir dünya yaratabilmek karakterlerin özellikleriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Yazar, kurmaca bir dünya yaratırken karakterlerin kendine has özelliklerini zamansal bir bağlam doğrultusunda yeniden yapılandırmalıdır. Bolat (2007) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Yazınsal yapıtlarda kurmaca bir evren oluşturmak, karakterlerin özelliklerini yeniden tanımlamayı, bunların bireysel ya da toplumsal serüvenlerini süreçsel bir bağlam içerisinde yeniden oluşturmayı gerektirir. Aynı gereklilik, fiziksel ve toplumsal ortam ile kurmacanın içerisinde gerçekleştiği kurmacayı etkileyen nesnel evreni için de geçerlidir. (s, 145)

Romandaki olayların gelişimi her zaman kronolojik bir sıra izlemez. Bu yazarın kendi anlatım olanaklarının elindedir. Romanda olaylar roman karakterlerinin kimi zaman kendi kendileriyle kimi zaman doğayla kimi zamanda çevreleriyle olan çatışmalarıyla başlar. Ancak yazınsal metnin olay örgüsü olabilmesi

için bu çatışma ve olayların belli neden sonuç ilişkisi içerisinde gerçekleşmesi gerekir. Bolat (2007) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Romandaki olayların süreçsel niteliği, her zaman doğrusal bir özellik göstermez. Romanda olay, genellikle kurmacaya giren karakterlerin kendileriyle, birbirleriyle ve çevreleriyle çatışmaları ile başlar, bu çatışmaların etrafında gelişir ve sonuçlanır. Her olay kendinden sonra gelen olayın gerisinde kalır. İlk olay başlamadan, kurmaca anlatı başlamaz, ikinci olay başlamadan da ilerlemez. Kurmaca metindeki evren, gerçek evren gibi süreklilik göstermez, belli bir bitişi sonu vardır. Çatışmalara bağlı bütün öğeler metin içerisinde yer aldığından, çatışmaların çözümlenmesi daha kolaydır.

Yazınsal (edebi) değere sahip olan romanlarda olaylar, geriye ve ileriye gidiş – gelişlerle, neden – sonuç ilişkisi içerisinde düzenlenir. Olayların böyle düzenlenmesini Foster, “olay örgüsü” olarak adlandırırken, neden- sonuç ilişkisine dayanmayan anlatıları da “öykü” olarak anlatır. (s, 145- 146)

Bolat’ın da açıkladığı gibi kurmacada eğer olaylar neden- sonuç ilişkisine dayandırılarak anlatılıyorsa bu şekilde anlatılan kurmaca olay örgüsü olur. Ama bir nenen sonuca bağlanmadan yapılıyorsa öykü olur.

3.3. Zaman

Romanda anlam oluşturan en önemli öğelerden biri de zamandır. Zaman romanın anlam yaratma sürecinde çok önemli bir rol oynar. Bunun nedeni şüphesiz romanın cümlelere dayanan yapısıdır. Bununla birlikte romanın içerisinde zaman, tek bir durumda değildir. Bolat (2007) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Olayların içinde gerçekleştiği zaman ile olayların anlatıldığı zaman birbirinden farklıdır. Bir kurmaca olan romanda anlatıcının olayları anlattığı zaman öyküleme zamanıdır. Romanda asıl kurmacanın gerçekleştiği, olaydan olaya, olaydan olaya, durumdan duruma geçişi bildiren zaman ise öykü zamanıdır. Romanda anlamın oluşması öykü zamanı ile öyküleme zamanına sıkı sıkıya bağlıdır. Çünkü anlatıcının olayları anlattığı zaman ile öykünün gerçekleştiği zaman ile ilişki, geçmiş, şimdi ve gelecek süreçlerine dayanır. (s, 148)

3.4. Mekân (Uzam)

Romanda anlam yaratma bakımından önemli işlevleri olan bir diğer öge ise mekândır. Mekân genel olarak olayların geçtiği yerdir. Bolat (2007) bu konuyu şu

şekilde açıklar: Uzam romanda olayların geçtiği fiziksel ve toplumsal ortamdır. Bir alan bir kent ya da köy olabileceği gibi, aile, iş yeri, okul gibi ortamda olabilir. (s, 148)

Bolat'ın da açıkladığı gibi uzamın olayın geçtiği fiziksel ve toplumsal ortam olması okurun karakterlerin özelliklerini tanıması bakımından önemlidir, dolayısıyla anlam üretiminde önemli bir yer tutar. Karakterin yaşadığı yerin tasvir edilmesi ya da olayın geçtiği yer karakterlerin gerek statüsünü gösteren bir işaret olabilir ya da onların ruh hallerini yansıtan önemli bir ipucu haline dönüşebilir. Örneğin Aşk-ı Memnu romanında Adnan Bey'in yalısı onun statüsünün diğerlerine oranla daha yüksek olduğunu göstermektedir.

Bununla birlikte romanlarda gerçeklik izlenimin güçlendirilmesi açısından yer adları gerçek adlarıyla verilir. Ama aynı zamanda hiç bilinmeyen adlar da verilebilir. Bolat (2007) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Genellikle romanlardaki ülke, kent ya da köy gibi yerleşim yerlerinin adları, gerçeklik izlenimini güçlendirmek açısından, gerçeklik adlarıyla verilirken, bazı romanlarda hiç bilinmeyen adlar verilebilir. Ne var ki uzam kuramacada gerçek adıyla verilse bile, her zaman gerçeklikteki karşılığında söz edilemez. (s,149)

3.5. Kişi

Romanda anlam oluşturmada önemli bir yapı taşı ise karakterlerdir. Romanda karakterler gerçek hayattaki kadar kompleks bir yapıda olmamalı ancak gerçek hayattakine yakın olmalıdır. Yukarıda da anlatıldığı gibi gerçeklik izlenimin güçlü tutulması için uzam adları romanda, gerçek adlarıyla verilir karakterlerde uzamdan bağımsız olamayacakları için bu uzam içerisinde davranış gösterirler. Bu nedenle karakterlerin davranışları yaratılan uzamla çelişkili olmamalıdır. Gerçeklik ilişkisinin güçlü tutulması bakımından. Bolat (2007) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Romandaki karakterler, belli bir uzam içerisinde davranırlar. Kurmaca evrenin gerçeklik izlenimini uyandırması, karakterlerin özellikleriyle içinde yer aldıkları uzamın tutarlı olmasıyla da yakından ilişkilidir. (s,149)

Romanda karakterler belli tekniklere göre oluşturulur. Bu tekniklerden en çok kullanılanı karakterin ruhsal ve fiziksel durumunun anlatıcı tarafından okura anlatılmasıdır. Bununla birlikte karakterler diğer karakterler tarafından anlatılarak da oluşturulabilir. Bolat (2007) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Kurmacada karakterler belli tekniklere göre oluşturulur. Bu tekniklerin en yaygın olanı, karakterin fiziksel ve ruhsal özelliklerinin anlatıcı tarafından betimlenmesiyle oluşturulmasıdır. Diğer yaygın teknik, karakterlerin anlatıcı tarafından değil, kurmaca içerisinde yer alan diğer yan karakterler tarafından betimlenmesiyle oluşturulmasıdır. (s,149)

3.5.1.Kurmacada Anlatıcı Açısının Biçimleri

3.5.1.1.Birinci Tekil Kişi Anlatıcı Açısı

Romanda birinci tekil kişi anlatıcı açısı kahramanın gözünden yapılır. Özne bir yapıya sahiptir. Anlatıcı olay açısından çok önemli biri ya da yan kahraman olabilir. Bununla birlikte olayların dışından da bir karakter olabilir. Bolat (2007) birinci, tekil kişi anlatı açısını şu şekilde açıklar:

Bu tür anlatıcı, öznedir. Ama her zaman olayları yaşayan kişi değildir. Olayları yaşayan kişi olabileceği gibi, olayların dışında kalan ve yalnızca anlatan da olabilir. Ayrıca birinci tekil kişi, anlatıcı kurmacanın temel karakteri olabileceği gibi yan karakter de olabilir. (s,150)

3.5.1.2. Üçüncü Tekil Kişi Anlatıcısı

Üçüncü tekil kişi anlatıcı açısında anlatıcı, olan romanda gerçekleşen her şeye hâkimdir. Anlatıcı her şeyin geçmişini ve geleceğini bilir. Bununla birlikte karakterlerin duygu ve düşüncelerini tüm çıplaklığıyla okuyucuya aktarır. Bolat (2007) üçüncü tekil kişi anlatı açısını şu şekilde anlatır:

Bu tür anlatıcı nesnedir. Anlatıcının bu biçimi, kurmacada geçen bütün olayları ayrıntılarıyla bilen hatta karakterlerin zihinlerinde beliren düşüncelere bile tanıklık eden bir özelliğe sahiptir. Kurmaca yapıtlarda yaygın olarak kullanılan bu tür anlatıcı biçimine her şeye egemen olduğu için “tanrısal anlatıcı” da denmektedir. (s,150)

4.ROMANIN SİNEMAYA UYARLANMASI SORUNU

Film yapımında en önemli konulardan biri şüphesiz filme alınacak malzemeyi oluşturmak yani konu bulmaktır. Sinema sanatçısı bir film oluşturmaya karar verdikten sonra tüm dikkatini konu, üzerinde yoğunlaştırır. Yani yönetmen, filmi yapmaya karar verdikten sonra ikinci olarak konuyu düşünmeye başlar. Edebiyat yani roman burada devreye girer. Bolat (2007) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Bir film yapmaya karar verdikten sonra o film için uygun bir konu bulmak, atılan ilk adımdır. Özgün bir konu tasarlamamanın yanı sıra, roman, öykü ya da oyun gibi, okumak amacıyla yaratılmış yapıtlardan da yararlanılabildiği bilinen bir olgudur. İşte film yapımında kullanılmak üzere, yazınsal yapıtların senaryo biçimine getirilmesine uyarlama denilebilir. Filme uyarlanan yazınsal türün genellikle roman olduğu bilinen bir gerçektir.(s,143)

Bolat'ın da belirttiği gibi edebiyat türleri içerisinde filme uyarlanan en fazla tür genellikle romandır. Bu şüphesiz roman ve sinemanın anlatım olanaklarının birbirine benzerliğinden kaynaklanmaktadır. Monaco (2001) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Sinemanın anlatı potansiyeli öylesinedir ki, en güçlü bağımlı resim hatta tiyatroyla değil romanla kurmuştur. Sinema ve roman birçok olanaklara sahiptir. Bu olanaklarını kullanarak her ikisi de uzun ayrıntılı öyküler anlatırlar ve bunu çoğunlukla öyküyle gözleyici arasına bir ironi düzeyi sokan bir anlatıcının perspektifinden yaparlar. (s,47)

Bununla birlikte sinemanın da romanın da ortaya çıkış ve tarihsel gelişimleri birbirlerine benzerlik göstermektedir. Ancak bu benzerlikle birlikte sinema da romanda tarihsel gelişimleri içerisinde birbirlerinden farklı alılmayıcılarla ilişki kurarak gelişmişlerdir. Monaco (2001) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Sinemanın gelişimi romanın gelişiminden iki yönde farklı olmuştur. Düz yazı anlatımının yaygın bir okuyucu topluluğuna ulaşmasından önce, edebiyat kültürünün gelişmesi gerekiyordu. Sinemanın böylesi bir problemi yoktu. Diğer yandan sinema üst düzey teknolojikti. Her ne kadar roman matbaa teknolojisine dayansa da bu teknoloji görece basitti ve roman biçiminin gelişimi, teknolojik gelişmelerden çok küçük çapta etkilenmiştir. Romanın tarihinde okur-yoğun tarih olarak bahsedebiliriz. Yani roman okurların kapasitelerinin gelişimiyle yakın ilişki içindedir. Oysa sinema tarihi teknoloji yoğun bir tarihtir. Sinema izleyicisinin kapasitesine, teknik kapasiteye olduğu kadar bağlı değildir. (s,219-220)

Yazınsal yapıtların senaryolaştırılmasında yönetmenin filme yaklaşımı önemli bir konu olmuştur. Yönetmen filmi birebir kitapta olduğu gibi mi beyaz perdeye aktaracak ya da filmi romandan tamamen farklı şekilde mi oluşturacak ya da filmi romanın genel olay örgüsü ve romanda anlam yaratma süreçleri içerisindeki genel öğelere bağlı kalarak sinema dilinde yeniden mi oluşturacak şüphesiz bu durum bir uyarlamada üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Bolat (2007) bu konuyu şu şekilde aktarır:

Film ile filme uyarlanan roman arasındaki ilişki de, filmin romana hangi düzeyde bağlı kalması gerektiği, oldukça eski bir tartışmadır. Örneğin Stanley Kaufman, 1959 yılında yayımladığı bir makalede William Faulkner'ın Ses ve Öfke (The sound and furry) adlı romanının sinemaya uyarlanmasıyla ilgili olarak, romanın temel karakterlerinden Caddiy'nin kardeşi Quentin'in filmde tamamen çıkarılmış olduğunu hatta romanın yarısının filmin dışında bırakıldığını öne sürerken, senaryonun kendi bağlamında kendi bağlamında çelişkiler taşıdığını vurgular. Romanda kullanılan aksanın değiştirilerek, filmin oyuncularından Yul Brynner'in aksanına uygun biçime getirildiğini belirten Kaufman, enikonu kaybedilen Faulkner olduğunu belirtir. (s,144)

Bolat'ın dediği gibi filmin romana hangi düzeyde bağlı kalması gerektiği roman uyarlaması filmlerde önemli bir sorundur. Bolat'ın da verdiği örnekte görüldüğü gibi uyarlaması yapılan roman filmin içinde tamamen kaybolmuştur. Şüphesiz bir romanın birebir filme aktarılabilmesi beklenemez film elbette ki kendi doğasından ötürü romandan farklı bir yapıda olacaktır. Ancak temel olay örgüsü ve romanın anlatım sürecini oluşturan öğelerde romana sadık kalması gerekir. Üçüncü bölümde romanın anlam yaratma süreçlerini anlatmıştık. Şimdi bu konunun daha iyi anlaşılabilmesi için romanın anlam yaratma süreçlerini ve sinemanın anlam yaratma süreçlerini dil, yaratıcı özne, alımlama süresi ve alılmayıcının niteliği, uzam, kişi olmak üzere birbiriyle karşılaştırarak tanımlamaya çalışacağız.

