

T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK SİNEMASINA UYARLANAN
ROMANLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME

(1960-1970)

Sevgi EKİCİGİL

2501100028

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Ali Şükrü Çoruk

İSTANBUL - 2013



T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER
—1982— ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Sevgi EKİCİGİL Numarası : 2501100028

Anabilim/Bilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Danışman Öğretim Üyesi: Doç. Dr. Ali Şükrü
Dah Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı ÇORUK

Tez Savunma Tarihi : 14.11.2013 Tez Savunma Saati : 14:00

Tez Başlığı : Türk Sinemasına Uyarlanan Romanlar Üzerine Bir İnceleme (1960-1970)

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / ÖYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Mehmet TEKİN		Kabul
2- Doç. Dr. Ali Şükrü ÇORUK		Kabul
3- Yrd. Doç. Dr. Nuri SAĞLAM		Kabul
4-Yrd. Doç. Dr. Mehmet SAMSAKÇI		Kabul
5- Yrd. Doç. Dr. Halim KARA		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Yrd. Doç. Dr. Ali YILDIZ		
2- Yrd. Doç. Dr. İsmail KARACA		

TÜRK SİNEMASINA UYARLANAN ROMANLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME (1960-1970)

Sevgi Ekicigil

ÖZ

Bu çalışmada 1960-1970 yılları arasında Türk edebiyatından Türk sinemasına uyarlanan romanlar ve bu yıllar arasındaki edebiyat-sinema ilişkisi ele alınmıştır. Sinemanın edebiyattan farklı bir sanat dalı olduğu göz önünde bulundurularak konuya sinema sanatının temel teknikleri çerçevesinde ve objektif olarak yaklaşılmıştır.

Üç bölümden oluşan tezin ilk bölümünde roman ve sinemanın "benzerlikleri ve farklılıkları" ile "roman-sinema etkileşimi" üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde başlangıcından 1970 yılına kadar Türk sinemasındaki roman uyarlamaları incelenmiştir. Üçüncü bölümde seçilen beş roman uyarlaması "tema, bakış açısı, zaman, mekan, karakterler, dil ve üslup" başlıkları altında incelenmiştir. Sonuç bölümünde ise 1960-1970 yılları arasında Türk sinemasının romana bakışı ve incelenen filmlerden elde edilen sonuçlar ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk edebiyatı, Türk sineması, Türk sineması tarihi, roman, film, roman uyarlamaları.

AN EXAMINATION OF NOVELS ADAPTED INTO TURKISH CINEMA (1960-1970)

Sevgi Ekicigil

ABSTRACT

This study deals with the adaptations of novels into cinema and the relationship between literature and cinema from 1960 to 1970. Considering cinema a different form of arts, the study analyzes these adaptations within the framework of fundamental techniques of the art of cinema. The thesis is divided into three chapters. Chapter one focuses on the “similarities and differences” and “interactions” between novel and cinema. Chapter two critically investigates the novel adaptations into films from its beginning to 1970 in Turkey. Chapter three discusses the selected five novel adaptations into Turkish cinema in terms of their themes, points of view, settings, time, characterizations, the use of language and style. The conclusion examines the Turkish cinema’s view of novel between 1960 and 1970 and summarizes the major conclusions driven from the adapted films analyzed in the thesis.

Keywords: Turkish literature, Turkish cinema, History of Turkish cinema, novel, movie, film, novel adaptations.

ÖNSÖZ

Bu çalışma, esas itibarıyla, 1960-1970 yılları arasında Türk sinemasına uyarlanan romanlar üzerinde yoğunlaşarak roman-sinema ilişkisinin bu yıllardaki sinema ortamına nasıl yansıdığını göstermeyi hedeflemiştir. Bu çalışmadaki esas amaç; sinemanın bu yıllar arasında romandan ne derece faydalandığını, romanın bu faydalanımdan ne derece etkilendiğini araştırmak ve ortaya konulan eserlerin metinlerarası / göstergelerarası bir düzleme taşınıp taşınmadığını sorgulamaktır.

Bu çalışma için edebî açıdan Türk edebiyatı için önem taşıyan beş roman seçilerek bu eserlerden yapılan uyarlamalar, 1960-1970 yıllarının sinema ortamı içerisinde değerlendirilmiş ve sinemanın romana bakışı ortaya konmuştur.

Bu tezi hazırlamamızdaki en önemli neden, şu ana kadar yapılan çalışmaların genel anlamda roman-sinema ilişkileri üzerinde yoğunlaşmış olması ve bu konunun karma örnekler üzerinden genel hatlarıyla incelenmesidir. “Türk Sinemasının Altın Çağları” olarak adlandırılan ve Türk sinemasının uluslararası alanda boy göstermeye başladığı 1960-1970 dönemi, aynı zamanda Türk sinemasının edebiyattan; özellikle de romandan en çok yararlandığı dönem olma özelliğini taşıması sebebiyle tezimiz bu yıllar arasındaki roman-sinema ilişkisi üzerine yoğunlaşmıştır.

Üç bölümden oluşan çalışmamızın ilk iki bölümünde literatür tarama yöntemi kullanılarak daha önce bu konuda yapılan çalışmalar gözden geçirilmiş ve ortaya konan görüşler karşılaştırılmıştır. Tezimizin ilk bölümünde roman ve sinema arasındaki benzerlikler ve farklılıklar incelenerek sinema - roman etkileşimi, uyarlamalar ekseninde değerlendirilmiş ve her iki sanat dalının hangi noktalarda ortak paydalarda buluştuğu araştırılmış; tezin ikinci bölümünde sinemanın başlangıcından 1970 yılına kadar geçen süre zarfında Türk sinemasında yapılan edebiyat uyarlamalarından ve 1960’lı yıllarda Türkiye’deki sinema ortamının edebiyat uyarlamaları üzerindeki etkisinden bahsedilmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde de bu bilgiler ışığında roman ve filmlerin değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu bölümde seçilen romanlar ve filmler ayrı ayrı

incelenerek benzer ve farklı yönleri karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma sürecinde benzerliklerden ziyade farklılıklar üzerine odaklanılmıştır. Roman ve filmler; filmlerin gösterime girdikleri tarihler esas alınarak kronolojik olarak incelenmiştir. Bu karşılaştırma sırasında romanlar ve filmlerin ayrı ayrı kendi sanat dallarındaki yerleri tespit edilerek özellikle romanların yazarlarının ve filmlerin yönetmenlerinin kendi görüşlerine ve eserler hakkında ortaya atılan eleştirilere yer verilmiştir. Romanlar ve filmler “konu, olay örgüsü ve dramatik yapı”, “tema”, “bakış açısı”, “zaman”, “mekân”, “karakterler”, “dil ve üslup” olmak üzere yedi başlık altında incelenmiştir.

Edebiyat alanındaki isimlendirmeler ve terimler için Gerard Genette’in *Anlatının Söylemi*, Zeynel Kıran / Ayşe Eziler Kıran’ın *Yazınsal Okuma Süreçleri*; sinema alanındaki kavramların ve yöntemlerin aydınlatılabilmesi amacıyla da James Monaco’nun *Bir Film Nasıl Okunur*, Oğuz Adanır’ın *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Timothy Corrigan’ın *Film Eleştirisi Elkitabı*, Nijat Özön’ün *Sinema Elkitabı* ve Joseph V. Mascelli’nin *Sinemanın 5 Temel Ögesi* adlı kitaplarına başvurulmuştur.

Bu çalışma esnasında sinema - edebiyat etkileşimleri alanında Türkçe yazılmış yeterince kaynak bulunmadığı tespit edilerek çalışmamızın özellikle roman ve sinema ilişkisini ele alınan bölümlerinde İngilizce ve Almanca kitaplara ve tezlere başvurulmuştur. Bu kaynaklar çevrimiçi yollarla ve Viyana Üniversitesi’ndeki çalışmalar esnasında edinilmiştir.

Bu üç bölümün ardından “Sonuç” bölümünde elde edilen veriler ışığında 1960-1970 yılları arasında Türk sinemasının Türk romanı ile olan ilişkisi ortaya konmuştur.

Bu çalışma sürecinde benimle görüşen Fikret Hakan’a ve Agâh Özgüç’e; Viyana Üniversitesi kütüphanesindeki araştırmalarım boyunca Almanca kaynaklara ulaşmama ve tercüme etmeme yardımcı olan, desteğini hiçbir zaman esirgemeyen Julian Norris’e; bu süreç boyunca bana sabreden, öyle ya da böyle bu süreçte benimle birlikte olan, bana yardımcı olan tüm arkadaşlarıma; aileme ve en önemlisi sadece bu tez konusunu değil, edebiyat alanını seçmemde ve edebiyatı sevmemde

bana ilham kaynağı olan, dünyada en çok sevdiğim insanlardan biri olan dedem Recep Ekicigil'e, fikirleriyle bana yol gösteren, tez sürecini sekteye uğratan problemlerle karşılaştığımda bana anlayış ve hoşgörüyle yaklaşan değerli danışman hocam Doç. Dr. Ali Şükrü Çoruk'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	viii
RESİM LİSTESİ	xi
KISALTMALAR	xiii
GİRİŞ	1
1. ROMAN VE SİNEMA	3
1.1 Benzerlikleri ve Farklılıkları	4
1.1.1 Roman ve sinemanın kullandıkları dil ve yapısı	4
1.1.2 Anlatıcının Konumu ve Bakış Açısı Farklılıkları.....	10
1.1.3 Sinemada ve Romanda Gerçeklik Algısı	13
1.1.4 Zaman	14
1.1.5 Mekân.....	16
1.1.6 Karakterler	17
1.2 Roman ve Sinema Etkileşimi	18
1.2.1 Roman ve Sinemanın Birbirleri Üzerindeki Etkileri	22
1.2.2 Uyarlama	23
1.2.3 Metinlerarasılık	31
2. BAŞLANGICINDAN 1970 YILINA KADAR TÜRK SİNEMASINDAKİ ROMAN UYARLAMALARI	33
2.1 Sinemanın Türkiye'ye gelişi ve 1960'lı Yıllara Kadar Türk Sinemasındaki Roman Uyarlamaları	33
2.2 1960-1970 yılları arasında Türk Sinemasının Durumu ve Bunun Roman Uyarlamalarına Yansıması	40
3. ÖRNEK FİLMLERİN İNCELENMESİ VE ROMANLARLA KARŞILAŞTIRILMASI	47
3.1 YILANLARIN ÖCÜ	47
3.1.1 Roman ve Film İle İlgili Notlar	48

3.1.2 Roman ve Filmin Karşılaştırmalı İncelemesi.....	55
3.1.2.1 Olay Örgüsü ve Dramatik Yapı.....	56
3.1.2.2 Tema.....	70
3.1.2.3 Bakış Açısı	73
3.1.2.4 Zaman.....	76
3.1.2.5 Mekân.....	77
3.1.2.6 Karakterler.....	79
3.1.2.7 Dil ve Üslup	82
3.2 MURTAZA	84
3.2.1 Roman ve Filmle İlgili Notlar	84
3.2.2 Roman ve Filmin Karşılaştırmalı İncelemesi.....	89
3.2.2.1 Olay Örgüsü ve Dramatik Yapı.....	91
3.2.2.2 Tema.....	100
3.2.2.3 Bakış Açısı	103
3.2.2.4 Zaman.....	103
3.2.2.5 Mekân.....	105
3.2.2.6 Karakterler.....	106
3.2.2.7 Dil ve Üslup	109
3.3 VURUN KAHPEYE.....	111
3.3.1 Roman ve Film İle İlgili Notlar	111
3.3.2 Roman ve Filmin Karşılaştırmalı İncelemesi.....	115
3.3.2.1 Olay Örgüsü ve Dramatik Yapı.....	120
3.3.2.2 Tema.....	131
3.3.2.3 Bakış Açısı	133
3.3.2.4 Zaman.....	134
3.3.2.5 Mekân.....	135
3.3.2.6 Karakterler.....	137
3.3.7 Dil ve Üslup	139
3.4 KIRIK HAYATLAR.....	141
3.4.1 Roman ve Filmle İlgili Notlar	141
3.4.2 Roman ve Filmin Karşılaştırmalı İncelemesi.....	148

3.4.2.1 Olay Örgüsü ve Dramatik Yapı.....	149
3.4.2.2 Tema.....	162
3.4.2.3 Bakış Açısı	163
3.4.2.4 Zaman.....	164
3.4.2.5 Mekân.....	166
3.4.2.6 Karakterler.....	167
3.4.2.7 Dil ve Üslup	170
3.5 YAPRAK DÖKÜMÜ	172
3.5.1 Roman ve Filmle İlgili Notlar	172
3.5.2 Roman ve Filmin Karşılaştırmalı İncelemesi.....	175
3.5.2.1 Olay Örgüsü ve Dramatik Yapı.....	178
3.5.2.2 Tema.....	186
3.5.2.3 Bakış Açısı	189
3.5.2.4 Zaman.....	190
3.5.2.5 Mekân.....	192
3.5.2.6 Karakterler.....	194
3.5.2.7 Dil ve Üslup	196
SONUÇ.....	199
KAYNAKÇA	203

RESİM LİSTESİ

Resim 1. “Yılanların Öcü” filminin afişi.	47
Resim 2. 20 Mart 1962 tarihli Milliyet gazetesinde çıkan, “Yılanların Öcü” ile ilgili tanıtım yazısı.	49
Resim 3. 29.03.1962 tarihli Milliyet gazetesinde çıkan karikatür.	52
Resim 4. “Yılanların Öcü” filminden bir sahne.....	68
Resim 5. “Murtaza” filminin afişi.	84
Resim 6. 16.10.1969 tarihli Milliyet gazetesinden Murtaza oyunu ile ilgili bir tanıtım yazısı.	86
Resim 7. “Murtaza” filminin jeneriğinden bir kesit.	87
Resim 8. “Murtaza” filminden bir sahne.	97
Resim 9. “Murtaza” filminden bir kare.	98
Resim 10. “Murtaza” rolüyle Müşfik Kenter.....	101
Resim 11. “Vurun Kahpeye” filminin afişi.....	111
Resim 12. 31.10.1964 tarihli Milliyet gazetesinde çıkan, Vurun Kahpeye romanı ile ilgili tanıtım yazısı.	115
Resim 13. “Vurun Kahpeye” filminden bir sahne.	123
Resim 14. “Vurun Kahpeye” filminden bir sahne.	129
Resim 15. “Kırık Hayatlar” filminin afişi.	141
Resim 16. “Kırık Hayatlar” filminden bir sahne.	153

Resim 17. “Yaprak Dökümü” filminin afişi.	172
Resim 18. 28.11.1958 tarihli Milliyet gazetesinde Yaprak Dökümü ile ilgili tanıtım.	173
Resim 19. “Yaprak Dökümü” filminden bir kare.	180
Resim 20. “Yaprak Dökümü” filminden bir kare.	185

KISALTMALAR

a.e.: Aynı eser / yer
a.g.e: Adı geçen eser
a.g.m.: Adı geçen makale
a.m.: Makalenin aynı sayfasına atıf
Bkz.: Bakınız
bs.: Baskı / basım
C.: Cilt
Çev: Çeviren
Der.: Derleyen
Düz.: Düzenleyen
dk.: Dakika
Edi.: Editör
Haz.: Hazırlayan
Kon. : Konuşan
No: Numara
S. : Sayı
s.: Sayfa / sayfalar
Yay. Haz.: Yayına hazırlayan

GİRİŞ

Edebiyat ve sinema, sinemanın doğuşundan beri etkileşim halinde olan iki sanat dalıdır. Edebiyat, özellikle de roman, sinemanın bu ilk yıllarında çektiği konu sıkıntısını büyük ölçüde hafifleten bir yardımcı olmuştur.

Yüzyıllar boyunca hikâyeler anlatan romanlar, sinemanın doğuşuyla birlikte başlangıçta ikinci plana itilme korkusu yaşamışlarsa da sinemanın gelişme dönemlerinde durumun hiç de öyle olmadığı, her iki sanat dalının kol kola, birbirlerinden etkilenererek yürüyecekleri ortaya çıkmıştır. Ancak bu ilişkide biraz daha fazla kârlı çıkan taraf hep sinema gibi görülmektedir.