4.1. Dil

Sinemada da anlamın oluşabilmesi için çeşitli anlam süreçlerinin oluşması gerekmektedir. Şüphesiz sinema dili ikinci bölümde de anlatıldığı gibi bir dil sistemi değildir, ancak yapısı ve anlatım olanakları dolayısıyla dile benzer. Örneğin dilde en önemli anlam aracı zamandır. Dil de bir cümle mutlaka zamanıyla beraberdir. Ancak

sinemada çekimler zamandan bağımsız olabilirler. Bolat (2007) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Anlamanın gerçekleşmesi açısından, sinema da roman gibi bazı süreçlerin gerçekleşmesine bağlıdır. Çünkü sinema da bir dildir. Ama burada kullanılan “dil” kavramını, Türkçe İngilizce gibi, işaretler sistemi olan dil kavramıyla eş zamanlı olarak ele almamak gerekir. Kaldı ki dilde, örneğin Türkçede zaman değişikliğini belli etmek için bir soneki eklemek ya da değiştirmek gerekirken, sinemada zaman değişikliği oldukça karmaşık bir görsel etkinlikler dizisini gerektirir. Sinemanın dildeki önceden kurulu bilinen zaman sistemine bağlı olmadığını bir cümlenin zaman belirmeksizin yazılamayacağını belirten Henderson, oysa zaman bildirmeksizin bir çekim ve dolayısıyla bir film bile yapılabileceğini, yazılı söylemde zaman yapısının her cümle ile yenilenmesi gerektiğini öne sürer. (s,152)

Sinemada kullanılan zaman hep şimdiki zamandır. Çünkü sinemanın kendi doğası bunu gerektirmektedir. Sinemada geçmiş anlatılmak istendiğinde bunu dönüşlerle ya da geleceğe gitmek istendiğinde ileri sıçramalarla yapar ancak yine de zaman şimdiki zamandır. Çünkü izleyici sinemada olayları o anda oluyormuşçasına izlemektedir. Roman ise zaman açısından sinemaya göre daha özgürdür. Romanda yazar tüm zamanları istediği gibi kullanabilir. Tulumlu (2002)... Gelecek, geçmiş ve şimdiki zamanı kullanabilir.

Bununla birlikte göstergebilimsel açıdan sinema ve edebiyat diline yaklaşıldığında dil sistemlerinin kendine özgü doğasından kaynaklanan farklılık ortaya çıkar. Monaco (2001) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Göstergebilimciler için gösterge mutlaka iki parçadan oluşur: Gösteren ve gösterilen. Örneğin “sözcük” sözcüğü harfler ve sesler toplamı bir gösterendir ama onun temsil ettiği yine başka bir şeydir: “Gösterilen” Edebiyatta gösteren ve gösterilen ilişkisi bu sanatın merkezinde yer alır. Şiir bir yandan seslerden (gösterenler) diğer yandan anlamlardan (gösterilenler) oluşan yapılar inşa eder ve bu ikisi arasındaki ilişki büyüleyicidir. Gerçekten şiirdeki hazzın çoğu tam da burada, ses ve anlamanın dansında yatar. Ama sinemada gösterilen ve gösteren hemen hemen eşittir. (s,154)

Monaco'nun da açıkladığı gibi bir sözcüğü okuduğumuzda o sözcüğün göstereni zihnimizde canlanır ancak o sözcüğün ideası bizim kendi duygu veya düşüncelerimize göre oluşur Yani yazar herhangi bir kelime yazdığında onun ideasını biz kendimize göre oluştururuz. Ancak sinemada biz, yönetmenin gösterdiği

göstereni görürüz. Yani yazar bir kelimeyi seçtiğinde onun ideasını düşünmek okurun elindedir. Ancak sinemada sayısız objeler dünyası içinde hani objeyi göstereceği yönetmenin elindedir. Bu hem sinemanın gücü bununla birlikte onun sınırlılığıdır.

Bununla birlikte hem sinema hem edebiyat bir anlatıcının yardımıyla hedef kitlesine ulaşır. Ancak romanla sinemada anlatıcı birbirlerinden oldukça farklıdır. Romanda anlatıcı okur ile yazar arasındaki kişidir. Biz anlatıcıyla beraber olay örgüsünü kısa romandaki her şeyi öğreniriz. Üçüncü bölümde de değinildiği gibi bu anlatıcı kimi zaman romandaki tüm olaylara hâkim pozisyonadadır, kimi zamanda karakterin öznel bakışıdır. Tulumlu (2002)... Sinema da ise her şeye vakıf bir anlatıcı yerine karakterler dekor ve kostümler vardır. Biz olayları karakterlerden ya da bir karakterin ruhsal yapısını düşüncelerini iç sesle birlikte öğrenebiliriz. Yani sinemada anlatıcı çerçevenin içindeki her şeydir.

Sinemacı bir roman uyarlamasında romandaki hikâyeyi ya da geçmişi anlatabilmek için filmine romanda olmayan bir olay ya da durum ekleyebilir. Ya da bir olayı çıkarabilir veya romanda olan bir olayı görselleştirirken olayın gerçekliğini bozarak sinemasal anlatımla yeniden oluşturabilir. Şüphesiz roman uyarlamasında sinemanın anlatıcısı yani her şey yönetmenin romana nasıl yaklaşacağıının sınırlarını çizen bir yapıdır.

4.2.Yaratıcı Özne

Roman ve sinema yaratıcıları açısından karşılaştırıldığında roman yaratıcısının bireysel film yaratıcısının ise kolektif bir iş yaptığı görülür. Roman yaratıcısı eserini tamamladıktan sonra dizgici, baskıcı, kapak tasarımcı ve kapak fotoğrafı işin içine karışır. Ancak film yaratıcısı eserini yaratırken tamamen kolektif bir süreç içersisinde çalışmaktadır. Film yaratıcını sınırlayan sinemanın teknik ve teknolojik bir iş olması dolayısıyla maliyetin yönetmenin üzerinde oluşturduğu kara gölgedir. Oysa roman yazarı istediği gibi çalışabilmektedir. Bolat (2007) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Romanın yaratıcısı olan yazar, yazma etkinliğinde bulunurken yalnızdır. Yapıtı tek başına gerçekleştirir. Oysa film endüstriyel bir etkinlik olarak, teknolojiye bağlı olduğundan, bir grup insan tarafından, kolektif bir ilişki içerisinde gerçekleştirilir. Film her ne kadar yönetmen dediğimiz öznenin yaratıcı yeteneğine mal edilse bile, filmin somut bir yapıt olarak ortaya çıkması bir grup insanın

eşgüdüm içerisinde çalışmasına bağlıdır. Yazarın romanla ilgili yaklaşımları, estetik anlayışı, yazma tekniği içinde yer aldığı sanat hareketi gibi konular, kendisiyle sınırlıdır. Oysa film yönetmeni, genel olarak gerek teknolojik, gerek insan kaynaklı birçok dışsal etkenle sınırlıdır. (s,154)

4.3. Alımlama Süresi ve Alımlayıcının Niteliği

Şüphesiz yapıtın alılmama süresi bakımından romanla bir film arasında belli başlı farklılıklar mevcuttur. Okurun bir romanı bitirebilmesi sinema izleyicinse göre daha geç olmaktadır. Çünkü bu iki alan süre bakımından birbirinden farklılık gösterir. Bolat (2007) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Romanın alılmayıcısı olan okurun ortalama uzunluktaki (150-200 sayfa) bir romanı okuyup bitirmesi saatler, hatta günler sürebilir. Oysa bir filmin ortalama süresi 1-2 saattir. (s,154) Bununla birlikte bu iki tür alılmayıcının alımlama süresi içerisinde de farklı davranış gösterdiğini söyleyen Bolat (2007) bu konuyu şu şekilde açıklar:

Roman okuru bireysel ve bağımsız bir etkinlikte bulunurken, bir kitle içerisinde yer alan film izleyicisi, filme bağımlıdır. Bu yüzden okur okumakta olduğu bir romana tekrar dönebilir, okuma etkinliğine ara verebilir. Oysa bu durum film izleyicisi için söz konusu değildir. Sinemanın alılmayıcısı, göstergelerin kendi imgelemindeki karşılığını yeniden üretmek açısından yeniden üretmek açısından sınırlı bir özgürlüğe sahiptir. (s,155)

Bolat'ında dediği gibi sinema alılmayıcısının sınırlı özgürlüğü filmi kafasının içerisinde hayal edemeden izlemesidir. Çünkü film ona görüntü şeklinde sunulur. Oysa roman da bu durum farklıdır. Çünkü romanda hem gösteren ile gösterilen arasındaki uzaklıktan dolayı roman okuru kurmacayı kafasında kendi istediği gibi yaratmakta film izleyicisine oranla büyük olanaklara sahiptir.

4.4.Uzam

Yönetmen, roman yazarına göre uzamın oluşturulmasında daha şanslıdır. Çünkü yönetmen görselliğin güçlü etkisinden yararlanmaktadır. Bu yüzden ayrıntıları fazla kullanmasına gerek yoktur. Oysa yazarın bu konuda daha fazla uğraşması gerekir. Çünkü yazarın oluşturduğu kurmaca evren nesnelere gerçeklik izlenimini oluşturması kendi imgelem gücüne ve okuyucunun imgelem gücüne sıkı

sıkıya bağımlıdır. Yazar kendi düşüncesi içerisinde yeterli olduğunu düşünene kadar uzamı geliştirir ve ya geliştirmez.

Değinildiği gibi yönetmen uzamın tanımlanması açısından daha şanslıdır. Çünkü uzamla ilgili herhangi bir çağrışım izleyicinin zihninde bütünlüğü sağlar. Ancak bu durum öykülerinin uyarlanmasında sorun oluşturabilir. Bolat (2007) sinemanın varoluş koşullarını belirleyen en önemli etkenin hareket olduğunu belirterek bu konuyu şu şekilde açıklar:

Durum öyküsü biçiminde yazılmış romanların sinemaya uyarlanması, bu açıdan genellikle bir sorun olmuştur. Çünkü yukarıda da belirttiğimiz gibi durum ya da kesit öyküsü dediğimiz öykülerde, sinema diline uygun bir hareket yoktur. Böyle yazılmış romanlarda, örneğin konuşan insanların ya da aynı uzam içinde gerçekleşen olayların anlatıldığı bölümler sinemaya nasıl uyarlanacaktır? Bu konu yönetmenin ustalığıyla açıklanacaktır. (s,156)

Bolat'ında dediği gibi yönetmen bu tip uyarlamalarda hareket noktası olarak kendi açısından görsel değeri olan bölümleri görselleştirmeyi seçecektir.

4.5. Kişi

Değinildiği gibi romanda karakterler ve onların özellikleri ya anlatıcı tarafından ya da diğer karakterler tarafından anlatılır. Ancak filmde anlatıcı filmi oluşturan tüm görsel malzeme olduğundan karakterlerin niteliklerinin ve ilişkilerinin tanımlanması uyarlama içersinde ilk yapılan işlerden birisi olmalıdır. Sinemanın dili görsellik olduğundan roman karakterleri görselleşirken karakterin özellikleri ve davranışları onun izleyici tarafından anlaşılmasında en önemli etkidir. Sinemada karakterlerin özellikleri toplumsal ilişkileriyle ve giyim kuşamıyla belli edilir. Yönetmen romandaki etkiyi uyandırabilmesi için karakterleri görselleştirirken karakterlerinin giyiminin kodlanmasına ve davranışlarına romandaki etkiyi uyandırabilmesi açısından dikkat eder.

5.AŞK-I MEMNU ROMANININ FİLME UYARLANMASI SORUNU

Değinildiği gibi romanlar sinema için büyük malzeme deposu olmuştur. Ancak sinema ve romanın kendi doğasından kaynaklanan farklılıklar, örneğin yaratıcı özne açısından roman yazarının sinema yönetmenin göre daha bağımsız çalışabilmesi ve uzun öyküler anlatabilmesi bir romanın sinema filmi olarak uyarlanmasında sıkıntılara yol açabilmektedir.

Romanın sinemaya uyarlanmasında sinema filminden çok televizyon dizileri zaman ve roman sayfalarındaki ayrıntıların anlatılabilmesi açısından romanla daha yakından bir bağ kurabilir. Bu televizyon dizilerinin uzun soluklu olabilmelerinden kaynaklanmaktadır. Monaco (2001) bu konuya şu şekilde açıklı getirir:

Ticari sinema zaman açısından romanın alanını yeniden üretmez. Örneğin ortalama bir senaryo uzunluk olarak 125 ile 150 sayfa civarındadır. Ortalama bir roman ise bunun üç katıdır. Neredeyse istisnasız olarak olayların bütün ayrıntıları kitaptan sinemaya aktarımında kaybolur. Yalnızca televizyon dizisi bu eksikliğı giderebilir. Uzun bir roman için gerekli uzunluk benzerini taşır. Örneğin Savaş ve Barış'ın bütün uyarlamaları arasında bana göre en başarılısı 1970'lerin başında BBC'in yirmi bölümlük dizisi olmuştur. İle de oyunculuk ya da filmin yönetimin iki ya da altı saatlik film versiyonlarından daha iyi olması nedeniyle değil ama uzun televizyon dizisinin romanın esas özelliğı olan uzunluğu yeniden üretebilmesi nedeniyle. (s,48)

Monaco'nda dediğı gibi romanın esas özelliklerinden biri uzunluktur, ve televizyon dizileri bu bağlamda roman uyarlamasına romandaki olayların beyaz perdeye aktarılması bakımından daha everiştir. Bu bağlam içerisinde Aşk-ı Memnu romanının düşündüğümüzde Aşk-ı Memnu romanı yirmi iki bölümden oluşur, ve tam 514 sayfadır. Romanda karakterlerin toplumsal ilişkileri kendileriyle ve başka karakterlerle çatışmaları ve psikolojik tahlilleri romanın geniş bir bölümünü oluşturmaktadır. Bundan ötürü romanın bir televizyon dizisi olarak değil de sinema filmi olarak beyaz perdeye aktarılmasında romanın içerisinde karakterlerin geçmişlerinin de birçok bölümde ruhsal durumlarıyla aktarılması hesaba katıldığında birçok ayrıntının kaybolmasına neden olabilir. Bundan ötürü roman 1975 yılında televizyon dizisi olarak Halit Refiğ tarafından uyarlanmıştır. Şimdi Aşk-ı Memnu romanının sinemaya uyarlanma sorununu bir önceki bölümde açıklamaya çalıştığımız dil, yaratıcı özne, alımlama süresi ve alılmayıcının özelliğı, uzam, ve kişi açısından ele almaya çalışalım.

5.1.Dil Açısından

Bir önceki bölümde de belirttiğimiz gibi sinema yazılı bir dil sistemi değildir. Ancak kendi olanakları bakımından dil gibidir. Romanda okuyucu yazarla okur arasındaki bir anlatıcının perspektifinden olayları neden- sonuç ilişkisi içerisinde öğrenir. Sinemada ise anlatıcı her şeydir. Bu bağlamda Aşk-ı Memnu romanında üçüncü tekil kişi anlatıcısı kullanılmıştır. Yani anlatıcı tüm olaylara karakterlerin tüm ruhsal durumlarına geçmiş ve geleceklerini bilir, ve bu şekilde anlatır. Aşk-ı Memnu uyarlamasında ise Halit Refiğ anlatıcı yerine geçmiş olayları izleyiciye gösterebilmek için romanı görselleştirirken karakterlerin geçmişlerini yine karakterlere anlattırarak uyarlamaya romanda olmayan sahneleri ekleyerek bu sorunu çözme yoluna gitmiştir. Romanın bütünlüğünde önemli bir yer tutan karakterlerin geçmişte birbirleriyle ilişkilerini ise uyarlamada karakterlerin hatırlamalarından geçmişe dönerek (flash back) izleyiciye göstermiştir. Bununla birlikte romanın içerisinde karakterlerin kendi kendine olan düşüncelerinde görsel değeri olduğu düşündüğü yerleri dış sesle vererek izleyiciye aktarmıştır. Bu bağlamda romanın beyaz perdeye aktarımında romanda olmayıp filme eklenen sahneler hem sinemanın kendi sinemasal anlatımına uygun hem de romanla bağlantılıdır. Yani yönetmen eklediği sahnelerde bile romana sadık kalabilmeyi başarabilmiştir.

5.2. Yaratıcı Özne Açısından

Aşk-ı Memnu romanını yaratıcı özne açısından ele aldığımızda bir önceki bölümde anlatıldığı gibi roman yazarının yapıtını yalnız oluşturması ve istediği zaman istediği genişlikte anlatabilmesi açısından daha bağımsız olduğu görülür. Çünkü romanında karakterlerin birbirleriyle çatışmasını sağlayan ruhsal durumlarını ve düşüncelerini en ince ayrıntılarına kadar betimleyebilmiştir. Şüphesiz yönetmen sinemanın hem bir ekip işi hem de maliyetli bir iş olması bakımından yazara oranla ayrıntıların aktarılmasında roman yazarına oranla daha sınırlı olanaklara sahiptir. Bu bağlamda Halit Refiğ'in Aşk-ı Memnu romanı uyarlaması düşünüldüğünde her ne kadar ulusal televizyonun olanaklarıyla çalışsa da ve bu uyarlama dizi olarak beyaz perdeye aktarılsa da romandaki bazı karakterlerin psikolojik tahlillerinin tam olarak uyarlamaya yansıtılmadığı gözlemlenebilir. Bu hiç kuşkusuz sinemanın kendi doğasından kaynaklanan bir sorundur.

5.3. Alımlama Süresi ve Alımlayıcının Niteliği

Aşk-ı Memnu roman uyarlamasına alımlayıcı açısından baktığımızda okurun şüphesiz romanı okuması daha uzun sürecektir. Çünkü romanı okuma eylemi okurun elindedir. İsteddiği zaman kitabı bırakabilir veya tekrar okumaya devam edebilir. Değindiği gibi Aşk-ı Memnu romanı yirmi iki bölümden oluşmaktadır ve dili de yazıldığı dönem koşulları içinde halkın anlayabileceği üslup ve sadelikte değildir. Halit Refiğ uyarlamasında romanın uzunluğunu dizi filmini altı bölüm şeklinde tasarlayarak aşmıştır. Örneğin dizinin birinci bölümünde hareket noktası olarak romanın birinci bölümünü seçmiş ve romandaki beş bölümü dizinin birinci bölümünde anlatmıştır. Bununla birlikte romandaki diyalogları sadeleştirerek halkın anlayabileceği şekle getirmiştir.

5.4. Uzam

Uzam açısından bir önceki bölümde yönetmenin olanaklarının yazarın olanaklarına göre daha bağımsız hareket edebildiğini söylemiştik. Aşk-ı Memnu roman uyarlaması uzaman bakımından ele alındığında söylenildiği gibi yönetmenin ayrıntılara fazla girmediği görülür.

5.5. Kişi

Bir roman uyarlamasında karakterlerin özelliklerinin toplumsal ilişkileri bağlamında yeniden tamlanmasının uyarlama bakımından ne kadar önemli olduğunu söylemiştik. Çünkü yeniden sinema dilinin kendine özgü yapısına dönersek romanda karakterler anlatıcı tarafından anlatılır, ancak sinemada karakterler kodlanmış biçimleriyle beraber kendi kendilerini anlatır. Bu bağlamda Halit Refiğ uyarlamasında karakterlerini romanın arka planına sadık kalarak kodlamıştır. Ama bununla birlikte bazı karakterlerin kimliklerine yeni bir kimlikte uyarlamasında eklemiştir. Şimdi bu bağlam içerisinde Aşk-ı Memnu romanıyla uyarlaması arasındaki farklılıkları açıklamaya çalışalım.

5.6. Aşk-ı Memnu Romanı'nın Anafikri

Romanın ana fikri maddi ihtiyaçlar doğrultusunda yapılan evliliğin bir şekilde ama bir şekilde insanların yaşamında bir eksiklik bırakacağı onların da bu sevgi eksikliğini karşılayabilmek için toplumsal ahlak açısından onaylanmamış ilişkiler içine girebileceğidir.

5.7. Aşk-ı Memnu Romanında Karakterler

5.7.1. Bihter

Yuvarlak çeneli, uzun ve düz kaşlı, dudakları etli; ama solgun olan, beyaz inci gibi dişleri olan çocuksu bakışlı bir kişidir. Alnı biraz geniştir. Saçları kıvrıkcık siyah ve gürdür. Gözlerinde bir parıltı sezinlenir. Bu parıltının derinliklerinde çocuk gözü hissedilir. İnce, uzun boylu ,fidan gibi, güzel giyimli, ağırbaşlı, zarif, narin, 22 yaşında olan bir hanımdır. Adnan Bey ile maddiyat için, yani para için evlenir. Bu evliliğin başka sebepleri de vardır. Annesinden kurtulmak istemesi ve annesinin kötü şöhretinden dolayı koca bulamamak korkusu onu, babası yaşında olan Adnan Bey'le evlenmeye iter. Fakat evliliğinde bulamadığı hissi ve cinsel arzuları, Behlül' ün kollarında bulur. Bu yüzden kocasını aldatmıştır. Bihter, sadece maddiyatın kendini mutlu edemeyeceğini düşünmemiştir. Ahlaksal yönden annesine benzememek için de bir çatışma yaratır. Kıskançtır. Melih Bey takımının elemanı olan Firdevs Hanım'ın küçük kızıdır. Babası ölmüştür. Gezi ve eğlence yerlerinin tanınmış simalarından biridir. Türkçe, Fransızca ve biraz da Rumca bilir. Tam bir eğitim almamıştır. Piyano ve ud çalmasını bilir. Evlendikten sonra sosyal statüsü değişir. Kocasına sadık bir eş ve çocuklarına iyi bir anne olmak niyetiyle yaptığı evlilikte, namusunu ve şerefini koruyamamıştır.

5.7.2. Nihal

Gözleri mavi, uzun, uçları yukarı kıvrık sarı kirpikli, küçük ağızlı. Renksiz dudaklı, incecik elleri olan, uzun sarı saçlı, 12-14 yaşlarında bir kızıdır. Nihal duygusal ve çok hassas bir insandır. Çabucak sinirlenen ve sinirlendiğinde hastalanan birisidir. Bazen de sinirlendiği zaman birden sevinçli, hayatı seven biri haline gelir. Her şeyin aşırısını ister. Çok sevilmek için can atar. Kıskançtır; ama onun bu kıskançlığı farklıdır. Herkesten ve her şeyden kaçır, ürkektir. Yalnızlığı hiç sevmez; fakat bütün sevdikleri elinden alınmıştır. Hayatındaki boşluğu doldurmak için tek çareyi Behlül'ü sevmek ve onunla evlenmeyi düşünmekte bulur. Adnan Beyin kızıdır. Annesi küçük yaşta ölmüştür. Annesi öldükten sonra yetişmesi mürebbiyesine verilmiştir. Matmazel de Courton adlı mürebbiye onu yetiştirir ve ona ders verir. Piyano çalmasını bilir. İtalyan müziğini çok beğenir.. Müziği ve operayı sever. Dikiş ve işleme yapar.

5.7.3. Behlül

20 yaşlarında, ince sarı bıyıklı, genç ve yakışıklı bir delikanlıdır. Parayı her şeyden üstün gören, dünya yıkılsa bile umurunda olmayan bir adamdır. Sadece kendisini düşünen birisidir. Amcasına ihanet ettiği için vicdanı sızlar. Fakat kendisini suçsuz ilan eder. Suçlu olmaktan kaçır ve asıl suçu bu evliliğe atar. Adnan Bey'in yeğenidir. Galatasaray'dan mezun olmuştur. Hayatı her yönüyle bildiğine inanır. O da diğer gençler gibi okuldan çıkıp hayata atıldığında, sanatçının sahneye ilk çıkışında duyduğu yürek çarpıntısını duymaz. Hareketli bir yapısı vardır. Nerede bir eğlence varsa oradadır. Bir çok dostu vardır. Çapkındır ve kadınlara düşkündür. Güzel giyinmek ve zamanını hoş geçirmek gibi merakları vardır.

5.7.4. Adnan Bey

Kırk beş yaşlarında, sakalı iyi taranmış, bakımlı, her zaman güzel giyinen şık bir beyefendidir. Gözleri miyoptur. İnce eleyip sık dokuyan yapıya sahiptir. Bir şeyi kolay kolay beğenmez. Özverili ve fedakardır. Boğaziçi'nde bir yalıda oturur. Zengindir. Kızına bağlı bir baba, karısına bağlı bir eştir. Boş zamanlarda ağaçtan eşyalar yapar.

5.7.5. Firdevs Hanım

Saçları sarı boyalı, gözleri sürmeli 45 yaşlarında bir kadındır. Kızlarını gençliğini, güzelliğini ve mutluluğunu kıskanan birisidir. Kıskançtır. Kızlarıyla adeta yarışır. Kızlarının büyüdüğünü ve kendisinin yaşlandığını asla kabul etmez. Genç görünmek isteyen ve bunun için genç gibi giyinen bir insandır. Melih Bey takımındandır. İki kızı vardır. Dul bir kadındır. Maddi geliri pek fazla değildir. Özgür ve hoppa birisidir. Eğlence yerlerinin tanınmış simalarından birisidir.

5.7.6. Bülent

Tombul, al yanaklı, ince kumral saçlı sevimli bir oğlandır. Hiçbir şeyden haberi yoktur. Oymacılığa meraklıdır. Dağınık bir çocuktur. Adnan Bey'in küçük oğludur. Yatılı okula verilmiştir. Annesi ölmüştür. Üvey annesi Bihter ile arası iyidir. Ablasını çok sevmektedir

5.7.7. Matmazel De Courton

Evlenmek için geç kalan, yaşı ilerlemiş yabancı uyruklu bir kadındır. İffet ve namusunu korumak için İstanbul'a gelen namuslu bir kadındır. Nihal'in annesiz kalışı onun annelik özlemini ortaya çıkarır. Onun da gönlünde bir annelik hevesi vardır. Nihal bu boşluğu doldurur. Evlenmekte geç kalmış yaşlı bir kızıdır. Beyoğlu'nun seçkin ailelerinden bir Rum ailesine mürebbiye olarak gelmiştir. Adnan Bey'in yalısı ise mürebbiyelik hayatının ikinci dönemidir.