Roman, sinemadan daha çok teknik olarak etkilenirken sinema romandan hem teknik olarak hem de barındırdığı sonsuz konu hazinesinden yararlanma anlamında etkilenmiştir.

Sinemanın doğuşundan bugüne uyarlamalar hep önemli bir yere sahip olmuş ve uyarlamaların yeri hep çok tartışılmıştır. Bu dünya sineması için olduğu kadar, Türk sineması için de böyledir. Türk sinemasında çekilen ilk konulu film bile bir roman uyarlaması olmuştur.

“Türk Sinemasına Uyarlanan Romanlar Üzerine Bir İnceleme (1960-1970)” başlıklı tezimizde roman ve sinema ilişkilerini inceleyerek bunun Türk sinemasında, özellikle 1960’lı yıllardaki yansımalarını örnek filmler üzerinden değerlendireceğiz. Üç bölümden oluşan tezimizin “Roman ve Sinema” başlıklı 1. bölümünde roman ve sinemanın benzerliklerini, roman ve sinema etkileşimini inceleyeceğiz. Daha sonra “Başlangıcından 1970 Yılına kadar Türk Sinemasındaki Roman Uyarlamaları” adlı 2. bölümde Türk sinemasındaki sinema ortamını ve bu dönemde yapılan uyarlamaları araştıracağız. En son olarak da 3. bölümde seçmiş olduğumuz beş adet roman ve film üzerinden “Yapıtın özü verilebilmiş midir? Bu bildiri, bu öz, perdede, ekranda ne ölçüde yansıtılabilmektedir? Biçimsel öğeler, görüntüleme; yapıtı yansıtmakta

elişkilere, ters anlamlara neden olmakta mıdır?’’¹ gibi temel soruların yanıtlarını arayacağız.

Romanların seçimini yaparken iki nokta üzerinde durduk: Romanların ve yazarların Türk edebiyatındaki yeri ile filmlerin ve yönetmenlerin Türk sinemasındaki yerleri. Tezimizin alanı Türk Dili ve Edebiyatı olduğu halde çalışmamız boyunca her iki alana da haksızlık etmemeye ve objektif olmaya gayret gösterdik.

İncelememizi yaparken bir filmin son halinin kurgulanmış hali olduğu ve senaryonun eserin meydana getirilmesinden sonra bir değerinin kalmadığı gerçeğinden yola çıkarak çalışmamızda senaryolar üzerinden değil, filmler üzerinden gitmeyi tercih ettik.

¹ Mahmut Alptekin, ‘‘Sinema, Televizyon Karşısında Edebiyat’’, **Varlık**, S. 838, Temmuz 1977, s. 8.

1. ROMAN VE SİNEMA

Edebiyat ve sinema temelde aynı amaca hizmet ederler. Her iki sanat dalının da ortak amacı insanın estetik derinliğini doyurabilmek kaygısıyla ürünler ortaya koymaktır. En büyük benzerlikleri her ikisinin de hikâyeler anlatmaları, insan ve çevresine odaklanmaları ve insan hayatından kesitler sunmalarıdır. “Aralarındaki ortak nokta, her şeyden önce gerçekliğin sunduğu malzemeyi yoğurmak ve yeniden düzenlemek konusunda sanatçıların sahip olduğu eşsiz özgürlüktür.”² Schnell’e göre iki sanatın aslında tek ortak noktası, “olayların zaman içerisinde vuku buluşu, yani eylem”³dir. Her iki sanat dalına dair bütün özellikler ortadan kaldırıldığında geriye kalan öz, eylem yani hikâyedir.

Sinemanın ortaya koyduğu film ile edebiyatın en popüler türlerinden olan roman, en çok bu hikâye anlatma noktasında birleşirler. Çünkü dramatik yapı açısından her iki tür de birbirine benzer özelliklere sahiptirler. Bu iki tür, konu ve tema yönünden birbirlerinden oldukça etkilenmişlerdir. Çünkü her iki sanatın temelinde de bir şey anlatmak, bir düşüncüyü veya görüşü savunmak, belli bir mesajı iletmek kaygısı yatar. Sinema seyircisi de roman okuyucusu da kendilerini kahramanlarla özdeşleştirir ve gördüklerinin ya da okuduklarının etkisinde kalırlar.

“Roman, tıpkı film gibi, yaşamı kendi bütünlüğü içinde göstermeye çalışır. (...) Film, tıpkı roman gibi sürekliliğe ve sonsuzluğa erişmeyi amaçlar.”⁴

“Bir romanda entrika, aksiyon, roman kompozisyonu, anlatıya dayalı bakış açısı tarzı, mekân, zaman ve roman kahramanları gibi roman dünyasının yapı unsurları bulunur.”⁵ Bir filmde de aynı unsurlar bulunur. Ancak roman ve sinema arasındaki en büyük farklılıklar da aslında her ikisinin de ortak noktaları olan bu

² Andréy Tarkovsky, **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Füsün Ant, İstanbul, Afa Yayınları, 1986, s. 65.

³ Ralf Schnell, **Medienästhetik Zu Geschichte und Theorie Audiovisueller Wahrnehmungsformen**, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2000, s. 142.

⁴ Siegfried Kracauer, **Theorie des Films. Die Erretund der Äußerer Wirklichkeit**, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1975, s. 307-308.

⁵ Roland Bourneur - Real Quellet, **Roman Dünyası ve İncelemesi**, Çev. Hüseyin Gümüş, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, s. 27-28.

unsurlarda görülür. Elbette ki bunlar, roman ve sinema arasındaki tek farklılıklar da değildir. Her iki sanat dalını birbirlerinden apayrı kılan noktalar, daha çok kullanılan malzeme, yöntem ve üretim-tüketim süreçleri ile ilgilidir. Temelde roman ve sinemayı birbirinden ayıran en önemli özellikler; her iki sanatın farklı diller kullanıyor oluşu, sözcük-görüntü ayrımı, gerçeklik algısı ve bireysel-kolektif olma durumudur.

1.1 Benzerlikleri ve Farklılıkları

1.1.1 Roman ve sinemanın kullandıkları dil ve yapısı

Roman ve film arasındaki en temel farklılıklardan biri kullandıkları dildir. En basit ifadeyle; roman anlatır, film gösterir. "Birinde düşündüklerimizi görmeye çalışırken, diğesinde gördüklerimizi düşünürüz."⁶ André Bazin sinemanın dil olanaklarını şöyle tanımlar.

“(…) öbür sanatların bir devamı olmaktan başka bir şey değildir. Ancak, sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlarınkinden öylesine zengin ve değişik ki, sinemayı ayrıca ele almak ve konuşma diliyle gerçekten boy ölçüşebilecek tek anlatım tekniği saymak daha yerinde olur.(…) Edebiyatın ham maddesi dildir, yani daha önce var olan ve özerk olan bir gerçektir.”⁷

Sinemanın özünde görüntü vardır. Sinema sanatının doğuşunda rol oynayan en temel sanat, fotoğraf sanatıdır. Metin Erksan’a göre, “Sinemanın varoluşunun kuramsal kaynağında görüntülerin devinimi düşüncesi, sinemanın varoluşunun teknikbilim (tecnologic) kaynağında önce makine ve fotoğrafın sonra elektriğin bulunması”⁸ yatar.

⁶ Mustafa Çetin, "Selvi Boylum Al Yazmalım'ın Roman, Senaryo, Film Olarak Mukayesesi", İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-TV Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1990, s. 12.

⁷ André Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, 1. bs. Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966, s. 19-20.

⁸ Metin Erksan, "Sinemanın 100. Yılı", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz. Süleymâ Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s. 162.

Roman ya da hikâye kelimelerle anlatılırken sinema resimlerle, üstelik hareket halindeki resimlerle anlatılır.⁹ Herbert Read'e göre aslında iyi bir yazının temelinde de görsellik yatar. Yazma sanatı temellerine indirildiğinde tek bir hedefe varılır: Sözcüklerin anlamları aracılığıyla imgeleri iletmek ve zihnin bunları görmesini sağlamak. Read'e göre bu, "iyi bir edebiyatın tanımı olduğu kadar iyi bir filmin de tanımıdır."¹⁰

Özön'e göre "görüntünün sözcüklere üstünlüğü su götürmez"¹¹ bir gerçektir. Özön, bir kedi örneği üzerinden görüntünün sözcüklere, sözcüklerin de görüntüye olan üstünlüğünü ele alır. Romancı bir kedinin dış görünüşünü betimlemek istediğinde pek çok sözcüğe ihtiyaç duyacaktır; oysa sinemacı bir saniye gibi kısa bir sürede romancının uzun uzun tasvir ettiği kediye ekrana yansıtabilir. Tam tersine romancı da karakterlerin psikolojik durumlarını, iç dünyalarını, duygularını ve düşüncelerini, kısacası bütün soyut kavramları iletmeye sinemacıya göre üstün konumdadır. Çünkü sözcükler somut bir kavramı işaret ettiklerinde bile soyutturlar. Roman yapısı gereği soyut kavramlar üzerine kurulur.¹² Görüntü ise her zaman somuttur. Bu durumda sinemacı eğretileme, benzetme, karşılaştırma gibi söz sanatlarına ve film hilelerine, çeşitli film tekniklerine başvurmak zorunda kalır. Bluestone'a göre romanın sahip olduğu imkanlarla soyut kavramları yansıtmak mümkün değildir.

"Bireyin bilinci dışında herhangi bir yerde var olamayan rüyalar ve anılar, mekânsal terimlerle yeterli düzeyde temsil edilemezler. Bu yüzden de rüyalar ya da anıların ekrandaki görsel temsili çoğunlukla hayal kırıklığı yaratmaktadır."¹³

⁹ Tarık Dursun K., "Edebiyatın Sinema ve TV ile "Tehlikeli İlişkiler"i", **Milliyet Sanat**, S. 134, Aralık 1985, s. 29.

¹⁰ Alan Pulverness, **Literature Matters (Edition 32) Film and Literature**, British Council Online, 'çevrimiçi' <http://www.britishcouncil.org/arts-literature-literature-matters-edition32-film-and-lit.htm>

(Erişim Tarihi: 04.10.2012)

¹¹ Nijat Özön, "Roman ve Sinema", **Türk Dili Roman Özel Sayısı**, S. 154, 1964, s. 799.

¹² Bkz. Georg Lukács, **Roman Kuramı**, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2003, s. 77-82.

¹³ George Bluestone, **Novels into Film**, 1. bs., Berkeley, University of California Press, 1957, s. 47-48.

Monaco'ya göre "film daha kısa süreli bir anlatımla sınırlı olmasına rağmen, yine de doğasında romanın sahip olmadığı resimsel olanaklara sahiptir."¹⁴ Bu filmin romana göre üstünlüğüdür. Ancak romanın da filme göre üstünlüğü vardır.

"Bütünsel bilincin oluşmasında okumanın henüz doldurulamayan bir yeri vardır. Çünkü okuma yalnızca bilişsel yetileri değil aynı zamanda kavramsal düşünceyi de geliştirir."¹⁵

Her iki sanat dalı da anlatıya dayalıdır; ancak farklı sistemler kullanırlar. "Sinemacı, duyularla algılanabilen her şeyden elde ettiği izlenimi imgeler ile tekrar görüntüye kavuşturmakta, yazarınki ise kağıt üzerinde sözcüklere dönüşmektedir."¹⁶ Edebiyat, dünyayı dil yardımıyla anlamlandırmaya ve tanıtmaya çalışırken dolaysız bir araç olan sinema, dünyayı görüntüler aracılığıyla doğrudan doğruya ekrana yansıtır. "Dilsel imge, anlamın insan zihnindeki görsel tasarımın dil içerisinde yansıtılmasıysa; görsel imge, anlamın yaşantıyla yansıtılmasıdır."¹⁷ Romanda geçen herhangi bir sözcük, okurun zihninde onun geçmiş yaşantısındaki tecrübeleri oranında bir anlam kazanır. Bu yönüyle romandaki sözcüklerin anlamları okurun hayal gücünde şekillenirken, filmde "anlam, kurgu yoluyla seyircinin bilincinde yaratılacaktır."¹⁸

"Yönetmen sınırsız sayıdaki gül türünden birini tercih edebilir ve bir diğer sınırsız sayıdaki yoldan birini tercih ederek gülü görüntüler. Sinemada sanatçının seçimi sınırsızdır. Edebiyatta ise sanatçının seçimi sınırlıdır, okuyucu için ise tersi geçerlidir: Edebiyatta önemli olan tahayyül edebilmeniz, sinemada ise bunu yapamamanızdır. Bu bağlamda sinema akla getirmez, belirtir."¹⁹

Roman ve sinemanın anlatım güçleri, biri diğerinden aşağı olmamak kaydıyla, insan beyninin farklı noktalarına seslenerek farklı çağrışımlar ve farklı izlenimler yaratırlar.

¹⁴ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı. Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2001, s. 48.

¹⁵ Ertuğrul Özkök, "Yazın-Televizyon İlişkisinin Kuramsal ve Pratik Çerçevesi", **Yazko Edebiyat**, C. 5, S. 30, Nisan 1983, s. 107.

¹⁶ Yeşim Ustaoglu, "Sinema ve Yazın İlişkisi", **Sanat Olayı**, S. 34, 1985, s. 71.

¹⁷ Salih Bolat, **İletişim ve Edebiyat**, 1. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 2007, s. 144.

¹⁸ Yılmaz Zenger, "Görüntü Dili", **Yeni Sinema**, C. 2, S. 9, Ağustos 1967, s. 22.

¹⁹ Monaco, **a.g.e.**, s. 155.

Christian Metz'e göre sinema gerçekten de bir dil, fakat kodsuz bir dildir ve doğal göstergeyi göstergebilimle bütünleştirir. Sinema bir dildir, çünkü metinleri vardır; anlamlı bir söylemi vardır. Fakat bunlar, sözel dilin aksine önceden var olan bir koda bağlanmaz. Metz'e göre, imge sezdirme mantığı aracılığıyla dile dönüşür ve filmlerden bir tümevarım yoluyla anlam çıkarılır.²⁰

Bir romanı okumak ve onu anlayabilmek için romanın yazıldığı dili öğrenmek zorunludur. Sinemasal söylem ise "görüntü, müzik, konuşma, ses ve yazı gibi beş duyumsal düzene"²¹ dayandığından, bir filmi izlemek için sinema dilini öğrenmek şart değildir. Monaco'nun da dediği gibi "Sinemayı açıklamak güçtür, çünkü anlaşılması kolaydır."²² Sinema dilini anlamlandırmanın öğrenilmesi elbette ki filmde bambaşka tatlar yakalamayı ve sinemasal söylemin bu beş duyunun altına gizlenen altmetinsel anlamlarını ortaya çıkarmayı sağlar. Ancak sinema dilini öğrenmek, bir filmin izlenebilmesi için gerekli ilk koşul değildir. Bu noktada ilk filmlerin sessiz filmler olduğu unutulmamalıdır. Yabancı dilde bir filmi izleyen seyirci, en azından izlenim düzeyinde de olsa filmde geçen olaylar hakkında bir fikir yürütebilir. Roman içinse bu, hiçbir koşulda geçerli değildir.

Hem edebiyat hem de sinema temelde bir metne dayansa da metin, bu iki sanat dalı için aynı derecede önemli değildir. Sinemanın ortaya bir sanat eseri koymadan önce ihtiyaç duyduğu yazılı senaryo metni, sinema için geçici bir araçtır. Metin, filmin çıkış noktasıdır; ancak "kameradan geçip sinema olduğu, görüntüye dönüştüğü zaman, setten oyuncuya, birçok kişinin katkısıyla bir eser haline geldiği zaman"²³ filmin senaryo metni ile ilişkisi tamamen kesilir ve bu metin bir nevi etkisiz hale gelir. Öyle ki, metnin bir film oluşturmadaki işlevini sıfıra indirgeyenler de vardır. Münsterberg'e göre sinemalaştırma, zihinsel bir süreçtir ve eyleme

²⁰ Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2008, s. 108-109.