5.7.8. Peyker

Kısa, kılsız kaşlı, kumral, geniş omuzlu, dolgun vücutlu bir kadındır. Yirmi beş yaşındadır. Babasına benzemektedir. Kocasına sadık iffetli bir kadındır. Behlül ona sarkıntılık eder; fakat namuslu Peyker, Behlül'ün asılmalarına aldırmaz. Firdevs Hanım'ın büyük kızıdır. Evli bir çocuk sahibidir.

5.7.9. Beşir

Sıksa bir yapıya sahiptir. Yalıdaki ara işlerine bakan Habeş asıllı bir çocuktur. Bülend'in oyun arkadaşıdır. Nihal'i çok sever ve ona tam samimiyetle bağlıdır. Bihter ile Behlül arasındaki yasak ilişkiyi bilmektedir. Romanın sonunda Nihal'in haline dayanamamış ve bildiği her şeyi Adnan Bey'e anlatmıştır.

5.7.10. Hala

Romanda geçmemektedir. Marmara denizindeki adalardan birinde oturur. Misafirperver bir kişidir. Yeğenini çok sever. Adnan Bey evlendikten sonra yalıya hiç gelmemiştir.

5.8. Aşk-ı Memnu Romanında Anlatıcı

Aşk-ı Memnu romanında Halit Ziya Uşaklıgil anlatıcısını her şeyi bilen her şeyi gören konumunda tasarlamıştır. Anlatıcı karakter değildir. Romanın içerisinde her şeye hâkimdir ve biz onun anlatımıyla yani onun duygu ve düşünceleriyle her şeyi görür ve duyarız.

Halit Ziya Uşaklıgil romanında bununla birlikte anlatma ve gösterme tekniğini kullanmıştır. Tulumlu (2002)... Anlatma tekniğinde olaylar okuyucunun zihninde olup biter. Gösterme tekniğinde ise yazılanlar okuyucunun kafasının içinde sanki o an oluyormuşçasına yazılır. Gösterme tekniğinde okuyucuyla anlatıcı

arasındaki mesafe ortadan kalkar. Halit Ziya Uşaklıgil romanında bu iki tekniği bir arada kullanmıştır. Uşaklıgil (2009) bunu romanında şu şekilde gösterir:

“ Bir gün Behlül, İstanbul’a inmek üzere odasından çıkarken yukarı kattan Bihter’le Nihal’in çarşaflanmış olarak indiklerini gördü. Nereye gidiyorsunuz?. Anneme!...”(s,259) Görüldüğü gibi yazar önce hareketi anlatmış daha sonra ise diyalogları gösterme şeklinde vermiştir.

5.9. Aşk-Memnu Romanında Zaman

Aşk-ı Memnu romanının öykü zamanı on dokuzuncu yüz yılın ilk yarısıdır. Çünkü karakterlerin yaşam tarzları incelendiğinde bu dönem görülür. Örneğin Behlül Sulataniye’ye gitmektedir. Çünkü bu yüzyılın ilk yarısında Sultaniye diplomat ve batı tarzında yetişmiş insan tip yetiştirmektedir. Bülent’in Beşir’le arabacılık oynarken saydığı dükkân isimleri bu dönemi akla getirir. Romanda Adnan Bey’le Bihter’in evliliğinden itibaren geçen iki yıllık bir süre anlatılır. Romanda spesifik bir tarih kullanılmamıştır. Ancak yazarın arada sırada belirttiği ay isimlerinden ya da Nihal’in çocukluğundan genç kızlığa geçişinden romanın iki yılı kapsayabileceğini anlarız. Romanda aşkların yaşandığı yani duygu yoğunluğunun olduğu zaman gecedir.

5.10. Aşk-ı Memnu Romanında Mekân

Aşk-ı Memnu romanında yazar, romanı son derece az mekânlarda geçirir. Roman karakterleri daha çok yalıda kendi dünyaları içersinde yaşarlar. Romanda fiziksel toplumla pek ilişki kurulmaz. Az da olsa İstanbul Beyoğlu’ndan bahsedilir. O da sadece alışveriş için yalı karakterleri İstanbul’a giderler. Romanda bir de Ada’dan bahsedilir Ada adeta olay içerisinde bir kaçış yeri gibidir. Romanın başlangıcı açık mekândır. Roman boğazda başlar. Heybeli Ada’da son bulur.

5.11. Romanda Bölüm Geçişleri

Romanda yirmi iki bölüm bulunur. Yazar bir bölümden diğerine geçerken kesme yöntemini kullanır. Bölümün içindeki ayrımlarda da kesme yöntemini kullanır. Uşaklıgil (2009) bunu romanında şu şekilde gösterir:

“Demek Adnan Bey’le izdivaç bütün bu şeyleri yapabilmekti. İşte yemin ediyordu ki onu ne annesi, ne kardeşi, dünyada hiçbir kimse bu hulyalarına kavuşmaktan men edemeyecek....”

Ayrım

Kapısına vuruldu.” (s,50)

Görüldüğü gibi yazar burada Bihter’in hayallerinden keserek. Paragraf ayırımına gitmiş ve ayırmadan sonraki ilk paragrafı Bihter’in odasının kapısının hizmetli Katina tarafından çalınmasıyla başlatmıştır.

5.12. Halit Ziya’dan Halit Refiğ’e

Halit Ziya Uşaklıgil’in romanı Aşk-ı Memnu batılı anlamda yazılmış ilk Türk romanı sayılır, çünkü Osmanlı kültürüne on dokuzuncu yüzyılda ve bu alanda verilen ilk örnekler batıdaki anlamıyla romana oldukça uzaktır. Roman batıda burjuvanın ortaya çıkmasıyla birlikte başlamıştır. Parla (2006) bu konuyu şöyle açıklar:

Roman kuramcılarına göre romanın, Batıda ortaya çıkışı Batı’nın burjuvalaşmasıyla eş zamanlıdır ve yeni bir ideolojinin (liberalizmin) ve yeni bir epistemolojinin (ampirik pozitivizmin) temel ilkelerini yansıtır. (s, 9)

1870 ve 1890 arasında yazılan Türk romanları ise camiacı bir yapıya dayanıyordu. Parla (2006) bu konuyu şöyle açıklar:

Türk romanı, camiacı bir kültür içinde beslenen idealist bir dünya görüşünün ve bilgi kuramının ürünü olarak doğdu. Batılılaşma süreci içinde benimsenen diğer kurumlar gibi, romanda tedbirli bir öykünmeyle, Batı modellerine göre yazıldı. Roman yazarı bir yenilikçi ve reformcu olarak tavrı aldı, ama vesayetçiliği her zaman yenilikçiliğinin önüne geçti. Çünkü roman yazarına göre ortada eğitilecek bir halk ile siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün acil vasi gereksinimi vardı. Oysa örnek alınan Batı romanında romancı her ne kadar eğitici ve yol gösterici konumdan henüz pek çıkmamış idiyse de kullandığı anlatım tekniği yaşamın nesnel bir betimlemesini yapmayı amaçladığını gösteriyordu. (s, 15)

Şüphesiz Osmanlının ilk romanlarının ne olduğu bizim konumuzun dışındadır. Ancak karakterlerin gerek psikolojik tahlili gerekse olay örgüsü bakımından Parla’nın bahsettiği nesnellige Halit Ziya Uşaklıgil ulaşabilmiştir.

Dadak (2009) bu konuda... Türk romancılığının gelişimde çok önemli bir yeri olan Aşk-ı Memnu romanının hikâyesinin ve olay örgüsünün ilgi çekiciliği ve dilinin sinemasal anlatıma uygun olması dolayısıyla Halit Refiğ tarafından 1975 yılında TRT için sinemaya uyarlandığından bahseder.

Halit Refiğ için Aşk-1 Memnu romanı ve TRT'ye böyle bir uyarlama yapması çok önemlidir. Türk (2001) Halit Refiğ'le hazırladığı söyleşi kitabında ona bu konuyu sorması üzerine onun verdiği cevabı şu şekilde anlatır:

“ 1974 yılına gelindiğinde TRT genel müdürü İsmail Cem'den bir teklif geldi. Bu teklif şuydu: “ BBC'in yaptığı klasiklerden televizyona uyarlanmış filmler, diziler var. Acaba bizde TRT için böyle bir dizi hazırlayabilir miyiz?” Ben bunu memnuniyetle karşıladım. Çok kısa bir görüşme içinde Aşk-1 Memnu'nun yapılmasına karar verildi. Aşk-1 Memnu'yu ben daha önce düşünmüştüm. O tarihten dokuz on yıl önce Memduh Ün Aşk-1 Memnu 'yu modernize etmeyi teklif etmişti. Ama bu modernizasyondan romanın çok şey kaybedeceğini düşünerek Kırık Hayatları yaptık. Dolayısıyla çok aşına olduğum bir romandı. Sadece benim değil, Memduh Ün gibi başka sinemacıların da aşına olduğu bir romandı. Yani Aşk-1 Memnu genel dramatik yapısıyla sinemaya uygulamaya çok müsaitti. Onun için İsmail Cem bana klasik bir Türk romanını TV için film yapmak düşüncesini söylediğinde o anda hemen Aşk-1 Memnu dedim.” (s, 298)

Aşk-1 Memnu uyarlaması ticari film kurallarının dışında kaldığından Halit Refiğ için bir dönüm noktası olmuştu. O, bu sayede hiçbir ticari kaygı gütmeyen bu diziyi gerçekleştirmiş özgürce çalışabilmişti. Bununla birlikte dizinin hiçbir kar amacı gütmemesi ve salt milli kültür için oluşturulmuş olması onun gözünde bu yapıma ayrı bir anlam katmıştır. Dadak (2009) bu konuda... Halit Refiğ'in TRT için Aşk-1 Memnu romanını uyarlamasını Halit Refiğ'in hiçbir kar amacı gütmeyen özgür davranabilmesi ve ulusal sinema anlayışına uygun olarak yapıldığını söyler. Aşk-1 Memnu romanını Halit Refiğ bunun için uyarlamıştır.

5.13. Aşk-1 Memnu Filmi Bir Uyarlama Olarak?

Şüphesiz bir edebiyat uyarlamasını başarılı kılan şey yönetmenle yazarın düşünsel bazda kesiştiği noktadır. Sivas (2005) bu konuda... Sinemacının içinde devindiği gerçekliği kurarken yazarın dünyasını anlayabilmesi gerektiğini ve yönetmenin uyarlama yapılırken seçeceği yöntemi bu kavrayabilme gücü doğrultusunda seçmesi gerektiğini söyler. Hiç kuşkusuz bir edebiyat yapıtı sinemaya uyarlanırken kullanılan yöntemler bellidir. Sivas (2005) bu konuda... üç yöntemden bahseder. Bunlardan birincisi ödünç almaktır.

Ödünç almada yönetmen, metnin ana fikrini ve materyalleri ödünç alır, ve bu şekilde görselliğini oluşturur. Bir yöntemde ödünç almanın tam tersi kesişmedir.

Dönüştürürken sadık kalma yöntemi ise yönetmen orijinal metnin ruhuna sadık kalarak metni sinemanın görselliğinde yeniden üretir. Uyarlamada şüphesiz kullanılabilir en iyi yöntem budur, çünkü metni tamamen birebir uyarladığımızda onun sinemasal anlamını kaybederiz. Eğer, filmi romandan tamamen farklı kıldığımızda ise onun bir eser olarak kimliğine saygı göstermemiş oluruz. Ancak onu sinema diliyle birlikte yeniden kurgularsak hem sinemasal anlatım hem de metin açısından doğru bir yol izlemiş oluruz.

Aşk-1 Memnu romanında da Halit Refiğ metni görselleştirirken metnin ruhuna sadık kalarak onu sinemasal anlatımla yeniden yaratmış, yani metni dönüştürmüştür.

5.13.1. Filmde Olaylar

Filmdeki olaylar da romandaki olaylarla aynı doğrultuda gelişir. Romanın birinci bölümünün ilk paragrafı Boğaziçi'nde sandalda Firdevs Hanım, Bihter ve Peyker'in sandaldaki gezintileriyle açılır. Filmin de ilk sahnesi sandal gezintisiyle açılır. Daha sonra olaylar gelişmeye başlar. Romanın ilk bölümü filmin ilk bölümüyle hemen hemen aynıdır. Bu kısımda romanla film arasındaki farklılıklar sinema dilindeki anlatıcının romandan farklı olmasından kaynaklanmaktadır. Filmde yönetmen olayların geçmişini karakterlere anlatır. Örneğin Melih Beyler takımının hikâyesini anlatması. Filmde anlatıcının karakterler olması dolayısıyla yönetmenin romanda olmayan bir olayı buraya eklemiştir. Ancak bu olay bile romanda olmamasına rağmen yine de romanla tutarlı bir yanı vardır. Çünkü yönetmenin filme eklediği olay Firdevs Hanım'ın hikâyesini izleyiciye aktarabilmek için Adnan Bey'in yalısında çalışanların mutfakta Firdevs Hanım'ı birbirlerine anlatarak dedikodu yapmasıdır. Çalışanlar aslında hikâyeyi birbirlerine anlatırken izleyiciye de anlatmış olur. Böylelikle yönetmen filme olmayan bir olay ekleyerek karakterleri anlatıcı durumuna sokarak izleyiciye Firdevs Hanım'ın hikâyesini aktarabilmiştir.

Yönetmen sadece bununla kalmaz aynı zamanda Adnan Bey'in Tanzimat ve Islahat Fermanı'yla adı anılan Koca Reşit Paşa yetiştirmesinden biri olduğunu söyler. Romanda olmayan ve filme eklenen bu sahneyle birlikte hem romanın yazıldığı dönemle bağ kurulur ve bununla birlikte ev çalışanlarının yani alt sınıfların batılılaşma karşısında aldıkları tavır gösterilerek. Romanın geçtiği toplumsal dönem içerisindeki düalist yapıyla ilişki kurulur.