²¹ Seçil Büker, **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, 1. bs., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1985, s. 49.

²² Monaco, **a.g.e.**, s. 166.

²³ Aytekin Hatipoğlu, "Edebiyatçı – Sinemacı İşbirliği İçin Ne Diyorlar?", **Sanat Olayı**, S. 32, Ocak 1985, s. 65.

dönüşmesi ancak kamera ile gerçekleşir.²⁴ Dmytryk'e göre ise film bir bütün haline getirilinceye kadar sarf edilen emek ve diğer sanatlar ile yapılan işbirliği seyirciden saklanmalıdır çünkü iyi bir filmin bütünü her zaman için parçalarının toplamından çok daha iyidir.²⁵

Bu konuda karşıt düşünceler de vardır. Örneğin yönetmen Metin Erksan “Roman, şiir, tiyatro nasıl bir edebiyat, bir yazın türü ise senaryo da kesin ve tartışmasız biçimde bir yazın türüdür”²⁶ der. Oysa senaryo edebî bir tür değildir çünkü bir senaryo, roman ya da hikâye gibi okunamaz ve çoğunlukla bir kitap olarak basılmaz. “Film senaryosunun başarısı, onun sadece yazınsal bir metin olmasından çok, perdedeki olaylarla bütünleşmesine dayanır.”²⁷ Bu, sadece sinemaya özgü bir durumdur. Örneğin tiyatro, sinema gibi görsel bir sanat olmasına rağmen bir tiyatro metni okunabilir çünkü onda oyunu yansıtan şeyler vardır ve “oyun, romana eş değerli bir ‘okuma konusu’ olabilmektedir.”²⁸ Kırıl, senaryo metninin neden edebî bir eser sayılamayacağını ve senaryonun temel özelliklerini şöyle açıklar.

“Senaryo esas olarak sinemasal çalışmadır. Edebî değil, yarı edebî çalışmadır. Çünkü başka bir dil yapısı içinde yazılır. Filmik terimlerle yazılır. Kamera hareketleri, kameranın bulunduğu açı vb. bu nedenle yazılı metin olmasına karşın senaryo, öykü, roman, şiir gibi bir edebiyat türü sayılamaz kanımca. Senaryo yönetmene çekimde yol gösteren kılavuzdur.”²⁹

Hem roman hem de filmin yapısal bir düzeni vardır. Sinemanın sahip olduğu bu yapı parçacıkları romanın sahip oldukları ile benzerlik gösterir. Monaco'ya göre “sinema bir dil değildir ama dil *gibidir* ve dil gibi olması nedeniyle dil araştırmalarında kullandığımız yöntemlerin bazılarını sinema araştırmalarına uygulamak yararlı olabilir.”³⁰ Roman, dilin imkanlarından yararlanır. Filmin

²⁴ Sezer Tansuğ, **İnsan ve Sanat**, 2. bs., İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1982, s. 338-339.

²⁵ Edward Dmytryk, **Sinemada Kurgu**, Çev. Zafer Özden, İstanbul, Alfa Yayıncılık, 1993, s. 22.

²⁶ “Şimdiye Kadar Türk Edebiyatından Bir İnsanın Doğru Dürüst Senaryo Yazdığını Görmedim...”, Kon. Selda Baybara, **Sanat Dünyamız**, S. 45, Güz 1992, s. 26.

²⁷ Yalçın Demir, **Filmde Zaman ve Mekan**, Eskişehir, Turkuaz Yayıncılık, 1994, s. 47.

²⁸ Figen Özdemir, “Roman Dili, Sinema Dili, Düş Dili...”, **Varlık**, S. 1184, Mayıs 2006, s. 3.

²⁹ Erden Kırıl, “Edebiyat Uygulamaları ve ‘Sinema Dili, Edebiyat Dili’”, **Türkiye Yazıları**, S. 59, Şubat 1982, s.15.

³⁰ Monaco, **a.g.e.**, s. 153.

kullandığı kelime hazinesi ise basit bir şekilde fotoğraflanmış görüntü; gramer ve sentaksı ise, çekimlerin düzenlendiği kurgu, kesme ve montaj işlemleridir.³¹

"Yapımın en küçük ögesi olan çekim romandaki cümlelerin karşılığıdır. Cümlelerin art arda gelmesiyle oluşan paragraflar da çekimlerin oluşturduğu sahne(ler)dir. Paragrafların art arda gelmesi bölümü, sahnelerin art arda gelmesi sekansı oluşturur. Bölümlerin birbirine eklenmesiyle roman, sekansların birbirine eklenmesiyle film ortaya çıkar."³²

Bütün sanatlar kurguya dayalıdır. Dolayısıyla roman da film de kurgusal anlatılardır. "Roman, her şeyden önce **kurmaca** bir yaratıdır ve kurmacanın olduğu yerde kaçınılmaz olarak kurgu da vardır; film çekmek gibi roman yazmak da önce ve öncelikle kurmaca yapmaktır, zira kurgusuz sanat yapıtı (dolayısıyla kurmaca) olamaz."³³ Film sanatının temelinde kurgu vardır. Sinema diğer sanat dallarından, özellikle de romandan edindiği kurguya yeni bir anlam kazandırmış ve "diğer sanatların kurgusundan farklı, özgün bir kurgu yöntemi geliştirilmiş"³⁴ tir. "Dilsel anlamda sinema kurgusu, iki çekimin yalnız birbirlerine eklenmesi olmadığı gibi, başka sanatlarda da iki olay ya da görüntü parçalarının salt eklenmesi" anlamına gelmeyen kurgu, daha çok "görüntülerin nesnel olarak taşımadıkları ve sadece bunların ilişkilerinden doğan bir anlam yaratmak."³⁵ üzerine kuruludur.

"Ozan ya da yazar için tek tek sözcükler ham maddedir. Bu sözcüklerin çok geniş, çok çeşitli anlamları vardır. Bu anlamlar ancak sözcüğün cümle içindeki yeriyle belirlenmeye başlar. Bir sözcük kurulu cümlenin tamamlayıcı bir paçası olduğu oranda bu sözcüğün etkisi ve anlamı değişir. Bu durum, sözcüğün yeri sanatçı biçimde kesin durumunu alıncaya kadar sürer. Sözcükler ozan için ne işe yararsa, tamamlanmış bir filmin her çekimi de filim yönetmeni için aynı işe yarar."³⁶

³¹ Robert Richardson, **Literature and Film**, 1. bs., Bloomington and London, Indiana University Press, 1969, s.65.

³² Levend Kılıç, **Görüntü Estetiği**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 89.

³³ Cengiz T. Asiltürk, **Sinemada Şiirsel Anlatım**, 1. bs., Ankara, Nobel Yayın Dağıtım, 2006, s. 63.

³⁴ Cengiz T. Asiltürk, **Sinemada Diyalektik Kurgu**, 1. bs., İstanbul, Beykent Üniversitesi Yayınları, 2008, s. 30.

³⁵ Bazin, **a.g.e**, s. 43-44.

³⁶ V. I. Pudovkin, "Film Sanatının Temeli", **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, S.196, Ocak 1968, s. 309.

1.1.2 Anlatıcının Konumu ve Bakış Açısı Farklılıkları

Romanda daima bir anlatıcı bulunmak zorundadır ve romandaki konumu ve mesafesi ne olursa olsun anlatıcı, diyalogları bildirmek ya da ortamı tasvir ederek bu diyalogları desteklemek³⁷ zorundadır.

Sinemada yönetmen, “kamarasını bir kişi durumuna getirir”³⁸ken edebiyatta da romancı kişisini bir kameraya dönüştürür. Filmde olaylar dolaysız olarak kameranin perspektifinden anlatılırken romanda anlatıcının karakterler hakkında yorum yapma özgürlüğü vardır. Bu durum yani, “karakterlerin ahlaki ve düşünsel niteliklerine dair yorumlar, bu karakterlerin dahil olduğu olaylara dair görüşlerimiz”³⁹ üzerinde oldukça önemli bir rol oynar.”

“Sinemada, romanda olduğu gibi kimi bölümler benzetimsel, kimi bölümler de saf anlatıya dayanan bir anlatımı içerir. Öte yandan genellikle film, doğrudan taklit ettiği için benzetimsel anlatıya daha yakındır ve filmde anlatanla anlatılanlar arasındaki mesafe romana göre daha azdır.”⁴⁰

Romanda yazar, kendi bakış açısını ve dünya görüşünü kelimeler aracılığıyla ortaya koyar. Okuyucu bu kelimelerle dolu dünya içinde yazarın görüşünü benimsemeye zorlanır. Filmde ise görüntüde odaklanılabilecek birden fazla obje vardır ve seyirci, sahneyi yönetmenin gözlerinden görebildiği gibi, ekrandaki başka bir obje üzerine de odaklanabilir.

“Romanlar yazarları tarafından anlatılır. Yalnızca onun bizden duymamızı ve görmemizi istediğini görür ve duyarız. Filmler de bir anlamda yaratıcılarınca anlatılır ama yönetmenin tasarladığından daha fazlasını görür ve duyarız. Bir romancının bir sahneyi sinemada olduğundan çok daha ayrıntılı biçimde tanımlamaya çalışması

³⁷ Wayne C. Booth, **Kurmacanın Retoriği**, Çev. Bülent O. Doğan, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 166.

³⁸ Cemal Aykın, “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II”, **Türk Dili**, S. 383, Ekim 1983, s. 484. (Vurgu yazara aittir. Alıntılanan metin: Collete Audry, “La Caméra d’Alain Robbe-Grillet”, **La Revue des Lettres Modernes**, No. 36-38, s. 133.)

³⁹ Booth, **a.g.e.**, s. 209.

⁴⁰ Reyhan Tutumlu, “Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Otel”, Ankara, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2002, s. 50.

absürd bir iş olurdu. (...) Daha da önemlisi, romancının tanımlamalarının tümü onun dili, önyargıları ve {özel} bakış açısından süzülerek gelir. Sinemada ise bir ayrıntıyı değil de diğerini seçme, tercih etme özgürlüğümüz vardır.”⁴¹

Göstermeye dayalı bir sanat olan sinema, bu açıdan romana göre daha dolaysız bir deneyim sunar. Romanda yazar, pek çok anlatıcıdan birini seçebilir ve okuyucu, olaylara bu anlatıcı aracılığıyla şahit olur. Sinemada ise nesnel veya özel kamera kullanımı ve bu bakış açılarının değiştirilmesiyle çoklu bakış açıları sağlansa da seyirci, olaylara daima kendi gözleri yerine geçen kameranın bakış açısından şahit olur.

“Sinemadaki her şeyi bilen bakış açılarıdır çünkü yönetmenin görmemizi ve duymamızı isteğini görür ve duyarız. Romanda ise sadece duyarız.”⁴²

Ancak söz konusu roman uyarlamaları olduğunda bu durum daha farklı bir hal alır. Çünkü yönetmen aslında milyonlarcası arasından yalnızca bir okuyucudur. Yönetmen romanı alır, okur, kafasında bir dünya canlandırır ve bunu filme çeker. Bu yüzden de uyarlamalar seyirciyi çoğunlukla tatmin etmezler. Vertov sinemacının seyirciyi istediği gibi yönlendirebildiği düşüncesindedir ve bu konuda şunları söyler.

“Seyirciyi, şu ya da bu görsel olayı, şu tarzda görmeye, benim en elverişli bulduğum tarzda benimsemeye zorluyorum. Göz, alıcının iradesine boyun eğiyor, alıcı gözü olgunun birbirini izleyen anlarına yöneliyor ve sinema cümlesini en kısa ve en açık yoldan, çözümün doruğuna ya da eteğine götürüyor.”⁴³

Roman ve filmde anlatıcının konumları da farklıdır. Bir filmde, bir odanın görüntüsü ve odadaki bütün eşyalar kamera aracılığıyla tek seferde görüntülenebilirlerken romanda eşyalar, anlatıcının anlatımı eşliğinde yavaş yavaş belirirler. Ancak film, zaman kısıtlaması nedeniyle bu eşyalar ve anlamları üzerinde odaklanıp her birine teker teker ve ayrıntılı olarak yoğunlaşamazken roman, bu güce

⁴¹ Monaco, **a.g.e.**, s. 48-49.

⁴² **a.e.**, s. 202.

⁴³ Dziga Vertov, “Sinema-göz”cülerin Devrimi”, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, S. 196, Ocak 1968, s. 296.

sahiptir. Filmde seyirci anlatıcının (kameranın) bulunduğu konumdan olaylara şahit olur. Sözgelimi en geniş açıyı yakalayabilmek için odanın en köşesine yerleştirilen kamera, kendi bulunduğu konumu ve arkasındaki eşyaları görüntüleyemez. İster hakim bakış açısını ister karakter odaklı bakış açısını kullansın; romandaki anlatıcının odadaki eşyalar üzerindeki hakimiyeti sonsuzdur ve bakışını bir noktadan diğerine kaydırarak odadaki eşyaların tamamını aynı anda görebilir. Sinema, bunu ancak kameranın konumunu değiştirip farklı çekimler yaparak ve son görüntüye kurgu yoluyla ulaşarak yapabilir. Öte yandan filmde;

“Gözleyici bu deneyime (alımlamaya) çok daha aktif olarak katılmakta özgürdür. Sayfa üzerindeki sözcükler her zaman aynıdır ama perdedeki görüntü, dikkatimizi sahneye yönelttiğimiz sırada sürekli değişir. Sinema bu yönden çok daha zengin bir deneyimdir. Aynı zamanda daha yoksuldur çünkü anlatıcının kişiliği daha zayıftır.”⁴⁴

Roman bireysel, film ise kolektif bir çalışmanın ürünüdür. “Edebiyatın başyapıtları, eski bir zarfın arkasına kurşun kalemle karalanmış şiirlerden çıkabilir.”⁴⁵ Bu, sinema için geçerli değildir. Sinema beraberinde maddî bir zorunluluk da getirir. Eserin son halini veren ve bakış açısını katan kişi yönetmen olduğu için filmler, yönetmenlere mal edilse de sinema bir ekip çalışmasıdır ve ortaya çıkan sanat eserinde senarist, yönetmen, oyuncu, ışıkçı, kameraman vs. herkesin emeği ve sorumluluğu vardır.

“Sınırsız özgürlüğe sahip tek sanatçı becerebilir ve başarabilirse edebiyatçıdır. Öbür sanatçıların kendilerini ifadesi ve yaratıcılıkları, içinde bulundukları maddi şartlar ile sınırlandırılmıştır.(...) Sinemacının hüneri ise içinde bulunduğu maddi şartları değerlendirebilmesine bağlıdır.”⁴⁶

⁴⁴ Monaco, **a.g.e.**, s. 48-49.

⁴⁵ Roy Armes, **Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme**, Çev. Zeynep Özen Barkot, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011, s. 94.

⁴⁶ Halit Refiğ, “Bağımlı Olarak Yeniden Yaratmak Çok Daha Güç Bir İş...”, **Gösteri**, S. 15, Şubat 1982, s. 80.

1.1.3 Sinemada ve Romanda Gerçeklik Algısı

Roman ve film arasındaki en büyük ayrım, gerçeklik algısından doğar. Roman, sinemaya göre daha karmaşık ve çok katmanlı bir dünyanın kapılarını aralar.

Birden fazla gerçeklik algısına sahip olan roman,

“...gerçekliği değil, varoluşu inceler. Varoluş, olup bitenler değildir. İnsan olanaklarının alanıdır. İnsanın olabileceği her şey, yapabileceği her şeydir.”⁴⁷

Roman “bütün sanat dalları arasında, gerçeği en dolaylı bir şekilde ifade eden”⁴⁸ bir sanatken sinema, ifade etmek istediklerini görüntüler aracılığıyla dolaysız olarak yansıtır.

“Roman kurmacadır ve romandaki gerçeklik de kurmaca bir gerçekliktir.”⁴⁹ Sinema da roman gibi kurmaca bir sanat dalı olmasına rağmen; roman için kabul edilen kurmaca gerçeklik algısı, sinema için geçerli değildir. Çünkü diğer bütün sanatlar kullandıkları araçları tam anlamıyla gizleyemezlerken seyirci, filmi izlerken kameranın varlığını unutabilir.

“Kamera yaşamın yüzeyindeki ayrıntıları yakalamak için eşsiz bir araçtır; kamera yüzleri, sokakları, manzaraları, insan gruplarını ve onların faaliyetlerini gösterebildiği kadar, davranışların ayrıntıda kalmış tuhaflıklarını da büyük bir güçle gözler önüne serebilir.”⁵⁰

Sinemanın temelinde romanda olmayan bir gerçekçi olma kaygısı yatar. “Sinema her şeyden önce yapısı, yaratılış sebebi yönünden gerçekçi olmaya mahkumdur, gerçekçi olmak zorundadır.”⁵¹ Sessiz sinema döneminden konulu filmlere geçişe kadar çekilmiş bütün filmler, gerçek hayatı hapsetmek ve geçip giden

⁴⁷ Milan Kundera, **Roman Sanatı**, Çev. İsmail Yarguz, İstanbul, Afa Yayınları, 1989, s.53.

⁴⁸ Joseph Conrad, “Romanın Dünyası”, **Roman Teorisi**, Der. Philip Stevick, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gözden Geçirilmiş 3. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2010, s. 33.

⁴⁹ Selçuk Çıkla, “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, **Hece Roman Özel Sayısı**, Yıl: 6, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 116.

⁵⁰ Armes, **a.g.e**, s. 20.

⁵¹ Nijat Özön, “Gerçekçilik Üzerine 1”, **Karagöz'den Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları**, Ankara, Kitle Yayınları, 1995, s. 83.

anı yeniden yaratmak üzerine kurulmuşlardır. Çünkü sinemanın değeri, “**documentaire** ve ispatçı”⁵² olmasındadır. Kamera aracılığıyla görüntüye dönüşen nesneler, somut anlamlar kazanarak doğrudan seyirciye yansır. “Kameranin verdiği görüntüler, bir hareketin gerçek yaşamda olduğu biçimiyle birbirini izleyen aşamalarının kaydedildiği görüntülerdir.”⁵³ Alıcı önünde herhangi bir nesnenin kendine özgü hareketi, onun perdedeki hareketi sayılmayıp kurgulanmadığı takdirde sadece “ham madde”⁵⁴ iken; kurgu sonucunda ortaya çıkan görüntüler, filmsel bir gerçekliğe dayanırlar. Seyirci, bir filmi izlerken perdede gördüklerinin gerçeğin bir yansıması; filmdeki karakterlerin de oyuncular olduğunu bilse de filmi izlediği süre boyunca filmin yarattığı bu gerçeklik hissine inanmayı kabul eder. Bir nevi illüzyon olan bu his, filmsel gerçekliği doğurur. Gerçek dünya, gören ve gösteren sanatçının zihninden süzülerek saf bir biçimde seyirciye iletilir.⁵⁵

1.1.4 Zaman

Sinema, kendi filmsel gerçeklik algısı kadar filmsel zaman ve filmsel mekân algısını da oluşturmuştur. Bu filmsel zaman ve mekân algısı da filmsel gerçeklik algısı ile doğrudan doğruya ilişkilidir.

Aslanyürek’e göre filmde dört zaman vardır: Süjesel zaman (anlatı zamanı yani filmde olayların geçtiği zaman), kameranin görüntüyü film üzerinde kaydettiği zaman (kamerayla saniyede kaç kere kaydedildiğiyle ilgilidir.), seyirci tarafından algılanan zaman ve seyircinin filmi izlemek için harcadığı zaman.⁵⁶ Aslanyürek’in sinema için dile getirdiği bu zaman tipleri, roman için genel kabul görmüş dört tip zaman ile örtüşür. Burada kameranin görüntüyü film üzerine kaydettiği zaman romandaki “öyküleme zamanına” karşılık gelirken seyirci tarafından algılanan zaman

⁵² Marcel Lhertuér, "Sinemada Edebiyat", [**Les Nouvelles Littéraires** gazetesinde “Sinemada edebiyatın yeri nedir?”, Edebiyat şaheserleri sinemaya çevrilmeli midir?” sorularına yanıt olarak], **Yeni Adam**, S. 121, 23 Nisan 1936, s. 12.

⁵³ Armes, **a.g.e.**, s. 18.

⁵⁴ Pudovkin, **a.g.m.**, s. 309.

⁵⁵ Wollen, **a.g.e.**, s. 148.

⁵⁶ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2011, s. 175.

da “öykü zamanına” karşılık gelir. Jale Parla romandaki öykü zamanı ve öyküleme zamanı arasındaki farkı şöyle açıklar.

“Bir koltukta oturup beş dakika süreyle geçmişini anımsayan ve bu beş dakikanın sonunda ölen bir adamın öyküsünün anlatı zamanı **[öykü zamanı]** beş dakikayı, ama anlatılan zamanı **[öyküleme zamanı]**, bütün anımsadıklarını kapsar”⁵⁷

Bu zaman tiplerinden ilk üçü, hem roman hem de film için aynı zaman dilimine sahip olma şansı taşıırken dördüncü zaman, yani okuma zamanı ve seyircinin filmi izlemek için harcadığı zaman, bu iki sanat dalı için hiçbir zaman aynı olamaz. Bunda film ve romanın tüketim sürecinin uzunluğunun büyük bir rolü vardır. Bir roman birkaç gün ya da hafta içinde okunabilir. Okuma eylemi mahrem bir deneyimdir ve okuyucunun istediği zaman tekrar okuma, sayfaları atlama, daha ilerideki olaylara geçme ve bu deneyimi istediği gibi kontrol etme özgürlüğü vardır. Öte yandan film izleme deneyimi iki en fazla üç saat içerisine sıkıştırılmıştır ve genellikle⁵⁸ bir düzine ya da belki yüzlerce yabancı ile birlikte aynı anda karanlık bir ortamda tek seferde izlenir. Bu açıdan seyircinin sinemanın ekranda sunduğu devinimi takip etmekten başka şansı yoktur.⁵⁹ Filmler genellikle, Shakespeare’in “sahnemizin kısa, iki saatlik trafiği” dediği gerçek bir zaman dilimiyle sınırlıdır.

Roman ve filmin zamanı anlatma yöntemleri de farklıdır. Metz’e göre sinemada “yalnız şimdiki zaman vardır, geçmiş zaman artık yoktur, gelecek zaman daha var olmamıştır. Filmin görüntüsü varlık olarak hep şimdiki zamandadır.”⁶⁰ Roman, şimdiki zaman da dahil olmak üzere bütün zaman kiplerini kullanabilir. Anlatıcı, zaman kipini istediği zaman istediği yerde değiştirebilir. Şimdiki zamanda anlattığı öyküsünü yarıda kesip geçmişe ya da geleceğe gidebilir. Oysa film sadece

⁵⁷ Jale Parla, **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, 9. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 318.

⁵⁸ Burada bir filmin DVD ya da CD aracılığıyla evde bireysel olarak izlenebilme imkanı hariç tutulmuş ve klasik yöntemlerle, yani bir sinema salonuna gidilerek izlenmesi göz önünde bulundurulmuştur.

⁵⁹ Alan Pulverness, **Literature Matters Film and Literature**, ‘çevrimiçi’ <http://www.britishcouncil.org/arts-literature-literature-matters-edition32-film-and-lit.htm> (Erişim Tarihi: 04.10.2012)

⁶⁰ Christian Metz, “Essais sur la Signification au Cinéma”, Edi. Klincksieck, C. 2, 1981, s. 71’den aktaran; Aykın, **a.g.m.**, s. 486.

ve sadece şimdiki zamanda olayları nakledebilir. Sinema, geçmiş ve geleceği anlatmak için, geriye dönüş (**flashback**) ve ileriye atlayış (**flashforward**) gibi birtakım film tekniklerine başvursa bile bu yaşananları da daima şimdiki zaman içerisinde vermek zorundadır. Perdeye yansıyan görüntüler, -nesnelerin alıcı tarafından kaydedildiği zaman ile seyirci tarafından izlendiği zaman arasında geçen süre fark etmeksizin- seyirciye sanki o anda gerçekleşiyormuş gibi yansır. Film, daima şimdiki zaman anlatısını kullandığı için zamandaki atlamalar aslında filmin yapısına terstir.⁶¹ Bu yüzden sinemacı, flashback ve flashforward tekniklerini kullanırken oldukça özenli davranmalı; bunlar, filmin dolaysızlığına ve kesintisizliğine aykırı düşmemelidir. Aksi takdirde filmin üzerine inşa edildiği gerçeklik algısı yıkılacaktır.

1.1.5 Mekân

Mekân her iki sanat dalı için de önemli bir unsurdur. Ancak bu önem, her iki sanat dalı için de aynı boyutta değildir. Romanda bir hikâye, herhangi bir mekâna bağlı kalınmaksızın ve hatta bir mekânın varlığından söz edilmeksizin zamanda ileriye-geriye giderek anlatılabilir. Bluestone’a göre, “roman, mekânı merkeze alarak zamanı anlatının içinde bir noktadan ötekine ilerleyerek verirken, film zamanı merkeze alarak bir mekândan ötekine doğru ilerler.”⁶²

Genette romanda zamanın neden mekândan daha önemli olduğunu şöyle açıklar.

“Bir hikayeyi geçtiği yeri ve bu yerin benim hikayeyi anlattığım yere ne kadar uzakta olduğunu belirtmem gerek kalmadan da pekala anlatabilirim; fakat kendi anlatılama edimime göre zamansal bir konuma oturtmadan anlatabilmem mümkün değildir, çünkü bunu ister istemez şimdiki zaman, geçmiş zaman ya da gelecek zaman kipinde yapmam gerekir. Bir anlatılama ediminin zamansal belirlenimlerinin

⁶¹ Sadece zamanda atlamalar ve kırılmalar üzerine çekilmiş filmler de vardır. Örneğin Christopher Nolan’ın yönettiği **Memento** (2000) filmi buna örnektir. Bu filmde yönetmen Nolan, adeta bir romancı gibi zamanla oynamakta ve kahramanın hayatındaki 15’er dakikalık kesitleri zamanda devamlı geriye giderek aktarmaktadır.

⁶² Bluestone, **a.g.e.**, s. 61.

mekânsal belirlenimlerinden bariz bir şekilde daha önemli olması belki de bu yüzdendir.”⁶³

Romanda mekânın varlığından söz edilmeden de bir hikâyeye anlatılabilir. Filmde ise mekânı ortadan kaldırmak mümkün değildir. Çünkü film, daima gerçek objelerin görüntülerini gösterir. Nesneler ise uzayda var olabilmek için mutlaka bir zemine ihtiyaç duyarlar. Bir fon olmadan nesnenin özelliklerini, bize sunulan görüntüyü tümüyle algılayabilmemiz mümkün değildir.

Mekân, sinema için çok önemlidir. Bu yüzden de sinema omuz çekimi, geniş açı çekimi, yakın çekim gibi çeşitli çekim teknikleri aracılığıyla mekânla oynayarak alan derinliği, çok boyutluluk, mizansen oluşturma gibi tekniklerle gerçeklik algısı yaratmaya çalışır.⁶⁴

1.1.6 Karakterler

Karakterler her iki sanat için de olmazsa olmazdır çünkü hem roman hem de film insan odaklıdır; insan üzerinden hikâyeler anlatırlar. Ancak romanlardaki karakterler, sinemadakilere göre çok daha karmaşık bir yapıya sahiptirler. “Romanın filminden üstün yanı, kişilerin iç evrenlerine girebilme olanağıdır.”⁶⁵ Romanın sahip olduğu bu avantaj, özellikle roman uyarlamalarında önemli bir farklılık olarak ortaya çıkarır.

Roman uyarlamalarında oyuncu seçimi büyük önem taşır. Bu karakter, başından geçen olayların anlatılacağı bir insan, hayvan veya fantastik bir yaratık olabilir. Her iki eserde de hikâyesi anlatılan karakter, romanın ve filmin merkezinde yer alır. Ne roman ne de film bir karakter olmadan bir hikâyeye anlatabileceğine göre, romandaki karakterlerin özellikleri değiştirildiğinde romanda anlatılan öykü de

⁶³ Gérard Genette, **Anlatının Söylemi:Yöntem Hakkında Bir Deneme**, Çev. Ferit Burak Aydar, 1. bs., İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011, s. 233.

⁶⁴ Bkz. Yuriy Lotman, **Sinema Göstergebilimi**, Çev. Oğuz Özügül, 3. bs., Ankara, 2012, s. 123-126.

⁶⁵ André Malraux, “Sinemanın Sanat Olarak Doğuşu”, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, S. 196, Ocak 1968, s. 363.

değişecektir Bu yüzden karakterlere sadıklık aslında uyarlamalardaki en önemli noktalardan biridir. Filme romanda olmayan olaylar eklenebilir, zamanda ve mekânda değişiklikler yapılabilir. Bu değişiklikler, karakterin fiziksel ve psikolojik durumuna; romanın özüne aykırı olmadığı sürece romanın iletmek istediği mesajı bozmayacaktır.

Aslına tamamıyla sadık kalınmak istense bile romanlardaki tipleri canlandırabilmek büyük oyunculuk yeteneği gerektirir.⁶⁶ Perdede görünen karakterler, gerçek kişiler tarafından canlandırılırlar ve bir anlatıcının aracılığı olmadan dolaysız olarak seyircinin karşısına çıkarlar. Sözelimi filmdeki karakterler bazen gerçek hayat ile öyle bütünleşirler ki seyirci, sokakta rastladığı oyunculara filmdeki isimleriyle hitap eder.⁶⁷ Bu yüzden de karakterlerin uyarlamalarda nasıl yer aldığı romanın gelecekteki prestiji açısından da büyük önem taşımaktadır.

1.2 Roman ve Sinema Etkileşimi

1895 yılında Fransa’da Lumière kardeşler tarafından icat edilen ve “Yedinci Sanat” olarak anılan sinema, tüm sanatların birleşiminden doğan ve teknolojinin getirdiği imkanlarla her geçen gün gelişen bir sanattır. Edebiyat ise geçmişi yazının icadından öncesine dayanan ve destan, şiir, roman gibi türleriyle asırlar boyunca kitleleri etkisi altına almış bir sanat dalıdır. Sinema, bir sanat dalı olarak doğuşundan itibaren görselliğin gücünden yararlanan ve geniş insan kitleleri üzerinde etkili olan bir **medium**⁶⁸ olmuştur. Sinema ve edebiyat, birbirlerinden bağımsız iletişim araçları olarak “toplumda haber ve bilgi sağlama, toplumsallaştırma, güdüleme, tartışma

⁶⁶ A. Ömer Türkeş, “Erkekler Jr., Kadınlar Sue Ellen”, **Radikal Gazetesi Kitap Eki**, 30 Ekim 2009.

⁶⁷ Sinema inandırıcılık üzerine kurulduğundan bunun tam tersi de mümkündür. “Bir sinema filminde, izleyicinin ekranda gördüğü kahramanın, diyelim ki "Hamlet", "Kral Lear" veya "Spartaküs" değil de, filanca oyuncu olduğunu düşünmeye başladığı an, o izleyici için, film artık geçerliliğini, çekiciliğini veya sürükleyiciliğini kaybetmiş demektir. İşte bu açıdan baktığımız zaman, film neredeyse mutlak bir inandırıcılık gerektirir.” Aslanyürek, **a.g.e.**, s.55.

⁶⁸ Türkçe’ye **medya** olarak giren ve “iletişim ortamı, iletişim araçları” anlamına gelen sözcük, İngilizce ve Almanca’da **medium** olarak kullanılan kelimenin çoğuludur. **Medium** sözcüğü her ne kadar “aracı, iletici, aktarıcı” olarak Türkçe’ye çevrilebilse de bu kelimenin dilimizde terimsel bir karşılığı bulunmamaktadır. Bkz. ‘çevrimiçi’ <http://www.tdk.org.tr> / **TDK Sözlüğü**.

ortamı yaratma, eğitim, eğlendirme, bütünleştirme, kültürün gelişmesine katkı işlevlerini”⁶⁹ sürdürmüşlerdir.