Filme hikâyeyi aktarmak için eklenen ve romanda bulunmayan bir diğer sahne ise Ada'da Matmazel'in İhtiyar Halayla yaptığı konuşmadır. Romanda böyle bir olay gerçekleşmemektedir. Ancak yönetmen Matmazel'in Adnan Bey'in yalısına gelişini ve Nihal'in annesinin ölümünü ve Matmezel'in Nihal'le kurduğu ana kız ilişkisini izleyiciye aktarabilmek için böyle bir olayı filme ekler. Filmdeki sahne Ada'da geçer. Matmezel Adnan Bey'in halasına Adnan Bey'lerin evine ilk gelişini ve karşılaştığı olayları anlatır. Filmde Matmazel'in yüz planından şeffaflaşma yöntemiyle geçmişe döner.

Romanda olmayıp filme eklenen bir başka sahne ise Nihal'in Ada'da babasıyla çocukluğundan bu yana yaşadığı mutlu dakikaları hatırlamasıdır. Filmde, Nihal'in yüz planından bulanıklaşmayla geçmişe dönülür. Nihal'in her sabah babasıyla oynadığı oyun izleyiciye gösterilir. Böylelikle Adnan Bey'in Nihal için dünyadaki en önemli insan olduğu vurgulanmış olur. Ancak filmde Nihal'in babasıyla sabah oynadığı hizmetçilik oyununda aldığı hayali ismin açıklaması yapılmamıştır. Romanda ise Nihal'in babasıyla geçmişte oynadığı bu oyunlar yazar tarafından beşinci bölümde anlatılır. Nihal bu hatıraları filmde olduğu gibi Ada'da hatırlamaz. Aynı zamanda romanda, Nihal'in babasıyla oynadığı hizmetçilik oyununda aldığı hayali ismin Pervin, olduğu açıklanır. Filmde, bu anlam açısından tam olarak vurgulanmadığı için romanla bir farklılık oluşturur.

Romanda olmayıp filme eklenen başka bir sahne ise Bihter'in kapıda Adnan Bey'i yolcu ederken Nihal'in yukarıdan onlara düşmanca bakmasıdır. Böylece Nihal'le Bihter'in çatışma zemini sağlanmış olur. Aynı zamanda izleyiciye Nihal'in Bihter ile Adnan Bey'i yan yana görmeye tahammül edemediği de gösterilmiş olur.

Romanda bulunmayan, ama filme eklenen başka bir sahne ise Gökso'ya ziyafette gidilmeden önce minareden ezan okunuşunun gösterilmesi ve ev çalışanlarının kendi odalarında namaz kılmalarıdır. Böylelikle filmde ev hizmetlilerinin geleneklere bağlılığı vurgulanır. Burada yönetmen, romanın arka planıyla bağ kurar. Çünkü romanın geçtiği dönem batılılaşmayla ilgili tartışmaların yapıldığı dönemdir. Hizmetliler geleneklerine bağlıdır. Bu şekilde halkın o dönem içerisinde aydınlardan farklı düşündüğünü göstermiş olur.

Filmde olup ta romanda olmayan başka bir sahne ev çalışanlarının hep beraber toplanarak Nihal'e Bihter'i Firdevs Hanımı kötölemesidir. Bununla birlikte kadınlar, Nihal'e Adnan Bey'in Bihter'e düğün hediyesi olarak aldığı gerdanlıktan

bahsederler. Romanda ise ev çalışanlarının Bihter'e karşı düşmanlığından Bihter odasında yalnız kaldığında kendi kendine olan düşüncelerinde geçer.

Romanda olmayan ama filme eklenen başka bir sahne ise Behlül'le ilgilidir. Behlül, Adnan Bey masasında çalışırken odasına gelir. Adnan Bey ona neden okulda olmadığını sorar. Behlül'de okulda tutuklama başlatıldığını tüm ittihatçıların tutuklandığından bahseder. Adnan Bey'de ona olaylar yatışana kadar odasından çıkmamasını öğütler. Yönetmen, Behlül'ün Adnan Bey'in evinde bütün kış kalmasını bu olaya bağlar. Romanda ise hiçbir bölümde böyle bir olay yoktur.

Romanda olmayan filme eklenen başka bir olayda romanda, Bülent'in arkadaşlarının önünde Girit'le ilgili temsili bir şiir okuması yoktur. Ancak filme böyle bir sahne eklenmiştir. Bununla birlikte aynı sahnede yine Adnan Bey ve Behlül Grit meselesiyle ilgili konuşur. Filme eklenen bir başka sahne ise Behlül'ün İstanbul'a şarkıcı kızla beraber gazinoda geçirdiği gecedir. Yönetmen bu sahne içerisine Cinematographe'ın İstanbul'a ilk gelişini gösterir. Romanda böyle bir olay geçmez.

5.13.2. Filmde Değiştirilen Olaylar?

Yönetmen romanı görselleştirirken yukarıda anlatıldığı gibi romanda olmayan kimi olayları hikâyenin anlatılması için filme eklediği gibi romanda bulunan kimi olayları filmde anlatırken biraz değişim uğratmıştır.

Örneğin, romanda Bülent, okuldan dönüşünde okulu tüm ayrıntılarıyla hatta abartarak ablasına anlatır. Ancak filmde, Bülent hepsini hatırlamadığını söyler ve diğer ayrıntıları atlayarak sadece okulda yediği tatlıdan bahseder. Filme uyarlanırken değiştirilen bir olay da Nihal'in Şakire Hanım'ların gideceğini öğrendiğinde konuşmalarıdır. Romanda Nihal, çocukluğa mahsus haliyle onların gitmeleri üzerine “ Siz beni sevmiyorsunuz, sevseniz böyle gitmezsiniz” der. Ancak filmde elindeki yemek tarifini yere atarak Bihtere'e çatar ve filmde Nihal bu sahnede evi için iktidar mücadelesi yapacak olgun bir kadın şeklinde görülür. Roman filme uyarlanırken değiştirilen bir başka olay ise Bihter'in Behlül'ün odasına gelme bahanesidir. Romanda, Bihter siparişlerini almak için Behlül'ün odasına gelmiştir. Ancak filmde ise Behlül'ün odasına kendisi gazeteleri getirmek için gelmiştir. Bununla birlikte romanda Bihter'i Behlül'ün odasına gitmeye zorlayan dış etken kalkmış onun yerine filmde Bihter'in kendi iradesiyle gitmesi gelmiştir. Filmde değiştirilen bir olay daha Matmazel'in gönderilmesidir. Romanda Matmazel'in gönderilmesin de dışarıda hava

karlı ev haklıda bahçede kartopu oynamaktadır. Ancak filmde hava açık ve filmin bu sahnesi yukarıda anlatılan Bülent'in Girit hakkında ki temsili piyesiyle birlikte başlar. Filmde değiştirilen bir başka olay ise Firdevs Hanım'ın Adnan Bey'in yalısına misafir gelmesini filmde Behlül'ün Nihal'e haber vermesidir. Romanda ise bu haberi hizmetli Nesrin, vermekte Nihal, Behlül'e Bihter'le kavga etmeye giderken rastlamaktadır. Filmde değişime uğrayan bir başka olayda Bihter'in Behlül'ün odasına geleceğini söyleme yeri ve zamanıdır. Romanda Bihter, Behlül'ün odasına geleceğini düğüne giderken Behlül onun elbisesinin fermuarını çekerken söyler. Filmde ise yönetmen olayı Bihter düğüne giderken çantasını unutup odaya gittiği sıraya taşımıştır.

Romanla film arasındaki bir başka farklılık dizide, Nihal'in Adnan Bey'den bir türlü uzaklaşmamasıdır. Nihal,'le babasının arası eskisi gibidir. Romanda, Nihal, Bihter'e yakınlaşırken Adnan Bey'den ise uzaklaşmaktadır. Bununla birlikte değişime uğrayan bir başka olay da romanda Matmazel Ada'ya gitmeyi Nihal'e teklif ettiğinde Nihal hemen kabul etmez. Ama filmde hemen kabul eder.

Romanla film bu farklılar dışında olayın genel seyri bakımından birebir aynıdır.

5.14. Filmde Mekân

Daha önceki bölümlerde değinildiği gibi Aşk-ı Memnu romanında olayın geçtiği zaman bakımından kesin bir tarih belirtmemektedir. Ancak Romanda zaman yerine mekânlar sınırlı da olsa karakterlerin duygu dünyasıyla yakından ilişkilidir. Bununla birlikte Aşk-ı Memnu romanında mekânlar romanın olay örgüsüyle iç içedir. Filmde de yönetmen mekânlara birebir bağlı kalmıştır. Hatta filmin dekoru o kadar gerçekçidir ki izleyici filmin görselliği içinde sanki romanın sayfalarında gezinmektedir. Değinildiği gibi romanda ilk bölüm sandal gezintisinde dış mekânda açılır. Filmde de aynı bu şekildedir. Filmde de olaylar yalıda geçmektedir. Yalıların dekoru filmde çok iyi yapılmıştır. Yalılar filmde alt açıdan çekilerek büyüklüğü ve tüm görkemi vurgulanır. Romanda anlatılan Heybeli Ada'da tasvir edildiği şekildedir. Yani film mekânla kurduğu ilişki bakımından romana sadık kalmıştır.

5.15. Filmde Zaman

Değinildiği gibi romanın öykü zamanının on dokuzuncu yüzyılın son yarısı olduğu tahmin edilmektedir. Öyküde geçen süre de Adnan Bey'le Bihter'in

evliliğinden sonra iki yılı kapsamaktadır. Filmde geçen zamanın tam olarak vurgulanabilmesi için. Osmanlı'nın on dokuzuncu yüzyılda yaşadığı zor ve sancılı dönem filme eklenmiştir. Filmde Osmanlı'nın yaşadığı Girit sorunundan bahsedilir böylece film öykünün içinde geçtiği zamana gönderme yaparak romanda belirli olmayan zamanı kesinleştirir.

5.16. Karakterler

Romanla film karakterler açısından karşılaştırıldığında filmde kimi karakterlere romanda olduğundan farklı bir yön eklendiği görülür. Örneğin Behlül. Romanda Behlül, siyasetle içli dışlı olmayan derdinin sadece eğlenmek, tiyatrolara gitmek gezinti yerlerinde dolaşmak olduğu güzel şakalar yapabilen herkes tarafından beğenilen bir karakter olarak tanıtılır. Filmdeki Behlül'e bakıldığında ise Behlül siyasi görüşleri olan bir karakterdir. Filmde bu ikinci bölümde, Adnan Bey'in Bihter'i istediği akşam yemek masasında Behlül'ün diyaloglarında görülür. Romanda yemek masasında sadece Behlül'ün konuştuğu kahkahalarla gülerek bir şey konuştuğu yazılır. Film de ise bu sahne farklı bir şekilde oluşturulmuştur. Behlül Adnan Bey'e dönemin ittihatçısı Mizancı Murat'ın Paris'e giderek yeni bir oluşum içerisinde olduğu anlatır. Adnan Bey'de ona bu zamanın çok tehlikeli olduğundan sarayın yeni önlemler aldığından bahseder. Fazla siyaset konuşmamasını her Jön Türk geçinene güvenmemesi gerektiğini öğütler. Burada yönetmen filme, romanda olmayan Bülent'in Jön Türk'ün ne olduğunu merak edip babasına soru sormasını eklemiştir. Bununla birlikte romanda, dördüncü bölümde, Behlül'ün Matmazel'le olan diyaloglarında sadece Fransa'ya ilişkin tahliller yapılırken filmde ise Behlül, Matmazel'e Rum Çetecilerin Osmanlı'lara karşı yaptığı saldırıları Fransız gazetelerinin yazmadığından bahseder.

Romanla film arasında Bihter karakteri karşılaştırıldığında ise filmdeki Bihter'in romandaki Bihter'le çok az farklılığı görülür. Romandaki Bihter ile filmdeki Bihter bir olay dışında hemen hemen aynı sayılabilir. Bu olay da filmdeki Bihter'in Behlül'ün odasına kendi kendisine bahane yaratarak gitmesidir. Romanda ise Bihter siparişlerini almak için Behlül'ün odasına gitmişti.

Romana filme Firdevs Hanım karakteri açısından bakıldığında Firdevs Hanım karakteri hem romanda hem filmde aynı davranır. Sadece filmde Firdevs Hanım'la kızları arasında yaşanan rekabet filme pek yansımamıştır

Matmazel karakteri açısından farklılıklara bakıldığında romanda Matmazel Nihal'le ana kız ilişkisi dışında çocukların eğitiminde daha etkilidir. Filmde ise Matmazel'in eğitim yönünün üzerinde pek fazla durulmamıştır.

Romana ve filme Nihal karakteri açısından yaklaşıldığında Nihal'in filmde babasıyla olan ilişkisinde farklı davranışlarda bulunduğu görülür. Romanda Nihal Bihter'e yaklaştığında babasına uzaklaşmakta babasına yaklaştığında ise Bihter'den tamamen kopmaktadır. Filmde ise Nihal Bihter'e yakın olduğunda da babasıyla arasında bir sorunun olduğu görülmemektedir. Bununla birlikte romandaki Nihal'in çocuksu yanı daha güçlüdür. Bülent, karakteri ise filmde ve romanda aynıdır. Bülent romanda da filmde de etrafında gelişen olaylardan habersiz bir şekilde yaşar. Hem romanda hem filmde Peyker ve onun kocası Nihat Bey karakteri aynıdır. Bununla birlikte romanda Beşir karakterinin Nihal'e âşiktir. Ancak filmde Beşir'in Nihal'e olan aşkı pek belli olmaz. Beşir, filmde daha çok Nihal'in kardeşi gibidir.