Oldukça genç bir sanat dalı olan sinema, kendinden önceki sanat dallarından oldukça etkilenmiştir, bunda "sinemanın yapısının bu sanatları benimsemeye, bunlarla kaynaşmaya yetkin olmasının da payı vardır."⁷⁰ Bütün sanat dalları arasında en çok edebiyata yönelen ve edebiyatın tüm türleriyle güçlü bir ilişki kuran sinema, asıl bağına romanla kurmuştur. Edebiyat, özellikle de roman, sinemaya tema ve konu olanaklarıyla “hazır malzeme”⁷¹ olanağı sunmuştur.

Roman, sinemaya ilk andan beri kucak açan ve onun konu açığını kapatan bir kurtarıcı olmuştur. Her ne kadar kısa öyküden çizgi romana kadar geniş bir yelpazede edebiyat uyarlaması yapılsa da edebiyat uyarlaması denildiğinde akla gelen ilk tür romandır. Bunda romanın kapsayıcılığı ve metinlerarası ilişkilere en açık tür oluşu önemli bir rol oynar.

Gerçek hayatın bir alıcı aracılığıyla kaydedilip duvara yerleştirilen beyaz bir perde üzerinde yeniden yansıtılması mantığıyla yola çıkan sinema, zamanla bu birkaç dakikalık gerçek hayat görüntülerinden sıyrılarak bir hikâye anlatma aracı haline gelmiştir. Sinemanın doğuşuna kadar insanlığa hikâyeler anlatma misyonunu tek başına yürüten edebiyat da hiç kuşkusuz sinemanın ilk yöneldiği kaynak olmuştur. Lhertuér’e göre sinema sesli olunca ister istemez edebiyatla birleşeceği bir sahaya girmiştir. Sessiz sinema ise bütün dünya halkına söz söyleyen bir dildir ve insan bu dilin bütün milletleri birbirine yaklaştıracığını, aralarında bir kardeşlik doğuracağını düşünebilir.⁷²

⁶⁹ Âlâ Sivas, “Popüler Roman Popüler Sinema İlişkisi Çerçevesinde Bir Uyarlama Örneği: Bridget Jones’un Günlüğü”, **İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 4, S. 7, Bahar 2005/1, s. 43.

⁷⁰ Nijat Özön, **a.g.m.**, s. 797.

⁷¹ Faruk Uğurlu, "Edebiyat ve Sinema", **Kurgu: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, S. 11, 1992, s. 146.

⁷² Lhertuér, **a.g.m.**, s.12.

Bir sinema dili oluşuncaya dek romanlar, görüntülerin adeta resimli roman haline getirilmesiyle sinemaya uyarlanmıştır. 20. yüzyılın başlarında filmler tarihî olayları belgesel niteliği taşıyan gerçeklikler şeklinde taklit etmiş veya kopyalamış; İncil'deki hikâyelerden veya Shakespeare'nin eserlerinden, edebiyattan önemli parçaları dramatize etmişlerdir.⁷³ Sinema, edebiyatı tek başına hikâye anlatma aracı olmaktan çıkarak yeni bir göstergeler evreni oluşturmuş ve anlatma duygusunun, yani dünyanın deneyiminin sembolik olarak kodlanışının artık ayrıcalıklı olarak okuma deneyimiyle sınırlı kalmamasına yol açmıştır.⁷⁴

Sinemada bilinen ilk edebiyat uyarlaması George Méliès'in 1902 yılında Jules Verne'den uyarladığı **Aya Yolculuk (Le Voyage Dans De Lune)**, aynı zamanda bilim kurgu türünün de ilk örneğidir. Edebiyat uyarlamalarında Avrupa kıtasında klasikler daha çok rağbet görürken Amerikan sineması ağırlıklı olarak popüler romanlara yönelmiştir. 20. yüzyılın başlarında en çok uyarlama Amerika ve Rusya tarafından yapılmıştır. Sinema popüler kültüre en açık türlerden biri olduğundan, Amerikan sineması ilgisini daha çok dilsel açıdan çok da zengin olmayan aşk, popüler tarih, polisiye, macera türü romanlara yöneltmiştir. Buna karşın Proust, Woolf, Joyce, Kafka, Faulkner gibi modernist yazarların eserleri de sinemaya uyarlanmıştır. Ancak bu uyarlamalar, özgün senaryolar gibi sinemada yenilikçi bir etki yaratmamışlar ve sinemanın klasik çizgisi içerisinde değerlendirilmişlerdir.⁷⁵

Rus sineması edebiyat uyarlamaları konusunda oldukça başarılı eserler ortaya koymuştur. 1917 Devrimi öncesinde sadece Tolstoy ve Çehov'dan sayıları yüze varan romanın uyarlaması yapılmıştır. Bu uyarlamalar arasından en başarılısı yönetmen Sergey Bondarçuk'un Tolstoy'dan uyarladığı ve altı saat uzunluğundaki **Savaş ve Barış**'tır. Bu film, her ne kadar Tolstoy'un romanının eksiksiz bir biçimde

⁷³ James M. Welsh, "Introduction: Issues of Screen Adaptation: What is Truth?", **The Literature/Film Reader**, Haz. James M. Welsh, Peter Lev, Plymouth, The Scarecrow Press Inc., 2007, s. xx.

⁷⁴ Gürsel Aytaç, **Edebiyat ve Medya (Kitaptan Ekran Edebiyat)**, İstanbul, Hece Yayınları, 1995, s. 13.

⁷⁵ Tahir Abacı, "Sinema Edebiyat Yaparken", **Varlık**, Mayıs 2006, s. 8.

beyaz perdeye yansması olsa da “sinema dışı”⁷⁶dır.

Sinemanın edebiyatı tercih etmesinin başlıca nedeni “ortada hazır bir konu, geliştirilmiş bir hikâye, incelenmiş tiplerin bulunması; yayımlanmış eserin ya da bunu meydana getiren yazarın az çok bir ünü olması”⁷⁷dir. Bu şekilde çoğu güzel roman harcanmış ve hatta film yapımcıları bazen romanları ayrıntılı **film snopsisi** (çevirim senaryosu)⁷⁸ olarak kullanma yoluna gitmişlerdir. Yazar ve yönetmen Marguerite Duras’a göre “Sinema yazının yağma edilmesi üzerine kurulmuştur. Özündeki belirleyici çekicilik, bu katliamın üzerinde yükselir.”⁷⁹ Yapımcılar romanlara karakter, ana fikir, atmosfer yaratımı konularında başvurmuşlar ve başvurdukları eserin bir kitap olduğunu göz ardı ederek, yazarı sadece ayrıntıları belirten bir senarist olarak görmüşlerdir.⁸⁰

Türk sinemasında da özgün film senaryosu bulamayan yapımcılar, romanları ve öyküleri yazarlarının isimlerini kullanmadan, onlara telif ücreti ödemedi, öyküde değişiklikler yaparak gizlice sinemaya uyarlamışlardır.⁸¹ Sinema ve edebiyat arasındaki bu ilişki, çoğunlukla tek yanlı bir yararlanma düzeyine, eserden yalnızca alan, ama ona hiçbir şey katmayan bir tutuma indirgenmiştir. “Sinema nasıl salt görüntü değilse edebiyat eserinin de salt konu olmadığı”⁸² unutulmuştur.

Ne var ki sinema ve edebiyat arasındaki ilişki hep olumsuz değildir. “Edebî metinler, pek çok yönetmene esin kaynağı olurken, sinema da çoğu yazarın hayal gücünü etkilemiş, sinematografik romanlara zemin hazırlamıştır.”⁸³ Sinema - roman arasındaki etkileşimin çoğunlukla sinemanın lehine olduğu yönündeki görüş ağır bassa da her iki sanat dalı arasında karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. Seyirci

⁷⁶ K., **a.g.m.**, s. 30.

⁷⁷ Adnan Ufuk, “Sinemamız ve Edebiyatımız”, **Sinema-Tiyatro**, S. 5, Temmuz 1959, s. 14.

⁷⁸ Bkz. Orhan Kemal, **Senaryo Tekniği ve Senaryoculuğumuzla İlgili Notlar**, İstanbul, Elif Yayınları, 1963, s. 92.

⁷⁹ Marguerite Duras, “Kitap ve Film”, Çev. Tülin Kabacaoğlu, **Kinema**, S. 1, Nisan 1990.

⁸⁰ André Bazin, **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000, s. 63.

⁸¹ Mahmut Tali Öngören, **Sinema Diye Diye...**, Ankara, Kalem Yayınları, 1985, s. 123.

⁸² Kemal Özer, “Sinema-Edebiyat İlişkisi”, **Yedinci Sanat**, C. 1, S. 3, Mayıs 1973, s. 12.

⁸³ Necati Sönmez, “Sinemayla Edebiyatın Kimlik Savaşı”, **Varlık**, C. 63, S.1060, 1996, s. 17.

bakımından diğer sanatlara üstün⁸⁴ olan sinema, edebiyata yaygınlık kazandırabilmekte ve “belirli bir azınlığın malı olmuş”⁸⁵ eserlerin geniş kitlelere tanıtılabilmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

1.2.1 Roman ve Sinemanın Birbirleri Üzerindeki Etkileri

Sinema dilinin kuruluşunda roman oldukça büyük rol oynamıştır. Eisenstein, “Dickens, Griffith ve bugünkü sinema” adlı yazısında buna değinerek “Griffith’in zincirleme, bindirme, çevrinme, koşut gelişme, baş çekimi gibi birçok sinema öğelerini Dickens’ın romanlarında nasıl bulduğunu”⁸⁶ örneklerle anlatır.

Orr’a göre romandaki büyük değişimler, sinema sanatının doğmasıyla birlikte ortaya çıkmıştır.

“Roman ise daha o zamandan beri devinimli imgeyle ilgileniyordu. 1914’ten sonra, yeni sanayi kenti döneminde edebiyatçı modernler, sessiz sinemanın parçalanmış imgesel anlatıları kullanımından açıkça etkilenmişti. Joyce, Proust ve Dos Passos’un yeni parçalanmış anlatılarındaki en önemli özellik, birbirini izleyen, her biri kendi öyküsünü anlatan bir dizi hareketli imgenin başarıyla kullanılmasıydı.”⁸⁷

Romanın sinemaya yönelimi özellikle 1950’lerden sonra Fransız edebiyatında ortaya çıkan **Yeni Roman** akımında kendisini göstermiş ve başta Alain Robbe-Grillet olmak üzere Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Nathalie Sarraute ve Claude Simon gibi pek çok yazarı etkilemiştir.

Sinemanın roman üzerindeki etkisini ve romandan ödünç aldığı teknikleri Cemal Aykın şöyle değerlendirir.

“Çağdaş romanın sinemaya borçlu olduğu ileri sürülen olanaklar arasında özellikle bağlantı teknikleri, bir plandan ötekine geçişteki sürekliliği sağlama, ekleme ve kaynaştırma yolları, bir zamandan, bir uzamdan, bir olaydan ötekine geçiş, kişiler,

⁸⁴ Muhsin Mete, “Romandan Sinema ve Televizyona”, **Hece Roman Özel Sayısı**, S.65/66/67, 2002, s. 397.

⁸⁵ Tarık Dursun K., “Sinema Öncelikle, Edebiyata Yaygınlık Kazandırır”, **Gösteri**, S. 15, Şubat 1982, s.72.

⁸⁶ Nijat Özön, **a.g.m.**, s.798.

⁸⁷ John Orr, **Sinema ve Modernlik**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1997, s. 29.

nesneler arasında bağlantı kurma teknikleri olarak yavaş silikleşme ya da kararma (fonde echaîné), bindirme (surimpression) ve yapıt bileşimi yönünden, kesim (découpage) ve kurgu (montage) yöntemleri başta gelmektedir.”⁸⁸

Tuncay Yüce’ye göre sinemanın romandan ödünç aldığı anlatım teknikleri, senaryo aşamasında ortaya çıkmakta, sonrasında ise iş sinemanın kendine özgü anlatım tekniklerine kalmaktadır.⁸⁹

Bunların dışında dış-ses, kafa-sesi romandan filme geçen tekniklerdir. Filmde normal şartlarda anlatıcı bulunmaz, bu tip dış seslerin kullanımı romandaki anlatıcının perdeye taşınmasıdır.

1.2.2 Uyarlama

Uyarlama sözcüğünün sözlükte anlamları şöyledir:

“1. Uyarlamak işi, adaptasyon. 2. Bir eseri çevrildiği dilin, konuşulduğu toplumun yaşayışına, inançlarına uydurma. 3. Birbirine uydurma. 4. Uyarlanmış, adapte edilmiş.”⁹⁰

Uyarlama yalnızca bir metnin parçalanarak bir senaryo haline getirilmesi değil, edebi eserin temel öğelerinin seçilerek bu öğelerden yeni ve farklı bir sanat eseri meydana getirmektir. Öncelikle uyarlama yapılacak eserin özünün iyice anlaşılmış olması; romandaki ana öyküyü tespit etmek, filmde kullanılacak karakterleri seçmek, temayı bulup bunu eserin tamamına yedirmek ve orijinal eserin üslup ve atmosferini sinema dilinde yeniden yaratmak; bir roman uyarlamasının sinemada başarılı olabilmesi için gereken koşullardır.

“(…) Büyük yönetmenler, sinemada tutulması gereken yolu daha başlangıçta bulmuş durumda. Yönetmen, bir edebiyat yapıtını sinemaya uyarlayacaksa, o yapıtın özünü

⁸⁸ Aykın, a.g.m., s. 491.

⁸⁹ Tuncay Yüce, “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”, **ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 1, S. 2, 2005, s.70.

⁹⁰ **Türk Dil Kurumu Sözlüğü** / ‘çevrimiçi’ www.tdk.gov.tr

sindirmeli, edebiyat yapıtı olarak aldığı biçimden soyutlamalı, edebiyat dilinden kurtarmalı. Sinema diliyle o özü yeniden yaratmayı, yansıtmayı düşünmeli.”⁹¹

Sinemanın en büyük özelliği dönüştürücülüğüdür. Kullandığı hammadde ister orijinal olsun, isterse diğer sanat dallarından ödünç alınmış olsun; sinema daima elindeki malzemeyi kendi diline dönüştürür. Sinema gerçek görüntüler kullanarak elindeki bu malzemeyi gerçeğin bir yansıması şeklinde yeniden üretir. Bu da “yazılı bir metindeki anlatının başka bir aracının ifadesiyle ve gerçek dünyayla bağ kurarak resimlere dönüşmesi”⁹² anlamına gelir. Öyleyse romandan yararlanan film de romanın kendisi değil; bir yansıması olacaktır.

Roman ve sinema birbirlerinden farklı anlatım dillerine sahip oldukları için, kaynak alınan eser öncelikle roman dilinden sinema diline çevrilmelidir. Aksi takdirde sonuç romanın resimlendirilmesinden ileriye gitmeyecek, sinema adına özgün bir sanat eseri meydana getirilemeyecek; roman okuyucusu içinse hayal kırıklığından başka bir sonuç doğurmayacaktır.

“Kuşkusuz romanın kendi başına bir anlamı vardır. Onun soyutlanmış okuyucu üzerinde bıraktığı dolaylı etkisi, bir filmin karanlık bir sinemadaki kalabalık üzerinde bırakacağı etkiden farklı olacaktır fakat bu sebeplerle estetik yapıdaki farklılık araştırmaların daha kapsamlı yapılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Böyle bir işe girişen film yapımcısının daha fazla hayal gücüne ve yaratıcılığa sahip olması gerekmektedir. Dilin ve sinematik yaratım biçiminin özgün metine sadık kalınmasında doğru orantılı olduğu savunulabilir. Ancak kelime kelime aktarım da, en az aşırı derecede serbest bir aktarım kadar yanlış olacaktır: İyi bir uyarlama olayın özü ve ruhun düzenlenmesi sonrasında elde edilecektir. Bunun için gerekli olan unsur ise dil oluşumunun iyi kullanılabilmesidir.”⁹³

Bir dilden diğerine aktarımda önemli olan eserin özünü, mesajını koruyabilmektir. Aslına uygunluk bir filmi değerlendirmede kıyas noktasıdır.

⁹¹ Necati Cumalı, “Bütün İyi Yönetmenlerin Temel Kültürü Edebiyatla Beslenir”, **Gösteri**, S. 15, Şubat 1982, s. 76.

⁹² Nikolaus Wildenauer, *Dramenverfilmung im Vergleich: Tennessee Williams' A Streetcar Named Desire und Cat on Hot Tin Roof*, Augsburg, Universität Augsburg, Philologisch- Historischen Fakultät, 2004, s. 10.

⁹³ Bazin, **Sinema Nedir?**, s.75.

Uyarlama, orijinal eserle çok sıkı bir bağ kuramadığında romana göre daha düşük bir değere sahip olur.⁹⁴ Bu sebeple de sinemasal uyarlama işlemi, genellikle orijinal eserin değer kaybetmesi olarak görülür.⁹⁵

“...sinema ayrıdır, edebiyat ayrı. Birbirlerinden yararlanırlar, kuşkusuz; ne var ki, bu yararlanma birtakım sınırlamalara, koşullara bağlıdır. Her birinin kendine özgü sınırlamaları, koşulları ve kuralları iş uyarlamaya ya da aktarmaya geldiğinde karşılıklı özveri ister. Burada özveri beklenen edebiyattır. Sinema kendi kuralları içinde edebiyattan gelme ürünü alır, yoğurur, ayıklar, yeni baştan bu kez kendisi için biçimlendirir.”⁹⁶

Burada unutulmaması gereken nokta roman ve filmin farklı sanat dallarına ait olduğu ve ortaya çıkan eserlerin de ayrı ve özgün sanat eserleri olduğudur. Uyarlama, öncelikle bir film olarak görülmeli ve esere bir film olarak yaklaşılmalıdır. Tabii ki bu edebi eserin varlığının tamamen ortadan kaldırılması ya da unutulması demek değildir. Ancak filmin yepyeni bir sanat eseri olduğu gerçeği de gözden kaçırılmamalıdır. Sinemaya uyarlanacak eser, “eskisine özdeş değil; eşdeğerde yeni bir denge içinde uyarlanmalıdır. Bu da başlı başına bir yaratıcılık gerektirir.”⁹⁷

“Sanatçı yeniden yaratmaz, o yalnızca yaratır. Sinema sanatçısı için de bu böyledir. Bir sanat yapıtı iki kez yaratılamayacağına göre, sinema sanatçısı, ele aldığı romanın konusundan yola çıkarak yaratır kendi filmini. Beyaz perdede gördüğünüz “**Dava**”, Kafka’nın “Dava”sı değildir, Welles’in “Dava”sıdır. Welles, Kafka’nın “Dava”sını beyaz perdeye aktarmamıştır (isteseydi de başaramazdı bunu), Kafka’nın “Dava”sından yola çıkarak kendi yapıtını yaratmıştır.”⁹⁸

Magdolna Orosz’a göre uyarlama iki şekilde mümkündür: **Prätex** yani kaynak alınan edebî eserin aslına uygun olarak yeniden üretimi ya da düzenleme ve değişikliklerle kaynak metnin yeni bir sanat eseri olarak yeniden üretimi.⁹⁹

⁹⁴ Katharina Florian, Die Verfilmung zweier Bestseller - Das Parfum und Schlafes Bruder, Viyana, Universität Wien, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), 2008, s. 23.

⁹⁵ **Von der Literatur zum Film Zur Geschichte der Adaptionproblematik**, Düz. Franz-Josef Albersmeier, Frankfurt/Main, Suhrkamp Volker Roloff, 1989, s. 17-21.

⁹⁶ K., **a.g.m.**, s. 30.

⁹⁷ M. Ethem Alkan, “Sinemada Uyarlama Sorunu”, **Yedinci Sanat**, C. 1, S. 3, May 1973, s. 8.

⁹⁸ Ferit Edgü, **Milliyet Sanat**, S. 239, 8 Temmuz 1977, s.21.

⁹⁹ Magdolna Orosz, **Intertextualität in der Textanalyse**, Viyana, ÖGS/ISSS, 1997, s.157.

Wagner'e göre ise 3 tip uyarlama vardır: **Transposition** (Aslına uygunluk), **Commentary** (Yorumlayarak değiştirme) ve **Analogy** (Esinlenme).¹⁰⁰ Cemal Aykın da "Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II" adlı makalesinde Wagner gibi uyarlama tiplerini üçe ayırır.¹⁰¹

Asıl soru, bütün romanların filmin görsel ve filmsel dile göre yeniden üretilip üretilmeyeceğidir. Popüler romanlardan Türk sinemasına pek çok film uyarlayan yönetmen Atıf Yılmaz, sinema sanatının gücünün iyi bir romanı aktarmaya yetmeyeceğini ifade eder.¹⁰²

Güner Öztuna romanları "film senaryosuna benzeyenler" ve "benzemeyenler" diye ikiye ayırır.¹⁰³ Aksiyon yönünden zengin, sinemanın dramatik yapısına uygun romanların filme aktarmak daha kolayken "psikolojik romanlar ya da edebiyat bakımından son derece mükemmel eserler filme alınmaya uygun değillilerdir."¹⁰⁴ Aynı şekilde "sosyal konulu romanların sinemaya aktarılması, psikolojik derinliği olan"¹⁰⁵ romanlara göre nispeten daha kolaydır. Bu tip sinemaya uyarlanması güç romanlardan elde edilen sonuçlara; **Madam Bovary** uyarlamasında sözsöl imgeler ve dilin kullanımına bağlı anlamlandırmalarla ifade edilen Emma'nın iç dünyasının filmde, görüntüsel sinema diline aktarılamamış bir evren olarak kalışı ya da **Kırmızı ve Siyah**'ta, Stendhal'in zengin bir biçimde iç dünyası ile verdiği Julien Sorel'in kameranın dar evreni içinde kalışı¹⁰⁶ örnek olarak gösterilebilir.

Ünlü yönetmen Stanley Kubrick, uyarlamaların daha çok katmanlı romanlar üzerinden yapılması gerektiğini "Filme çekilecek kusursuz roman, bence edim

¹⁰⁰ Geoffrey Wagner, **The Novel and the Cinema**, London, Tantivy Press, 1975, s. 226-231.

¹⁰¹ Bkz. Aykın, **a.g.m.**, s. 495-496.

¹⁰² "Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema Edebiyat İlişkisi", **Varlık**, C. 63, S.1060, 1996, s. 15.

¹⁰³ Güner Öztuna, **Geleneksel Sanatların Çağdaş Yorumu: Sinema**, Ankara, Akademi Matbaası, 1985, s. 22.

¹⁰⁴ Lhertuér, **a.g.m.**, s. 12.

¹⁰⁵ "Roman ve Sinema", **Boğaziçi Roman Özel Sayısı**, S. 3, 1991, s. 20.

¹⁰⁶ Ünsal Oskay, "Romanı Tedavülden Kaldıracağa Benzeyen Bir Gelişme Olarak Roman'ın Televizyona Uyarlanması...", **Yazko Edebiyat**, C. 5, S. 30, Nisan 1983, s. 94.

romanı değil, tam tersine, genellikle karakterlerinin iç dünyalarına yönelen romandır.”¹⁰⁷ sözleriyle ifade ederek tam tersi bir görüşü savunur.

Bu noktada önemli olan yönetmenin esere bakış açısı ve romandan aldıklarını sinema diline nasıl aktaracağıdır. James Joyce’un uyarlanamaz denilen **Ulysses** adlı eseri sinemaya uyarlanmış ve ortaya oldukça başarılı bir film çıkmıştır. Günümüzde teknolojinin olanaklarının iyice gelişmesiyle sinemanın sınırları da genişlemiş ve sinemanın perdeye aktaramayacağı şeylerin sayısı oldukça azalmıştır. Ancak uyarlamanın mümkün olması sinemanın edebiyatın yerine geçebileceği anlamına da gelmez. “Yazarın dille boğuşarak ortaya koydukları ile sinemanın kendi diliyle ortaya koydukları, en azından dilleri, odak noktaları, gösterdikleri ve gösterme biçimleriyle birbirinden farklı”¹⁰⁸ olan bu iki sanat hiçbir şekilde birbirinin yerini tutamaz.

Uyarlamaları değerlendirmede en temel ve en sık dile getirilen nokta, “aslına uygunluk” meselesidir ve bu da genelde “kitabı daha iyiydi.” görüşüne götürür.¹⁰⁹ Ancak sinema yapımcıları ‘aslına sadık olup olmama’ konusunu çoğunlukla filmin gişe başarısıyla karıştırırlar. Filmin gişe başarısı yüksek olduğu takdirde de ‘romana sadakat’ artık bir tartışma konusu olmaktan çıkar. **Bir Sis Böler Geceyi** adlı romanı sinemaya uyarlanan yazar Ahmet Ümit, sadakat ve gişe başarısı farkını şöyle değerlendirir.

“Bir Ses Böler Geceyi eserini bir roman olarak kaleme aldım, filmin yönetmeni Ersan Arsever Bir Ses Böler Geceyi romanını bir film olarak yeniden yaratıyor. Ortada birbirinden farklı iki sanat alanı, iki eser var. Dolayısıyla roman filme uyarlandığı vakit, sadece metne sadık kalmayı, filmi başarısı olarak yorumlamak yanlış olabilir.”¹¹⁰

¹⁰⁷ ‘çevrimiçi’, <http://www.sinemaloji.com/elestiri/Sinemada%20Edebiyat>

¹⁰⁸ Abacı, **a.g.m.**, s. 7.

¹⁰⁹ Welsh, **a.g.e.**, s. xiv.

¹¹⁰ Yusuf Çopur, "Ahmet Ümit'le Söyleşi", **Taraf Gazetesi**, 13.08.2011.

Ortalama bir senaryoda uzunluk olarak 100-150 sayfa civarındayken ortalama bir roman bunun üç katıdır. Bu nedenle romanın sinemaya aktarımı sırasında birçok ayrıntının kaybolması kaçınılmazdır. Bu noktada da yine yönetmenin romanın mesajını özümseyip özümsemediği ve ortaya ne koymayı amaçladığı önemlidir.

“Esere bağlılık, tek başına bir değer getirmediği gibi, onu yalnızca bir gereç yığını olarak görmek, istediği oranda değiştirmek de her zaman bir sömürü sayılmamalı. Bir piyasa romanından yola çıktığı halde **Senso-Günahkar Gönüller** filmini yapan Visconti gibi yönetmenler, kendilerine özgü sinematografik bakışları, özgün bir dünyaları olduğu için, yaptıkları film neredeyse bir uyarlama olmaktan çıkmakta, ama ortaya başarılı bir sinema konmaktadır.”¹¹¹

Uyarlamalar hakkındaki bir diğer tartışma konusu -ki burada roman uyarlamaları yerine özgün senaryoları koyduğumuzda bu konu, sinemanın temel tartışmalarından biri olarak karşımıza çıkar- kaynak alınan eserin değerinin ya da kalitesinin ortaya çıkan film üzerindeki etkisidir. Rene Clair bu konuya "İyi bir senaryodan kötü bir film çıktığı hemen her vakit görülür ama kötü bir senaryodan iyi bir film çıktığı hemen hiç görülmez."¹¹² şeklinde bir yorum getirirken Peter Wollen, en yavan kitabın bile bu görünüşüne rağmen son derece ilginç, önemli bir film haline getirilebileceği¹¹³ görüşündedir.

"Edebiyatın kendi iç gerçekliği ve teknik imkânlarıyla ilgili sorunsalları metnin içeriğine uygun olarak ele alabilmiş ve değerlendirmiş bir metin, iyi bir metindir. İyi bir film ise elbette ki iyi bir metinden kaynaklanabilir ama bu tek başına bir neden değildir. Bir sinema eserini iyi yapan şey sinemasal olarak taşıdığı kıymet, yenilikçi tavır ve "medium"un kendi sorunlarını ve imkanlarını, daha önce de değindiğimiz gibi, kendi içeriğiyle ne kadar ilişkilendirdiği ve imkanları ne kadar iyi kullandığıdır. İyi bir metin iyi bir metindir."¹¹⁴

Bir diğer önemli soru roman yazarının çekilen filminden memnun kalıp kalmayacağıdır. Film, yazarın isteği doğrultusunda yapıldığında ortaya "sinema olmaya niyetlenmiş bir edebiyat ürünü"¹¹⁵ çıkabileceği gibi; özgün bir biçimde

¹¹¹ Kemal Özer, **a.g.m.**, s. 12.

¹¹² Nijat Özön, **a.g.e.**, s. 95.

¹¹³ Wollen, **a.g.e.**, s. 108.

¹¹⁴ Ahmet Terzioğlu, "Uyarlama Hakkında Sıkça Sorulan Sorular", **Hayal Perdesi**, S. 24, Eylül-Ekim 2011, s. 42.

¹¹⁵ "Sinemamız Edebiyata Bakıyor", Haz. Vecdi Sayar, **Gösteri**, S. 15, Şubat 1982, s. 74.

sinema diline aktarılan uyarlamanın sonucu roman yazarını tatmin etmeyebilir. Örneğin, Adalet Ağaoğlu **Fikrimin İnce Gülü** adlı romanının sinema uyarlamasını beğenmeyerek mahkemeye başvurmuş; Tarık Dursun K. İse **Alçaktan Uçan Güvercin** romanının senaryosunu kendisi yazdığı halde ortaya çıkan sonuçtan memnun kalmamıştır. Bazin’e göre yazarla yönetmen arasında çıkacak böyle bir sorunun çözümü için tek yol, edebi senaryonun çekim senaryosuna dönüştürüldüğü esnada edebi eserin yaratıcısının da kendi görüşlerini sunmasıdır.¹¹⁶

“(…) Sinemalaştırmak, öykü-romanın bir başka bağlamda bir yeni yaratıcı sürece girmesi anlamını taşır. Bu yeni süreç içinde yönetmen-yorumlayıcının, yazarın ayak izlerini kayıtsız, şartsız sürdürmesini istemenin yaratıcılıkla ne ilgisi olabilir? Bu olsa olsa zabıt katiplerinin görev alanına girecek bir eylemdir. Roman-öykü yazarıyla, okuyucunun aynı bakış birlikteliğini taşıması, paylaşması nasıl olanaksızsa; roman-öykü yazarı ile yönetmen-yorumlayıcının bakış birlikteliğini taşınamaması, paylaşmaması da doğal-olabilir karşılanmalıdır. Bir roman-öyküden yapılan filmi, yazarın yüklendiklerini ille taşıması gerekir demek başka bir şeydir. Hele hele öykünün, romanın filmleştirilince havası, suyu kaçmış suçlaması yapmak ise edebiyatla, sinema arasındaki zıtlıkları hiç mi hiç anlamamakla eşdeğersizliktedir.”¹¹⁷

Selim İleri’ye göre bir filmin başarılı olabilmesi için “senaryo yazarıyla yönetmen arasında mutlak surette mizaç ve dünya görüşü yakınlıkları, özdeşlikleri”¹¹⁸ olması gerektiği görüşündedir.

Recep Bilginer’e göre eserin üretimine katılan kişi sayısı arttıkça bakış açısı problemleri de artmaktadır.

“(…) Yazar ayrı kişi, senaryo yazarı ayrı kişidir. Bu iki ayrı insanın, yazın anlayışlı, farklı oluyor çoğunlukla. Bu farklılığa bir de yönetmenin kişiliğinden, hatta dünya görüşünden gelen farklılık katılırsa, üç ayrı uç oluşuyor olayda.”¹¹⁹

¹¹⁶ Bazin, **Sinema Nedir?**, s. 20.

¹¹⁷ Feyzi Tuna, “Edebiyat Uyarlamaları ya da Yönetmenin Onuru”, **Gösteri**, S. 15, Şubat 1982, s. 71.

¹¹⁸ Selim İleri, “Ne Yazık Ki Asıl Uğraşım Edebiyatçılık, Film Yönetmenlerimizin Başına Belâ Kesiliyor.”, **Gösteri**, S. 15, Şubat 1982, s. 73.