5.17. Filmde Sahne Geçişleri

Filme ve romana bölüm geçişleri açısından yaklaşıldığında ise romanda bölüm geçişlerini yazarın kesmelerle yaptığı görülür. Bununla birlikte yazar bölümlerin içindeki paragraf ayrımlarında da kesme yöntemini kullanmıştır. Filmde de bölümler içerisindeki sahne geçişlerinde yönetmen kimi zaman yüz plandan bulanıklaşma kimi zamanda kesme yöntemini kullanmıştır. Örneğin yönetmen birinci bölümde Bihter'den Adnan Bey'e Bihter'in aynada yüz planından şeffaflaşma yöntemiyle geçer. Bihter'in aynadaki yüzünün altından yavaş yavaş Adnan Bey'in yüzü açılır. Bunun dışında filmde geçmişe dönerken yönetmen genellikle yüz plandan bulanıklaşma yapar. Matmazel'in geçmişi İhtiyar Hala'ya anlatmasında ve Nihal'in babasıyla çocukluğundaki mutlu günleri hatırlamasında bu yöntem kullanılmıştır.

Bununla birlikte karakterlerin düşünceleri filmde dış sesle verilir. Bihter'in Behlül'le beraber olduktan sonraki gün sabahleyin yatağında Firdevs Hanım gibi olduğu yani annesine benzediğini düşünmesi dış sesle verilmiştir. Bununla birlikte Adnan Bey'in Matmezel'i gönderdikten sonra kızına karşı yapmış kötülükten dolayı duymuş olduğu vicdan azabı yine dış sesle birlikte verilir.

6. AŞK-I MEMNU ROMANINDAKİ VE FİLMDEKİ KARAKTERLERİN KUŞAK ÇATIŞMASI AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

6.1. Genel Olarak Kuşak Çatışması

Şüphesiz kuşak çatışması yani kuşaklar arası anlaşmazlıklar en moderninden en geleneksel toplumlara kadar her toplum içerisinde görülen sosyolojik bir olgudur. Kimi toplumlar bu sorunu daha kolay atlatabilmekte kimi toplumlarda ise bu sorun daha derin ve daha ciddi anlaşmazlıklara yol açabilmektedir.

Kuşaklar arası çatışma kavramı sosyolojik bir olgu olarak çatışma kavramına dayanır. Tezcan (1981) bu konuyu çatışma kavramına dayandırarak şu şekilde açıklar:

Çatışma iki ya da daha fazla kişinin ya da gurubun birbirlerini reddetmelerini ifade eder ki bu imha, yok etme suretiyle ya da eksik bırakma yoluyla olur. Bunun en ilkel ve temel biçimi savaştır. Çatışma yalnız savaştaki gibi ileri ve yok edici nitelikte olmayabilir. Bireyler arası, kuşaklar arası, meslekler arası, partiler arası hemen hemen her toplumda rastlanan beşeri bir ilişki biçimidir. Tezahür biçimleri ise, incitici sözler, jestler, incitici hareketler, fiziksel saldırı gibi çeşitli olabilir. Böylece çatışma çeşitli anlaşmazlık biçimleri içerir. Diğer taraftan çatışma toplumun devingen yapısının gelişmesinde önemli faktörlerden biridir.(s, 24)

Kuşak kavramı ise Tezcan (1981) için: yaklaşık olarak 25-30 yıllık yaş kümelerini oluşturan bireyler öbeğidir. Bir kuşaktakiler aynı zamanda doğmuşlardır. Daha sonra gelen kuşaklar ise genç kuşakları oluşturur. (s, 22)

Kuşak çatışmaları, kuşakların yaşadıkları ekonomik ve sosyo - kültürel değişim süreci içerisinde birbirlerinden farklılaşarak aralarında anlaşmazlıkların çıkmasıyla oluşur ve bu şekilde su yüzüne çıkar. Hiç kuşkusuz bu süreç genç kuşakların kendi yeni konumlarını yaşlı kuşaklara kabul ettirme ve onların yerini alma çabalarıyla körüklenebilir. Aynı zamanda çocukluktan ergenliğe geçiş sürecinin kimlik arama aşamasının doğal bir sonucu olarak görülebilir. Kuşak çatışması değişimin yarattığı farklılaşmayla birlikte görülür. Toplumsal alt ve üst yapıda meydana gelen değişimleri genç kuşaklar, toplumsallaşma süreci içerisinde, aynı zamanda toplumsallaşma araçlarından daha fazla yararlanarak yaşlı kuşaklardan daha hızlı öğrenirler. Toplumsallaşma süreci yaşlı kuşaklar için devam etmektedir, ancak bu süreç genç kuşaklara göre daha yavaş ve daha sancılı olmaktadır. Şimdi bu konu açısından önemli bir kavram olan toplumsallaşma kavramını açıklamaya çalışalım.

Giddens (2008) bu konuyu Şu Şekilde açıklar:

Toplumsallaşma, yardıma gereksinimi olan bebeğin, yavaş yavaş içerisinde doğduğu kültür için geçerli olan becerileri edinerek kendi bilincinde olan, bilgili bir kişi haline gelmesi sürecidir. Gençler arasındaki toplumsallaşma, daha genel bir olgu olan yeniden üretime- toplumların zaman içerisinde yapısal sürekliliğe sahip olama süreçleri- olanak sağlamaktadır. (s,201)

Giddens'in da açıkladığı gibi toplumsallaşma, bebeğin içine doğduğu kültür içerisinde yaŐayabilmesi için gerekli olan becerileri edinebilmesi sürecidir. Peki belirli bir kültür içerisine doğan bebek bu kültür içerisinde yaŐayabilmesi için gerekli becerileri nasıl elde edebilmektedir? Şüphesiz toplum, kendi sistemi içerisinde en gelenekselinden modernine kadar toplumsallaşmayı sağlayacak çeşitli araçlar geliştirmiştir. Toplumsallaşmayı sağlayan bu araçlara toplumsal kurumlar denir. Toplumsal kurumlar, toplumdan topluma kültürden kültüre içerik itibariyle farklılıklar gösterse de genel yaklaşımları ve amaçları aynıdır. Bir toplum içersinde sosyalleŐmeyi sağlayan toplumsal kurumlar aile, eğitim, evre ve kitle iletişim araçlarıdır.

Giddens (2008) ailenin toplumsallaşma aracı olarak önemini Şu Şekilde açıklar:

Aileler, bir toplumun genel kurumları içerisinde değişen “yerler” e sahiptir. Geleneksel toplumların büyük bölümünde, bir kişinin içinde doğduğu aile büyük ölçüde, bireyin yaŐamının geri kalanında yer alacağı toplumsal konumu belirlemektedir. Modern toplumlarda toplumsal konum böyle doğumla birlikte devralınmaz, ancak yine de bireyin doğduğu ailenin bölgesi ile toplumsal sınıfı, toplumsallaşma kalıplarını oldukça kesin bir Şekilde etkiler. Çocuklar, anne babalarının ya da yaşadıkları mahalle ya da topluluk içindeki öteki kişilerin ayırt edici özelliği olan davranış biçimlerini kaparlar. (s,205)

Aileden sonra bir diğer toplumsallaşma aracı ise okullardır. Okullar bireyin kendi toplumu içerisinde beceri kazamsını sağlayan önemli bir araçtır. Aileden sonra okula giden birey kendi kültür kalıplarının belirli bir bölümünü okulda öğrenir. Bununla birlikte okul, bireyi gelecekteki kendi toplumsal sistemine yayarlı olacak Şekilde yetiŐtirmeye çalışır. Okul, bireyin gelecekte ihtiyaç duyacağı çeşitli davranış kalıplarını geliŐtirmesine yardımcı olur.

Okuldan sonra bir diğer toplumsallaşma aracı ise çevredir. Çocukların kendi akran gurubuyla bir arada bulunmaları onların çeşitli davranış kalıplarını

oluşturmalarını ve bu davranış kalıplarını öğrenerek birbirlerine aktarmalarını sağlar. Akran gurupları yani çevre, çocuğun gelişimi içerisinde kendi kimliğini oluşturmada aileden sonra en önemli etkenlerden birisidir. Çocuk ailesinde edindiği kimlikten sonra kendi kimliğini kendi yaş gurupları arasında edindiği davranışlarla geliştirebilmektedir.

Aileden sonra bir diğer toplumsallaşma aracı ise kitle iletişim araçlarıdır. Günümüz toplumlarında kitle iletişim araçlarının insanların hayatlarında kapsadığı yer en az diğer toplumsallaşma araçları kadar büyüktür. İnsanlar ortalama ömürlerinin büyük bir kısmını kitle iletişim araçlarıyla iç içe geçirmektedir. Şüphesiz kitle iletişim araçlarının oluşturduğu içeriksel hegemonya insanların yapılan yayın doğrultusunda davranış kalıpları geliştirmesinde etkili olabilmektedir. Şüphesiz her devlet kendi sistemi doğrultusunda kitle iletişim araçlarından toplumdaki bireylere gönderilmek üzere ileti kodlamaktadır. Bu iletilerle hiç kuşkusuz toplumdaki bireylerin belirli bir amaç doğrultusunda duygu ve düşünce geliştirmesini amaçlamaktadır. Buna verilebilecek en iyi örnek yasa doğrultusunda tüm televizyonların bireylerin kültür seviyesinin yükseltilmesi doğrultusunda program hazırlama ve yayınlama zorunda olmasıdır.

Sonuçta toplumsal kurumlar, bireyin kendi toplumu içerisinde belli başlı davranışlar edinebilmesinde yardımcı önemli kurumlardır. Şüphesiz toplumsal kurumlara Marksist kuramcılar eleştiriler de getirmiştir. Örneğin Louis Althusser, toplumsal kurumları devletin ideolojik aygıtların olarak tanımlar.

Değinildiği gibi kuşak çatışması açısından toplumsallaşma kavramı önemli bir konudur. Yeniden kuşak çatışması ve toplumsallaşma arasındaki kolerasyonu ele almak gerekirse toplum durağan değil değişken bir yapı içerisinde bulunur. Yaşlı kuşaklar kendi yetişkinliklerini oluşturan toplumsallaşma süreci içerisinde toplumsallaşma göstermişlerdir. Ancak onlardan sonra gelen kuşaklar yani genç kuşaklar toplumsal devinim içerisindeki farklılıkla toplumsallaşma süreci geçirirler. Bu aile içerisinde genç kuşaklarla yaşlı kuşak arasında farklı davranış biçimlerinin oluşmasına dolayısıyla da anlaşmazlıkların çıkmasına sebep olabilir. Şüphesiz bu durumu açıklayabilmek için genel bir olgu olarak yaşlanmanın ve yaşlılığın toplum içerisinde nasıl algılandığına da değinmek gerekir. Biz burada yaşlanmanın toplumsal yönünü açıklamaya çalışalım. Giddens (2008) bu konuyu şu şekilde açıklamaya çalışır:

Toplumsal yaş, belirli bir kronolojik yaşla kültürel olarak eşleşen normlar, değerler ve rollerden oluşur. Toplumsal yaş hakkındaki düşünceler bir toplumdan diğerine değişir en azından modern sanayi toplumlarında zaman içerisinde de değişir. Japonya ve Çin gibi toplumlar geleneksel yaşlı insanları tarihsel bellek ve bilgelik kaynağı olarak görerek onları onurlandırmışlardır. (s,224)

Giddens'in da dediği gibi her toplumda yaşlı insanların toplum tarafından konumlandırılışı farklı şekillerde olabilmektedir. Kimi toplumlar için yaşlı insanlar bilgelik kaynağı olarak görülebilirken kimi toplumlarda ise üretkenliklerini kaybettikleri için kenara itilebilirler. Bu durum aile içerisinde yaşlım kuşak ile genç kuşak arasında anlaşmazlıklara neden olabilir.

Şimdi kuşak çatışması açısından yaşlı kuşakla genç kuşağın toplum içerisinde farklı şekillerde sosyalleşmesine neden olan toplumsal değişme kavramını açıklamaya çalışalım.

Şüphesiz toplumsal değişme devingen bir toplumun doğal bir sonucudur. Her sosyolog toplumsal değişme kavramını benimsemiş oldukları sosyolojik doktrinler doğrultusunda açıklamaya çalışmıştır. Kimi sosyologlar toplumsal değişmeyi bireyde meydana gelen değişimlere bağlarken kimi sosyologlar ise toplumsal alt ve üst yapının tümünden değişmesine bağlayabilmektedir.

Bireyselliğe daha fazla önem veren kuramlar toplumsal değişmeyi birey odaklı görür. Tezcan (1981) bireyselci model açısından toplumsal değişmeyi şu şekilde açıklar:

Burada gurup ve toplumsal durumlara çok az yer verilir. Bireyin değişmesi toplumsal değişmeye yol açar. Bireyci modeller bu gruba girebilir. Mc. Celand, E Hagen gibi sosyologlar değişime vermektedir. (s,19)

Bununla birlikte toplumun alt ve üst yapısında meydana gelen değişmeler de toplumsal değişmeye yol açmaktadır. Bu değişimler şüphesiz devrimler yoluyla olabileceği gibi reform hareketleri taşıyan yasa değişiklikleriyle de olabilir. Bununla birlikte ülkelerin birbirleriyle girdikleri ticari ilişkiler ve savaş ortamları kültürel yapıda meydana gelen değişimler inanç sistemlerinin değişmesi de toplumsal değişmeye ve toplumsallaşmayı oluşturan toplumsal kurumların değişmesine neden olabilmektedir. Şimdi kuşak çatışmasını ve yukarıda açıklamaya çalıştığımız toplumsallaşma ve toplumsal değişme kavramlarını yeniden ele alırsak. Kuşaklar arası çatışmalar hemen hemen her toplumda görülebilir. Toplumsallaşma süreci içerisinde toplumsal değişimler nedeniyle birbirinden farklı şekillerde sosyalleşen

kuşaklar ve her toplumun sosyal yaşlanmayı algılayış biçimi kuşaklar arası çatışmaların doğmasına ve yaşlı kuşak ile genç kuşağın birbirini anlamasını zorlaştıran en büyük etkenlerin başında gelmektedir.