¹¹⁹ Recep Bilginer, “Uyarlamanın Aslına ve Cinsine Sadık Kalınmalı”, **Soruşturma**, **Gösteri**, S. 15, Şubat 1982, s. 75.

Ortaya çıkan filmin yazarı tatmin etmenin yanı sıra okuru da tatmin etmesi gerekir. Aksi takdirde sonuç hayal kırıklığı olacaktır. Özellikle de klasik uyarlamalarda tatminsizlik boyutu çok büyüktür.

“İnsan nüfusunun büyük bir kısmının aşına olduğu bu metinlerden yola çıkarak yazılan senaryolar, bir yandan sinema sanatını ayakta tutma işlevi üstlenirken, öte yandan da yazılmış olana bağlılığını haykıran kitlelerin hedefi haline gelirler.”¹²⁰

Popüler romanlardan yapılan uyarlamalar için bu durum söz konusu değildir. Ancak bir çok edebî nitelikli romanın da popülerize edilmek yoluyla sinemaya aktarıldığı görülür. Bazin bunu “Uyarlamanın dramı, popülerleşmenin dramıdır.”¹²¹ sözleriyle ifade etmiştir.

Tarık Dursun K., bir romanın sinema yazarına ters düşmemek kaydıyla çeşitli yollarla aktarılabileceğini şöyle ifade eder.

“Eser hangi açılardan ele alınacaktır? Sözgelimi Halide Edip Adıvar'ın Ateşten Gömlek romanı sinemaya çeşitli yollarla uyarlanabilir. Back-ground'u Türk Kurtuluş Savaşı olan ve ön planda sürdürülen bir aşk serüveninin senaryosu yazılabileceği gibi, iki insanın aşk serüveni Türk Kurtuluş Savaşı'nı anlatmak ve aktarmakta back-ground olarak da kullanılabilir. Ve hatta iki insanın aşk serüveni ve Türk Kurtuluş Savaşı bir arada da götürmek de denenebilecek bir yoldur. Burada önemli olan nokta yazara ters düşmemek; Adıvar'ın hangisini seçtiğine, hangisini izlediğine dikkat etmektir.”¹²²

Türk sinema tarihçisi ve eleştirmeni Agah Özgüç'e göre Türk sinemasındaki roman uyarlamaları arasında en başarılı olanı Ömer Kavur'un Yusuf Atılgan'dan uyarladığı **Anayurt Otel**'i'dir. Bazı romanlardan film yapılmasının imkansız olduğunu belirten Özgüç, bir filmin ancak yönetmen alt yapıyı bozmadığı takdirde başarılı olduğunu söyler. Ancak bu bir romanı satır satır alarak filme uyarlamak demek değildir. Örneğin Feyzi Tuna'nın Sabahattin Ali'den uyarladığı **Kuyucaklı Yusuf**, böyle bir çalışmadır ve başarılı olmamıştır.¹²³

¹²⁰ "Edebiyatı Uyarlamak Meşakkatli İştir", **Arka Pencere**, S. 56, 19-25 Kasım 2010, s. 3.

¹²¹ Bazin, **Sinema Nedir?**, s. 73.

¹²² K., **a.g.m.**, s. 30.

¹²³ 12.05.2013 tarihinde Agâh Özgüç ile yapılan kişisel görüşme.

1.2.3 Metinlerarasılık

Barthes, “bütün anlamlı kılğılar metin doğurabilirler.”¹²⁴ diye ifade eder. “Yapısındaki özelliklerden dolayı, alımlanmasında, gönderici ile alıcının, kendine özgü kuralları olan bir iletişim konumuna girmesini gerektiren”¹²⁵ metinler, kurmaca metinlerdir.

Michael Riffaterre, metinlerarası kavramını ‘bir metin parçasının okunmasıyla ilgili olarak bellekte olan, gönderimde bulunulan metinlerin tamamıdır’ şeklinde tanımlamaktadır. Buna göre metinlerarası kavramı, yalnızca yazılı metinle ilgili bir durum değildir. Edebiyattan başka tür anlatım biçimlerinin -resim, müzik, heykel, sinema- yansıması da olabilmektedir. Diğer bir deyişle bir metin, sinemaya da gönderimde bulunabilmektedir.¹²⁶

Kubilay Aktulum, diğer türlerle edebiyat arasındaki alışverişlerde metinsel olmayan kaynağın da her defasında bir metin olarak ele alınıp bu tür alışverişler için de “metinlerarasılık” sözcüğünün kullanıldığını;¹²⁷ ancak sözsel metinlerle sözsel olmayan metinler arasındaki alışverişlere “göstergelerarasılık” demenin daha uygun olduğunu öne sürer. “Göstergelerarasılık iki farklı gösterge dizesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle ilişkisi vb.) alışveriş işlemi”¹²⁸dir.

Aktulum metinlerarası ilişkileri Genette’den yola çıkarak “metinlerarasılık”, “yanmetinsellik”, “yorumsal üstmetin”, “üstmetinsellik”, ve “ana-metinsellik” olmak üzere beşe ayırır. ¹²⁹ Roman-sinema ilişkileri değerlendirildiğinde ise bu sayı ikiye düşer. Romandan sadece bir esinlenme yoluyla uyarlanan filmler için “yanmetinsellik, birebir uyarlamalar için ise “ana-metinsellik” söz konusudur.

¹²⁴ R. Barthes, “Théorie du texte” Encyclopædia Universalis, s. 373’den aktaran; Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, 1. bs., Ankara, 2011, s. 13.

¹²⁵ Akşit Göktürk, **Okuma Uğraşı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 153.

¹²⁶ V. Doğan Günay, **Metin Bilgisi**, İstanbul, Multilingual Yayınları, 2003, s. 190.

¹²⁷ Aktulum, **a.g.e.**, s. 13.

¹²⁸ **a.e.**, s. 17.

¹²⁹ Bkz. **a.e.**, s. 28-30.

Romandan sinemaya uyarlanan eserlerin incelenmesinde “metinlerarası bir göndergenin anlamını çıkarabilmek için yer aldığı metnin bağlı olduğu yazınsal gelenek, yazarın yazın anlayışı ve metin konusundaki bakış açısı, yazıyla olan ilişkisi, metnin stratejisi, tarihsel ve toplumsal koşullar”¹³⁰ göz önünde bulundurulmalıdır. Her metin, kendisiyle gerçekleştirilmek istenilen niyete göre bir fonksiyon kazanmaktadır.¹³¹

¹³⁰ Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 3. bs., İstanbul, Öteki Yayınevi, 2007, s. 167.

¹³¹ Şerif Aktaş, **Edebiyatta Üslup ve Problemleri Üzerine**, 3. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2000, s. 95.

2. BAŞLANGICINDAN 1970 YILINA KADAR TÜRK SİNEMASINDAKİ ROMAN UYARLAMALARI

2.1 Sinemanın Türkiye'ye gelişi ve 1960'lı Yıllara Kadar Türk Sinemasındaki Roman Uyarlamaları

Sinema, büyük güçlüklerle Türkiye'ye girebilmiştir. Lumière Kardeşler'in “**cinématographe**”ını tanıtmaya göreviyle Türkiye'ye gelen operatörlerden Alexandre Promio, anılarında¹ 1896 yılında kamerasını Türkiye'ye çok büyük güçlüklerle sokabildiğini, bu sıralarda Abdülhamit Türkiye'sinde manivelası olan her aygıtın şüpheli sanıldığını, Türkiye'ye serbestçe girebilmek için Fransız büyükelçisini araya sokup birkaç memura rüşvet vermek zorunda kaldığını anlatır.² Sinemanın Türkiye'de asıl yaygınlaşması ise Lumière Kardeşler'e rakip olan Pathé adlı bir sinema üreticinin temsilcisi Sigmund Weinberg'in İstanbul'un çeşitli yerlerinde düzenlediği gösteriler aracılığıyla olmuştur. Aralarında ünlü Karagözcülerin beyaz perde üzerinde hayal oynattıkları Fevziye Kıraathanesi de dahil olmak üzere Beyoğlu'nun çeşitli mekânlarında gösteriler düzenleyen Weinberg, sinemanın halk arasında sevilip yaygınlaşmasını sağlamıştır. İkinci Meşrutiyet'in ilanına kadar kendisine pek fazla yer edinemeyen sinema, 1912 yılında İzmir'de ve 1914 yılında da İstanbul'da sinema salonlarının açılmasıyla kendisine sağlam bir yer edinmeye başlamıştır.

Türkiye'de çekilen ilk film, Fuat Uzkınay tarafından çekilen ve Yeşilköy'de Ruslar tarafından dikilen anıtın yıkılışını gösteren **Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı** adlı belgesel niteliğindeki 300 metrelik filmidir. Savaş döneminde ise ancak kısa aktüalite filmleri çekilebilmiştir. Weinberg, bu filmler dışında konulu bir film çevirmek düşüncesini ortaya atmış ve **Leblebici Horhor**'u çevirmeye girişmiş ancak

¹ Marcel Lapierre, **Anthologie du cinéma**, Paris, La Nouvelle Edition, 1946, s. 25'den aktaran Nijat Özön, **Türk Sinema Tarihi Düünden Bugüne (1896-1960)**, 2. bs., İstanbul, Artist Yayınları, 1962, s. 18.

² a.e.

oyunculardan birinin ölümü üzerine film yarım kalmıştır.³ Bunun üzerine Weinberg, Molière'in ünlü **Zoraki Nikah (Le Mariage Forcé)** adlı oyunundan uyarlanan **Himmet Ağa'nın İzdivacı** adlı filmi çekerek Türkiye'de ilk konulu filmin yapımına imza atmıştır.⁴

1917 yılında Sedat Simavi tarafından filme çekilen ilk yerli eser, Mehmet Rauf'un 1909 yılında yayımlanan **Pençe** adlı dört perdelik oyunudur. Bu oyun teknik açıdan oynanmaya elverişsiz olduğu gibi sinemaya uyarlanmaya da uygun bir eser değildir. Evliliğe karşıt bir düşünceyi savunan eser, günümüzde bile cüretkâr sayılabilecek sahnelerle doludur.⁵ Film, tiyatro yönetmeni Muhsin Ertuğrul'un ağır eleştirisine uğrayarak “izleyen yabancıları hatta Türkler'i utandıracak iğrenç bir film” olarak değerlendirilmiştir.⁶ Pençe'yi çeken Müdafaa-i Milliye Cemiyeti bu filmin ardından **Casus** adlı bir film daha çektiyse de bunun sonucu da pek parlak olmamıştır.

Türkiye'de filme aktarılan ilk yerli roman, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1898 yılında yayınlanan **Mürebbiye** adlı eseri olmuştur. Eser, Güllü Agop Kumpanyası'nda oyunculuk yapan ve hiçbir yönetmenlik tecrübesi bulunmayan Ahmet Fehim Efendi tarafından 1919 yılında çekilmiştir. İstanbul'un işgal altında olduğu günlerde çekilen filmde bazı zorluklarla karşılaşmış ve filmin çekimleri ancak dört ayda tamamlanabilmiştir. Filmde Ahmet Fehim Efendi, Raşit Rıza Samakov, Şahap Rıza, Behzat Butak gibi oyuncuların yanı sıra, -o yıllarda Türk kadınlarının sahneye çıkması yasak olduğundan- Rum kadınları rol almıştır. Film, bütün teknik kusurlarına rağmen olumlu bir adım olarak görülmüştür.

³ Rakım Çalapala, "Ateşten Gömlek" yeniden çevrilmelidir.", **Yıldız**, S. 129, 15 Haziran 1944, s. 30.

⁴ Âlim Şerif Onaran, **Türk Sineması I**, 1. bs., Ankara, Kitle Yayınları, 1994, s. 14.

⁵ Özön, **a.g.e.**, s. 42.

⁶ Muhsin Ertuğrul, **Memlekette Sinema Hayatı**, Temaşa Dergisi, S. 6, 15 Ağustos 1918'den aktaran Özön, **a.e.**

Aynı yıl ikinci bir edebiyat uyarlaması, Yusuf Ziya Ortaç'ın **Binnaz** adlı tiyatro oyunu, Ahmet Fehim Efendi tarafından beyaz perdeye aktarılmış; Binnaz ilk tarihsel film denemesi olmakla beraber Mürebbiye kadar başarılı olamamıştır.⁷

1922 yılıyla beraber Türk Sineması'nda -Nijat Özön'ün "Tiyatrocular Dönemi" olarak nitelendirdiği- ağırlıklı olarak Muhsin Ertuğrul'un film çevirdiği yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemdeki edebiyat uyarlamaları daha çok popüler sahne oyunlarının Türk sinemasına aktarılması şeklinde gerçekleşmiştir.

Bu dönemdeki ilk roman uyarlaması Muhsin Ertuğrul'un Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun **Nur Baba** adlı romanından 1922 yılında uyarladığı **Boğaziçi Esrarı** filmidir.

“Bektaşilik üzerine bir kalem denemesi olan roman bir gazetede tefrika edilirken, bazı çevrelerde uyandırdığı olumsuz hava dolayısıyla yayımı yarıda kesilmiş; sonradan kitap halinde yayınlanmıştı.”⁸

Ağır bir melodram havasının estiği filmin çekimleri sırasında Defterdar'daki stüdyonun basılması, Kemal Film'in Bektaşiler'in saldırısına uğraması, dekorların parçalanıp aktörlerin dövülmesi gibi pek çok tatsız olay yaşanmış, film ancak bir yıl sonra ismi değiştirilerek gösterime sokulabilmiştir

Ertuğrul'un ikinci edebiyat uyarlaması 1923 yılında Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanan **Ateşten Gömlek**'tir. Filmin ulusal konusundan cesaret alarak Ayşe ve Kezban'ı Türk oyuncuların canlandırması için uğraşan Ertuğrul, bu rolleri Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyyir [Ertuğrul]'in canlandırmasıyla beyaz perdede kadın oyuncuların görüldüğü ilk filme de imza atmıştır. Bununla birlikte **Ateşten Gömlek** filmi, "sadece milli duyguları coşturan konusu ile değil;

⁷ Agâh Özgüç, **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler**, İstanbul, Yılmaz Yayınları, 1990, s. 24.

⁸ Onaran, **a.g.e.**, s. 22.

akıcı üslubu ve kudretli oyuncularıyla da Türk Sineması Tarihi'nde ilk önemli film"⁹ olarak yerini almıştır.

Muhsin Ertuğrul, 1924 yılında Peyami Safa'nın **Sözde Kızlar** adlı romanını da sinemaya uyarlamıştır; ancak film ne yazık ki başarısız bir edebiyat uyarlaması olmaktan öteye geçememiştir.¹⁰

Ateşten Gömlek filminin başarısının ardından Muhsin Ertuğrul, 1932 yılında tekrar Kurtuluş Savaşı temalı bir romana yönelerek Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun **Bir Millet Uyanıyor** adlı romanını sinemaya uyarlamıştır. Romanın yazarı Nizamettin Nazif, eserin senaryosunu yazarak Atatürk'e ulaştırmış ve bunun üzerine Atatürk bazı sahnelerde rol almayı kabul etmiş ancak sesi kısıldığı için rol alamamış; bunun yerine film ekibini Çankaya'da kabul ederek siyah bir örtünün önünde nutku okumuştur.¹¹ 1932 yılında çekilen bu film, sesli sinema döneminde sinemaya uyarlanan ilk roman olma özelliğini taşır. Sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo'ya göre romanın yazarı tarafından kaleme alınan senaryo karışıktır ve rastlantılar birbirini kovalamaktadır.¹² Yine de "milli duyguları doyuran ve halkın beğenisini kazanan bu film, Türkiye'de bundan sonra çevrilecek Kurtuluş Savaşı konulu filmlerin gerçek 'prototipi' ve en başarılı örneği" olmuştur.¹³

Özön'e göre Muhsin Ertuğrul'un yeni Türk tiyatrosunun kurucusu olarak kazandığı ünün büyüklüğü oranında, Türk sinemasının gelişmesi üzerindeki etkisinin olumsuzluğu da büyük olmuş ve Ertuğrul'un bu alandaki yeteneksizliği Türk sinemasında çok kötü ve etkileri kolay kolay silinemeyen izler bırakmıştır.¹⁴

⁹ a.e., s. 23.