6.2. Aşk-ı Memnu Romanındaki ve Filmdeki Karakterlerin Kuşak Çatışması Açısından Karşılaştırılması

Aşk-ı Memnu romanı kuşaklar arası çatışma bakımından incelendiğinde ise romanda Firdevs Hanım'ın kızlarıyla olan çatışmasını hazırlayan etkenin kuşaklar çatışması olduğu görülür.

Aşk-ı Memnu romanında kuşaklar arası çatışma, birinci bölümde, anlatıcının Melih Bey'ler Takım'ını anlatmasıyla birlikte görülür. Romandaki kuşak çatışması, Firdevs Hanım'ın yaşının ilerlemesinden kaynaklanır. Roman içerisinde Firdevs Hanım gittikçe yaşlanmakta ve kızlarıyla girdiği rekabette geriye düşmektedir. Burada yukarıda açıklaya çalıştığımız toplumsal yaşlanma kavramını tekrar ele alırsak romanın arka planındaki toplum yapısı içerisinde yaşlılığın genç kuşaklar tarafından algılanışı, yaşlıların kendi yaşlarına uygun olarak giyim kuşam ve davranışlarda bulunması şeklindedir. Bununla birlikte yalnızlık yaşlı kuşağın kendini içerisinde bulduğu durumdur. Ancak yaşlı kuşak bu durumu kabul etmekte zorlanır. Bu hiç kuşkusuz farklı sosyalleşme süreci geçiren kuşakların karşılaşacağı doğal bir durumdur. Şimdi tekrar romanı ele alırsak romanda Firdevs Hanım Kızları gibi giyindikçe aralarındaki yaş farkı dolayısıyla kızları tarafından alaya alınır. Yazarın Firdevs Hanım'ın kızlarıyla arasındaki rekabet ve yaş farkına vurgu yapması daha sonra meydana gelecek olaylar için bir ön hazırlıktır. Çünkü Firdevs Hanım hala genç olduğunu düşünmekte ve evlenmek istemektedir. İlerleyen bölümlerde Adnan Bey'in Bihter'i istemesi ve Peyker'in çocuğu olması onun ise yaşlanarak bir köşeye atılması Firdevs Hanım'la kızları arasındaki çatışma ve gerilimi arttırarak Bihter'le Behlül'ün yasak aşkının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Halit Ziya Uşaklıgil (2009) bunu romanında şu şekilde anlatır:

“ Valide kızlarına benzemiyordu. O, bir müddetten beri kızlarının giyiniş tarzını beğenmeyerek onlardan ayrılmaya başlamıştı, aralarında elbiselerden görünen bir iftirak hasıl oluyordu. Sinlerin ihtilafından (yaş çatışmasından) hasıl olan bu iftiraka o kızların zevkini ifrat ile itham ederek bir sebep göstermek isterdi; fakat gayet hafî ve samimi bir his onu haberdar etmiş idi ki hala kızları gibi giyinmekte devam ederse gülünç olacaktır. Onun için bugün o da başka bir şey icat ederek

harmanileri taklit edememenin intikamını almış idi: Beline kadar ince ince kıvrımlarla sıkı sıkıya inip belinden sonra bol dalgalarla aşağıya dökülen yensiz gayet açık kahve bir yeldirme yapmış ve bunu her yeldirmeden tefrik edecek bir icat eseri olarak arkasına ucu zarif bir ipek püskülle sallanan bir başlık koymuş idi. Bu başlık Peyker’le Bihter için bir şaka silsilesi husule getirmiş idi. Anneleri kendileriyle bir örnek giyinirken inceden inceye bu bitmek tükenmek bilmeyen gençlikle eğlenirlerdi; anneleri giyinmekte onlardan ayrıldıktan sonra latifeler başka bir zemin üzerine intikal etmiş oldu. Onda bu başlık fikri doğunca evvela ciddi sormuşlardı: “ O ne için anne? Örtü almayacaksınız da başlık mı koyacaksınız? ” O fikrini savunmak için cevap vermişti: “ Hayır, yalnız arkada duracak, düşün Peyker!.. Gayet bol bir başlık, kenarları katlanarak gene o renkten dantelâlarla örtülmüş... Haniya, çocuklara mahsus başlıklara benzer gürültülü kalabalık bir şey.” Onlar bu izah ile kanaat etmeyerek, ciddi başlıkları suallere doğrudan doğruya istihza karıştırarak devam etmişlerdi:

Evet madem ki giyilemeyecek, o halde bir yeldirmede bir başlığa ne lüzum var?

Ne için lüzum olamasın? Gece havada rutubet olursa pekâlâ giyilebilir

O halde gece giyilebilecek bir başlığı gündüze mahsus bir yeldirmeye koymak ne için lazım gelsin! Gece zaten başlık görünmez ki...

Bu mübahese böyle uzanıp gitmiş, nihayet anneleriyle her bahsin neticesi gibi bunun neticesi de altı saat imdidat eden bir dargınlığa ve kadının ağlamasına sebep olmuştu. Yavaş yavaş süslenmek hakkının kendisinden firarını (uzaklaşmasını) yine kendisine en ziyade dost olmaları lazım gelen kızlarından işiten bu anne böyle ara sıra tekerrür eden mücadelelerden aciz bir çocuk zaafıyla ağlayarak çıkardı. Bir vakitler onu en hırçın kadınlardan biri yapan sinirlerine şimdi bir yumuşaklık bir gevşeklik geliyor, onu en umulmaz vesilelerle ağlatıyordu. Yanı başında gençleşen güzelleşen bu kızlar onun için mücessem bir itiraz, müşahhas bir istihza hükmüne giriyor, zaten hiçbir zaman aralarında valideliği çocuklarına repteden (bağlayan) duygularla küşayış bulamayan bu üç kadının münasebeti bir rekabet münasebetinden harice çıkmıyordu.” (s, 34- 35)

Değindiği gibi yaşlı kuşakların kendilerini içinde bulduğu son durum yalnızlıktır. Romanda Firdevs Hanım kendisini en sonunda Adnan Bey’in yalısında bir odaya atılmış bulur. Onun içinde bulunduğu durum yalnızlıktır. O da bunun

üzerine Bihter'in ölümüne yol açacak olayı başlatır. Halit Ziya Uşaklıgil (2009) bunu romanında şu şekilde gösterir:

“ Firdevs Hanım'a Mlle de Courton'un odasını vermişlerdi; onu oradan, tekerlekli uzun sandalyesinin içine koyarak, sofaya çıkarıyorlar, sandalyeyi pencerenin yanına kadar itiyorlar; Boğaziçi'nin bu fersude çiçeğini, Kanlıca tepelerinin altında sayeleyen yeşil sulara karşı sanki bir hayatın mezarı kenarında sabahtan akşama kadar hemen her vakit yalnız bırakıyorlardı. Behlül onu görmeyeli üç ay olmuş idi. Yalnız uzaktan uzağa ona ait şeyler iştirdi. Firdevs Hanım uzun, hala bitmeye tahammül edemeyen bir gençlikten sonra birdenbire genç kalabilmek için sarf edilen kuvvetler ihtiyarlığının sıhhat sermayesini perişan ederek, bir iflas neticesiyle, düşürmüştü. İskemlesinin üstünde o uzun levent hala güzel kametiyle yanarken usaresi kuruya kuruya bir gün yolun bir kenarına metin bir ağaç gibiydi. Dizleri artık sızılarının daimi bir mahkumu idi; sabahleyin yatağından kalkabilmek için muavenete muhtaç idi. En ziyade bu ihtiyaç, kalkabilmek için başka bir elden beklenen bu kuvvet sadakası, onu kudurtur, sonra kudurmuş bir hırs ile kendine uzanan eli ısırarak isterdi. Onun için Firdevs Hanım'ın yanında hizmetçileri on beş günden ziyade alıkoymak mümkün olamamıştı. Artık gelin olabilecek kadar para topladıktan sonra müsaade alan Katina'nın yerini sırasıyla sekiz kızdan hiçbiri tutamamıştı. Hatta bir gün, kimsesiz kalarak, Firdevs Hanım'ı sandalyesine yatırmak için Peyker, Yakup'a müracaata mecbur olmuş idi. Sonra, bu adet olmuş idi; ikide birde Firdevs Hanım'ın kendi hizmetçisine karşı hırçınlıkları taşarak Yakup çağırılırdı, ve onun ellerinde bu hırçın hasta, sessiz, şikayetsiz, muti, yumuşak bir çocuk usulunu kesp ederdi. Bu erkek ellerinde öyle bir sihir hastası vardı ki Firdevs Hanım'ın yalnız kollarından omuzlarından tutup bu pörsümüş bir yığın eti sandalyesine atmakla günlerce devam eder bir şifa sükunu bahşetmiş oluyordu. Firdevs Hanım'da adeta kudurgan bir cinnet başlamıştı; artık herkesle, damadıyla, kızıyla, Feridun'la ara sıra gelen Bihter'le kavga ediyor; sonra bu hırçınlıklarından herkes kaçışıp da onu sandalyesinde yalnız bıraktıkları vakit kendi kendine bağırıyor, söyleniyor, ağlıyordu.” (s, 394-95-96)

Görüldüğü gibi Firdevs Hanım'ın romandaki konumlandırılışı onun yaşlı kuşak olarak hem fiziksel hem de aile içindeki konumun giderek geriye itilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu durum onun kızlarıyla arasında çatışma vesilesi yaratmakta ve olay örgüsü içerisinde Firdevs Hanım'ın Bihter ve Peyker'den intikam almak için yarattığı olaylar neticesinde Bihter'in ölümüne neden olmaktadır.

Filme kuşaklar çatışması açısından yaklaşıldığında sinemasal anlatım doğrultusunda karakterlerin uzam içerisinde birbirleriyle olan toplumsal ilişkileri ve davranışlarıyla bu kavram izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır. Örneğin uyarlamanın açılış sahnesi olan Firdevs Hanım'ların sandalıyla Adnan Bey'in sandalının karşılaşması sırasında Firdevs Hanım karakterinin Adnan Bey'i görmesiyle gösterdiği davranışlar, izleyicinin çağrışım alanında Firdevs Hanım'ın kızlarıyla olan rekabetinin anlaşılabilmesi için oluşturulmuştur. İzleyici karakterin yansıtılabildiği kadar öyküyü bu açıdan görebilmektedir. Bununla birlikte uyarlamada Adnan Bey'in Bihter'i istemesi üzerine Firdevs Hanım'ın gösterdiği davranışlar ve diyalogları romanla birebir aynı olmasına rağmen romandaki anlamsal bütünlüğü yaratamamıştır. Çünkü romanda anlatıcı bu olaylar gerçekleşmeden önce okuyucuya Firdevs Hanım'ın kızlarıyla giriştiği rekabeti ve anlaşmazlık noktalarını aktarmıştır. Bununla birlikte uyarlamanın üçüncü bölümünde Firdevs Hanım'ın Behlül'le olan diyaloglarında Firdevs Hanım Behlül'e Peykerler'in onu evden göndermek için bir çocuk daha yaptığını anlatır. Ancak romanda Firdevs Hanım'ın yaşlılığı ve içinde bulunduğu ruhsal durum kızlarıyla ve damadıyla sürekli çatışması romanda ayrıntılarıyla anlatılırken uyarlamada bu konuya değinilmemiştir.

Şimdi bir edebiyat eserinin sinemaya uyarlanması bağlamında bu konuyu tekrar ele alırsak roman, öyküsünü anlatırken alt öykülerde kuşak çatışmasını okuyucuya aktarabilmiştir, çünkü daha önceki bölümlerden de ele alındığı gibi edebiyat eserleri yaratıcısının bireyselliği açısından sinemaya oranla daha fazla anlatım olanaklarına sahiptir. Roman yaratıcısı yalnız başına eserini yaratırken yönetmen bir ekiple çalışmakta ve maliyet açısından çeşitli sıkıntılar yaşamaktadır. Bu açıdan bakıldığında bir edebiyat eserinin sinemaya uyarlanmasında yönetmen bu saydığımız nedenlerden dolayı roman içerisinde anlatılan alt öykülerin hepsini görselleştirmekte sıkıntılar yaşayabilmektedir. Bununla birlikte yönetmen sinemasal anlatımda değerli bulunduğu noktalardan yola çıkmaktadır. Şüphesiz yönetmen, romanı kendi iç dünyasında algıladığı biçimde görselleştirirken sinemasal anlatım için değerli bulunduğu noktaları hareket noktası olarak seçecektir. Bu konuyla saydığımız bu etkenleri bir arada düşündüğümüzde Aşk-ı Memnu romanında kuşak çatışması olay örgüsü içerisinde önemli bir yere sahipken uyarlamada yönetmen yukarıda değindiğimiz noktalar açısından bu konuya fazla önem verememiştir.

7. SONUÇ ve TARTIŞMA

Bu çalışmada sinemada edebiyat uyarlaması bağlamında Aşk-ı Memnu filminin kuşaklar çatışması açısından karşılaştırılmasına çalışılmıştır. Şüphesiz edebiyat eserlerinin genellikle de romanların sinemaya uyarlanması sorunlu konulardan biridir. Çünkü romanlar, yani yazınsal metinler sinema dilinde yeniden oluşturulurken sinema ve romanın kendi anlam yaratma süreçlerinden kaynaklanan sorunlar oluşmakta ve bunlar her iki tür içerisinde de tartışılabilir. Bu çalışma Aşk-ı Memnu filmi bağlamında bir edebiyat eserinin sinemaya uyarlanmasında bu iki alanın kendi doğasından kaynaklanan yapısından ötürü oluşabilecek farklılıkların anlaşılmasına ve açıklanabilmesine yardımcı olabilmek amacıyla yapılmıştır. Filmle romanın kuşaklar çatışması açısından karşılaştırılması ise kuşaklar çatışmasının romanın olay örgüsü içerisinde gerçekleşen neden ve sonuçlarda etkisinin büyük çapta olmasından kaynaklanmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde yapılan analizler doğrultusunda genel hatlarıyla şunlar söylenebilir. Roman uyarlaması bağlamında romanın anlam yaratma süreçleri incelendiğinde romanda anlam yaratma sürecinin belli başlı öğelere bağlandığı görülür. Bu öğeler olay, zaman, uzam, kişi, anlatıcı açısı biçimidir. Romanda anlam yaratma, bu öğeler doğrultusunda oluşturulur. Roman anlatımında en önemli öğelerden biri olaydır. Olay, roman karakterlerinin eylemlerinin nedenlerini açıklar. Romanlarda olaylar neden sonuç ilişkisi içerisinde ileri gidişler ve geriye dönüşlerle yazılır. Buna olay örgüsü denir. Eğer romanda olaylar neden sonuç ilişkisi içerisinde yazılmazsa bu roman değil hikâye olur. Romanda anlamın oluşmasını sağlayan önemli öğelerden biri zamandır. Roman içerisinde zaman iki durumda bulunur. Olayların içinde geçtiği zamanla olayların anlatıldığı zaman. Bu iki zaman birbirinden farklılık gösterir. Romanda anlamın oluşmasını sağlayan bir diğer önemli öğe ise uzamdır. Uzam, olayların ve kişilerin içinde yaşadığı ortamdır. Romanda karakterlerin içinde yaşadığı uzamdan karakterlerin özellikleri tahmin edilebilir. Bununla birlikte kurmacanın gerçeklik izlenimini oluşturabilmesi açısından mekân adları roman içerisinde birebir verilebilir. Romanda anlamın oluşmasını sağlayan bir diğer öğe ise kişidir. Roman karakterlerinin davranışları romanda tanımlanan uzamla örtüşmelidir. Bununla birlikte karakterlerin anlatıcı tarafından anlatılması çeşitli şeklede gerçekleşmektedir. Bunlardan biri birinci tekil kişi anlatıcısıdır. Bu anlatıcı biçimi öznedir. Anlatıcı ana karakter yan karakter veya olayların dışında biri olabilir. İkincisi ise üçüncü tekil kişi anlatıcı açısıdır. Bu tür

anlatıcı romanın içersindeki her şeye hâkimdir. Karakterlerin geçmişini geleceğini düşüncelerini duygularını okuyucuya anlatır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde ise yapılan analizler sonucunda genel hatlarıyla şunlar söylenebilir. Romanın sinemaya uyarlanması sorunu bağlamında, romanın anlam yaratma süreçleriyle sinemanın anlam yaratma süreçleri dil, yaratıcı özne, alımlama süresi ve alılmayıcının niteliği, uzam ve kişi bakımından karşılaştırılabilir. Romanla sinema dil, açısından karşılaştırıldığında sinema dilinin bir dil sistemi gibi olmadığı görülür. Bununla birlikte sinemada romanda içerik iletirken bunu her ikisi de belli bir anlatıcının perspektifinden yapar. Ancak romanda anlatıcı romanla okur arasında bulunur. Okura yazılı dil aracılığıyla her şeyi o anlatır. Sinemada ise anlatıcı gösterilen her şeydir. Bu doğrultuda yönetmen uyarlama içersinde hikâyeyi aktarabilmek için filme romanda olmayan eklemelerde bulunabilir ya da romandaki olayları değiştirebilir. Yaratıcı özne açısından sinemayla romanın anlam yaratma süreci karşılaştırıldığında ise roman yazarının sinema yönetmenine göre eseri oluşturmada daha bağımsız olduğu görülür. Roman yazarı eserini oluştururken yalnızdır. Ancak sinema yönetmeni bir ekiple çalışmak durumundadır. Ayrıca sinema yönetmenini sınırlayan teknoloji ve maliyet vardır. Alımlama süresi ve alılmayıcının niteliği açısından olaya yaklaşıldığında ise romanın ve sinema filminin alımlanması arasında zaman bakımından farklılık vardır. Şüphesiz bu iki türün kendi doğasından kaynaklanmaktadır. Bir okurun bir romanı okuması sinema filmine göre daha uzun sürmektedir. Bununla birlikte okur romanı okurken yalnız başındadır. Sinema izleyicisi ise filme bağımlıdır. Aynı zamanda olaylar okurun kendi düşüncelerinde canlanıyorken sinemada sadece görür. Uzam bakımından romanda anlam yaratma süreci sinemayla karşılaştırıldığında sinema yönetmeninin roman yazarına oranla olanaklarının daha fazla olduğu görülür. Romanda yazarın uzamı oluşturması kendi imgelem gücüne ve okura bağlıdır. Ancak sinemada yönetmen görsel çağrışımın gücünden yararlanır. Kişi açısından olaya yaklaşıldığında ise romanda karakterlerin özellikleri ve davranışları anlatıcı tarafından anlatılır. Sinemada ise karakterler romandaki etkiyi en iyi verebilecek şekilde uyarlamada yeniden tanımlanır. Uyarlamada karakterlerin özelliklerini gösteren onların giyim kuşamı ve toplumsal ilişkilerinde gösterdikleri davranışlarıdır.

Çalışmanın beşinci bölümünde yapılan analizler doğrultusunda genel hatlarıyla şunlar söylenebilir. Televizyon dizileri sinema filmlerine oranla romanın en önemli özelliği olan uzunsallığı yakalayabilir. Bu açıdan yaklaşıldığında

televizyon dizileri sinemaya oranla edebiyat uyarlamalarına daha yakındır. Aşk-ı Memnu romanının filme uyarlanması sorununa dil açısından yaklaşıldığında ise yönetmenin olayları anlatıcı yerine karakterlere dolayısıyla izleyiciye aktardığı görülür. Bundan ötürü filme romanda olamayan olaylar eklemiştir. Bununla birlikte romanda bulunan çeşitli olayların değiştirildiği görülür. Ak-ı Memnu edebiyat uyarlamasına yaratıcı özne açısından yaklaşıldığında ise roman yazarının bireyselliği ve roman yapısının kendine has doğasından ötürü romanda olayların ve karakterlerin betimlenmesinin en ince ayrıntılarına kadar yapıldığı görülür. Ancak Aşk-ı Memnu uyarlamasında sinemanın kendine has doğasından ötürü uyarlamada ayrıntılara fazla değinilememiştir. Aşk-ı Memnu roman uyarlaması sorununa alılmayıcı açısından bakıldığında kitabın yirmi iki bölümünün uyarlamada altı bölümde anlatıldığı görülür. Bununla birlikte diyaloglar sadeleştirilerek halkın anlayacağı biçime getirilmiştir. Kişi açısından olaya yaklaşıldığında ise karakterler romandaki kimlikleriyle uyarlamada karşımıza çıkar. Bununla birlikte yönetmen bazı karakterlere farklı kimlikler de eklemiştir.

Çalışmanın altıncı bölümünde yapılan analizler doğrultusunda genel hatlarıyla şunlar söylenebilir. Kuşaklar çatışması en moderninden en ilkeline kadar tüm toplumlarda görülebilen bir olgudur. Kuşak çatışmaları, kuşakların yaşadıkları ekonomik ve sosyo - kültürel değişim süreci içerisinde birbirlerinden farklılaşarak aralarında anlaşmazlıkların çıkmasıyla oluşur ve bu şekilde su yüzüne çıkar. Kuşaklar çatışması değişimin yarattı farklılaşmayla birlikte görülür. Ancak kimi zamanda yaşlı kuşakların geçmişinde yaşadıkları olaylar doğrultusunda bireysel duyguları nedeniyle de görülebilir. Aşk-ı Memnu romanı kuşaklar arası çatışma bakımından incelendiğinde ise romanda Firdevs Hanım'ın kızlarıyla olan çatışmasını hazırlayan etkenin kuşaklar çatışması olduğu görülür. Romanda bu olay alt planda yatan bir etken olarak görülürken uyarlamada kuşaklar çatışmasının etkisi tam olarak hissedilememiştir Şüphesiz bu durum bir romanın sinemaya uyarlanması sorunundan kaynaklanmaktadır. Yönetmen gerek sinemanın kolektif bir iş olması gerekse maliyet açısından kısıtlı olanaklara bağlı olması ve bununla birlikte kendi açısından görsel değer oluşturabilecek hareket noktalarını belirlemesi bakımından Aşk-ı Memnu romanında olay örgüsü içerisinde önemli bir yer tutan kuşaklar arası çatışmaya romandaki kadar yer vermemiştir, ve bu kavramı hareket noktası olarak seçmemiştir.

Son söz olarak ünlü yönetmen Halit Refiğ, Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu romanını beyaz perdeye aktarırken genel hatlarıyla yazılı metne sadık kalarak metni sinemasal anlatımla yeniden oluşturmuştur. Şüphesiz romanla film arasında oluşan farklılıklar romanın anlatım aracının dil, sinemanın anlatım aracının görsellik olmasından kaynaklanmaktadır. Romanın anlatım aracının dil olması dolayısıyla romanda geniş psikolojik tahlillere yer verilmiştir. Ancak sinemada zaman kısıtlı olduğundan dolayı her ayrıntıyı aktarabilmek oldukça zor bir iştir. Bu nedenlerden dolayıdır ki Halit Refiğ filme romandaki tüm psikolojik tahlilleri ekleyememiştir. Bununla birlikte Halit Refiğ romanın olay örgüsü içerisinde önemli bir yeri olan kuşaklar çatışmasını da önemsememiş ve hareket noktası olarak seçmemiştir. Onun yerine yazılı metni sinemasal anlatımla kurarken işin hem zamansal boyutunu kesinleştirmek hem de romandaki psikolojik tahlilleri dengeleyebilmek için romanın geçtiği dönem içerisinde sancılı siyasal dönem içinde değerlendirmiş ve filmini de bu bağlam içersine oturtarak sinemasal anlatımla yeniden yaratmıştır.

Ancak bu bağlam içine oturtulan film temeldeki olay örgüsüne sadık kalarak sinema dilinde yeniden oluşmuştur. Aşk-ı Memnu roman uyarlaması kurgulanması ve romandaki temel düşünce bakımından son derece başarılı bir uyarlamadır. Roman kendi özünden hiçbir şey kaybetmeden görselleşmiştir.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. 2006. Sessiz Sinema (2. Baskı). Ankara: De ki Yayınları.
- Asiltürk C. 2008. Sinemada Diyalektik Kurgu (1. Baskı). İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınevi
- Bazin, A. 2007. Sinema Nedir?. (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Bazin, A. 1996. Çağdaş Sinemanın Sorunları. (Çev. N. Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bolat, S. 2007. İletişim ve Edebiyat (1.Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları
- Dadak, A. 2009. Aşk-ı Memnu 2008-2009 Yeni ve Muhafazakar, Altyazı, 90, 70-73.
- Eisenstein, S. 2006. Sinema Dersleri. (Çev. E. Ayça). İstanbul: Agora Kitap.
- Makal, O. 1996. Fransız Sineması. (1. Basım). Ankara: Kitle Yayınları
- Monaco, J. 2001. Bir Film Nasıl Okunur?. (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Parla, J. 2006. Babalar ve Oğullar (5. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sivas, A. 2005. Popüler Roman Popüler Sinema İlişkisi Çerçevesinde Bir Uyarılma Örneği: Bridget Jones'un Günlüğü, İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 7, 48-51.
- Türk, İ. 2001. Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler (1. Basım). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Tezcan, M. 1981. Kuşaklar Çatışması (1. Baskı). Ankara: Kadioğlu Matbaası
- Tulumlu, R. 2002. Anlatı Bilimi Açısından Roman- Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi.
- Uşaklıgil H, Z. 2009. Aşk-ı Memnu (21. Basım). İstanbul: Özgür Yayınları.
- İşler, E. ve Türkyılmaz, Ü. (1997) *Geleneksel Romandan Çağdaş Romana Kişilerin Anlatıdaki Konumu* Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi (3), 103-105
- Giddens, A. 2008. Sosyoloji. (Çev. H. Özel ve A. Sönmez ve İ. Yılmaz ve E. Rızvanoğlu ve M. Sarı ve Ş. Güzel ve M. Özcan) İstanbul: Kırmızı Yayınları

ÖZGEÇMİŞ

24 Ağustos 1983 tarihi, İstanbul ili Fatih ilçesi doğumluyum. İlk, Orta ve Liseyi Avcılar ilçesinde tamamladıktan sonra, Yakındoğu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümüne kaydoldum. Bu bölümden 2006 yılında mezun olduktan sonra aynı yıl, Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Sinema-Tv Ana Sanat Dalında yüksek lisans eğitimine başladım.

Özel ilgi alanlarım, sinema fotoğraf ve edebiyattır.
Yabancı dilim İngilizcedir.

Can SİVRİ