¹⁰ a.e., s.25.

¹¹ Erman Şener, **Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız**, 1. bs., İstanbul, Dizi Yayınları, Ocak 1970, s. 56.

¹² Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi (1896-1997)**, 3. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1998, s. 76-77.

¹³ Onaran, a.g.e., s. 29.

¹⁴ Özön, **Karagöz'den sinemaya**, s.22.

1939-1950 yılları Türk Sineması'nın geçiş dönemidir ve bu dönem İkinci Dünya Savaşı yıllarına rastladığı için pek parlak geçmemiştir. Savaşın sona ermesinin ardından ise Türk sineması gözle görülür oranda bir ilerleme kaydetmiştir. 1948 yılında "Belediye Eğlence Resminde yapılan indirim"¹⁵ ile birlikte yapımevlerine ve film yapımına büyük rağbet gösterilmiştir. 1917-1944 yılları arasında yılda ortalama 1,46 film çekilirken 1945-1949 yılları arasında bu oran 41,46'ya, 1950-1959 yılları arasında ise 56,70'e kadar yükselmiş; salon, koltuk ve seyirci sayısında da düzenli bir artış meydana gelmiştir.¹⁶ Buna paralel olarak seyirci sayısı da artmıştır. 1946-47 mevsiminde bütün Türkiye'de izleyici sayısı 25 milyon olarak hesaplanırken, 1957'de yalnız İstanbul'daki seyirci sayısı 28 milyona varmış, 1938-39'daki 130 sinema salonu, 1958-59'da 650'ye yükselmiştir.¹⁷

Henüz bir sinema dili oluşturulamadığı için sinemadaki bu atılım nitelik yönünden değil ancak nicelik yönünden bir ilerleme sağlamıştır. Türk sinemasının konu ihtiyacını giderebilmek için edebiyata, özellikle de romana yönelmeye başlaması, bu dönemde meydana gelmiş; konu eksikliği yönetmen ve yapımcıları edebiyat uyarlamalarına itmiştir. Ancak bu yönelim öncelikli olarak yabancı eserlerin Türk sinemasına uyarlanması şeklinde gerçekleşmiş, yerli kaynaklara ilk planda gereken önem verilmemiştir.¹⁸ Bu dönemde yerli edebiyat uyarlamaları klasik eserlerden ziyade daha çok aşk temasını ele alan romanlar üzerinden yapılmıştır. Bu dönemde ağırlıklı olarak melodram, Kurtuluş Savaşı ve tarihsel filmler görülmektedir.¹⁹

Sinemacılar Dönemi'ne geçişte Türk edebiyatından Türk sinemasına uyarlanan ilk ve en kayda değer sayılabilecek olan film, 1949 yılında Lütfi Ö. Akad'ın Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı eserinden sinemaya uyarladığı **Vurun**

¹⁵ a.e., s. 28.

¹⁶ Nijat Özön, **Sinema El Kitabı**, 1. bs., İstanbul, Elif Kitabevi, 1964, s. 121.

¹⁷ Özön, **Karagöz'den Sinemaya**, s. 232.

¹⁸ Türk sinemasının yabancı kaynaklardan yararlanması 1960'lı yıllar boyunca da devam etmiştir.

¹⁹ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2007, s. 27.

Kahpeye'dir. Geniş bir seyirci kitlesine ulaşan film, oldukça olumlu eleştiriler toplamıştır.

Bu filmin ardından Metin Erksan, Peyami Safa'nın Server Bedi imzalı romanlarından **Beyaz Cehennem**'i (1953) ve Halide Edip'ten **Yol Palas Cinayeti**'ni (1955) sinemaya uyarlamıştır. “Türkiye’de sinemanın sanat sayılması gerektiği bilinci, filmlerin dünya görüşü, düşünsel boyutları ve estetik özellikleri olabileceği fikri” ise ilk defa 1952 yılında Metin Erksan’ın çektiği, ülke gerçeklerinden yola çıkan ve çok ciddi bir sansür müdahalesi ile karşılaşan **Aşık Veysel’in Hayatı** filmiyle birlikte gündeme gelmiştir.²⁰

Bu dönemde Türk sineması uyarlanmasının kolaylığı sebebiyle popüler romanlara yönelmiştir. “Hafif aşk romanları” olarak tanımlanan popüler edebiyatın sinemaya yansımaları ilk defa 1951 yılında Sami Ayanoglu’nun yönettiği ve Esat Mahmut Karakurt’un aynı adlı eserinden uyarlanan **Allahısmaırladık** adlı filmiyle başlamıştır. Özgüç’ün “sinema-edebiyat ilişkilerinin best-seller üçlüsü”²¹ diye tarif ettiği Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant ve Esat Mahmut Karakurt’un eserlerinden yapılan uyarlamalar bu dönemde ağırlık kazanmış ve Türk sineması iyice popüler romana yönelmiştir. Bu üç yazarın romanlarından sinemaya uyarlanan eserler, bütün edebiyat uyarlamalarının 1/3’ünü oluşturmaktadır.²²

Atıf Yılmaz, bu tarzda yerli romanları ağırlıklı olarak uyarlayan yönetmenlerden biridir. Kerime Nadir’den **Hıçkırık** (1953); Esat Mahmut Karakurt’tan **İlk ve Son** (1955), **Kadın Severse** (1955), **Dağları Bekleyen Kız** (1955); Kemal Bilbaşar’dan **Gelinin Muradı** (1957) ve Aka Gündüz’den **Bir Şoförün Gizli Defteri** (1958) 1950’lerde sinemaya hep Atıf Yılmaz tarafından uyarlanmış filmlerdir.

²⁰ Halit Refiğ, “Türk Sinemasının Yükseliş Ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler”, **a.g.e.**, Haz. Dinçer, s. 179.

²¹ Agâh Özgüç, **Türlerle Türk sineması: Dönemler, Modalar, Tipler**, İstanbul, Dünya Kitapları, 2005, s. 43.

²² Vecdi Sayar, “Sinemaya Yönelen Yazın, Yazına Yönelen Sinema”, **Milliyet Sanat**, S. 28, Temmuz 1981, s. 29.

Bu romanlar Türk sinemasındaki melodram filmlerine sadece geniş bir hazır malzeme olanağı sunmakla kalmamış; aynı zamanda onu tematik yapı, konu, sinemadaki öykü ve karakterlerin kalıplaşması yönlerinden de etkilemişlerdir. Bu ilk dönem filmlerinin ardından, “Yeşilçam geleneği denilecek geleneğin anlatım tarzını, masalımsı semantik yapıyı, tutan bir filmin benzerlerinin arka arkaya yapılıp seyirciye sunulma”²³ alışkanlığı oluşmuştur.

Nijat Özön’e göre Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi edebiyat tarihimizde yeri olan yazarların pek çoğu Türk sinemasına uyarlanmamıştır. Bu yazarların eserlerinin uyarlanmasına 1960’tan sonra biraz önem verilmeye başlansa da uyarlanan eserler genellikle yazarların “okur yığınlarınca en tutulmuş”²⁴ yapıtları arasından seçilmiştir.

²³ Ünsal Oskay, “Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entellektüellik Tartışması”, **a.g.e.**, Haz. Dinçer, s. 98.

²⁴ Özön, **Karagöz’den Sinemaya**, s.105.

2.2 1960-1970 yılları arasında Türk Sinemasının Durumu ve Bunun Roman Uyarlamalarına Yansıması

1960-1970 yılları arasında yapılan roman uyarlamalarını daha iyi anlayabilmek için bu yıllarda Türk sinemasının içinde bulunduğu sosyal, siyasal ortama yakından bakmak gerekir.

Türk Sineması'nda edebiyat uyarlamaları 1960'lı yıllarla birlikte yoğunluk kazanmıştır. 1960'lı yıllar sadece edebiyat uyarlamaları açısından değil, özgün senaryolar açısından da Türk sinemasının aktif olarak ürün verdiği yıllardır. "Türk sinemasının Altın Yılları" olarak kabul edilen bu dönemde, Geçiş Dönemi'nin sonunda ortaya çıkan film enflasyonu bu dönemde de kendini göstermiş ve hızla artmaya devam etmiştir. Bu durumda yerli film üretiminde de konu sıkıntısı baş göstermiştir. Türk sinemasının içinde bulunduğu bu durumu yönetmen Orhan Aksoy şöyle ifade eder.

"Bugünkü düzen içinde, yerli filmler 250 tane çevrildikçe konular hep birbirine benzeyecek ve telifli hikâyeden alınan film sayısı üçü beşi geçmeyecektir. Dört yılda çevirilen filme 1.000 tane hikâye bulmak imkânsız."²⁵

Darbe, savaş gibi büyük toplumsal krizlerin ardından toplumu yeniden canlandırmaya, bir arada tutmaya yönelindiğinde sanatta gerçekçilik akımı ortaya çıkmaktadır.²⁶ 27 Mayıs darbesinin ardından Türk sineması da böyle bir dönem yaşamıştır. 1961 Anayasasıyla birlikte toplumda bir umut kapısı aralanmıştır. "O zamana dek zorla, baskıyla, polis devleti yöntemleriyle önlenmeye çalışılan ne denli önemli sorun"²⁷ varsa hepsi su yüzüne çıkmış ve o zamana kadar hep yüzeysel konulara yönelen sinemacılara daha derin konulara eğilebilme imkanı tanımıştır.

²⁵ Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasında Yabancı Etkiler", **Yeni Sinema**, S. 3, Ekim/Kasım 1966, s. 29.

²⁶ Aslı Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005, s. 31.

²⁷ a.e.

Özellikle 1960-1965 yılları arasında toplumsal sorunları perdeye yansıtmaya çalışan pek çok film çevrilmiş; hatta bu bir çeşit moda haline gelmiştir. Ticari sinema olağan bir davranışla, bildiği ve tekrarladığı konulardan uzaklaşmadan, bunların içine daha güncel, biraz da toplumcu unsurlar serpiştirerek²⁸ bu modaya uymuştur.

Bu dönemde Metin Erksan, Halit Refiğ, Lütfi Akad gibi Türk sinemasının belli başlı yönetmenleri, sansürün izin verdiği ölçüde toplumsal gerçeklere ve toplumsal gerçekliğin, toplum yaşantısının ön planda olduğu romanlardan uyarlamalar yapmaya yönelirler. Fikret Hakan bu dönemde Türk sinemasının daha çok köy ve köylünün yaşantısına yöneldiğini söyleyerek dönemin genel görünüşünü çizerek bu dönemde yazılan köy romanları ile bu romanlardan yapılan uyarlamalar arasındaki bağı şöyle açıklar.

“Türk sineması yerli senaryolar üretmeye başladığında ilk mekânları köy olmuştur. Bu filmler köyün iktisadî, toplumsal, geleneksel sorunlarını ele alan edebiyat uyarlamalarına veya senaryoları köy kökenli edebiyatçılara ait olan filmlerdir. Türk edebiyatında Toplumsal Gerçekçilik; Türk köylüsünü, işçileri, büyük kentlerde orta ve alt gelir gruplarına mensup kişileri, kadınları ve siyaseti kendine konu edinmiştir. Bir dönemin filmi ele alınırken o dönemin öncesinin de hesabının ortaya konması gerekiyor. 1923 sonrasında köy ve köylülüğü konu edinen romanlarda yoksulluk, işsizlik, toprak, toprak mülkiyeti sorunları; ağa baskısı ve hükümetin bu sorunlara uzaktan bakışı temel konular olmuştur. Sonraları eleştirilecek olan bu eserler 1950’li politik ve düşünsel hayat ortamında köy edebiyatı adıyla anılmıştır. 1960’lı yıllarda yaygın bir biçimde sosyal muhalefetin sesi olduğu gibi Türk sinemasının muhalif ve toplumcu yaratıcıları için de bir kaynak görevi görür. Kırsal sömürücülüğün ilişkilerinin açıkça anlatılacağı bir alanın oluşmasına yol açacaktır. Toplumsal mücadelenin meşru biçimde yürütülebileceği bir alan olarak köylerdeki sömürü ilişkileri üzerine yoğunlaşmak, 1950’li yıllarda oluşan köy edebiyatı ile şekillenecek ve bu yolla bir sonraki döneme bu konuda yoğun bir bilgi ve deneyim aktarımı da gerçekleştirilmiş olacaktır.(...) Köy ve köylünün sorunları 1980’li yıllara kadar hem edebiyatta hem de sinemada önemli konuların başında gelirken kentleşme sorunlarının artmasıyla birlikte önem sırasında arkalara düşmüştür.”²⁹

Toplumsal sorunlara yönelim “Yeni Gerçekçilik”, “Ulusal Sinema” ve “Milli Sinema” olmak üzere üç farklı isimle ve üç farklı açıdan ele alınmıştır. Onaran bu akımlar arasındaki farkları şöyle açıklar.

²⁸ Scognamillo, a.g.e., s. 162.

²⁹ 20.11.2012 tarihinde Fikret Hakan ile yapılan kişisel görüşme.

girebilmiştir.³⁴ Bu dönemde sinemacıların sansürle ilgili tutumunu Halit Refiğ şöyle anlatır.

“(…) sinemacılar sansürcülerin nelere takıldıklarını ezberlediklerinden, sakıncalı olabilecek diyalog ve sahneleri sansüre gönderdikleri senaryodan çıkarıyor, senaryo kabul edildikten sonra çekimleri istediği gibi yapıyor, sansüre onları rahatsız etmeyecek gene kesintili bir kopya seyrettirip, gösterim izni almayı beceriyorlardı.”³⁵

"Kendi kültür ve sanat kaynaklarını araştırma ve çağı içinde değerlendirmesine koyulurken, kendi ulusunun köklerini, ilkel denilip geçilen beğenisini arayıp bulmak"³⁶ düşüncesiyle yola çıkan Toplumsal Gerçekçi sinemacılar Türk edebiyatı kaynaklarına daha çok yönelerek popüler romanlardan ziyade klasikleşmiş eserlere yönelmişlerdir.

Bu dönemde Metin Erksan'ın yönettiği **Yılanların Öcü** (1962), **Susuz Yaz** (1964); Süreyya Duru'nun yönettiği **Döner Ayna** (1964), Orhan Aksoy'un yönettiği **Vurun Kahpeye** (1964), Ülkü Erakalın'ın yönettiği **Dudaktan Kalbe** (1965), Tunç Başaran'ın yönettiği **Murtaza** (1965), Osman Seden'in yönettiği **Akşam Güneşi** (1966), **Çalıkuşu** (1966); Lütfi Akad ve Memduh Ün'ün Orhan Kemal'in **Sokakların Çocuğu** adlı romanında uyarladığı **Üç Tekerlekli Bisiklet**³⁷ (1966), Nejat Saydam'ın yönettiği **Dokuzuncu Hariciye Koğuşu** (1967), Mehmet Dinler'in yönettiği **Sinekli Bakkal** (1967), **Sözde Kızlar** (1967); Memduh Ün'ün yönettiği **Yaprak Dökümü** (1967), Ertem Eğilmez'in yönettiği **Nilgün** (1968), Ümit Utku'nun yönettiği **İffet** (1969) ve Safa Önal'ın yönettiği **Karlı Dağdaki Ateş** (1969) gibi

³⁴ Bkz. **Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor**, Haz. Vadullah Taş, 1. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2009, s. 100-111.

³⁵ Halit Refiğ, **Doğruyu Aradım Güzeli Sevdim**, Haz. Irmak Zileli, 1. bs., İstanbul, Bizim Kitaplar, 2009, s. 186.

³⁶ Duygu Sağiroğlu, "Türk Sineması Üzerine", **Görüntü**, S. 2, Kasım 1968'den aktaran; Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasında Tartışmalar / Polemikler / Kuramlar: Ulusal Sinema", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, S. 5, Yaz-Sonbahar 1998, s. 54.

³⁷ Onaran'a göre, "Üç Tekerlekli Bisiklet, Akad'ın bu dönemdeki en önemli filmidir ve küçük bir başarıdır." **a.g.e.**, s. 60.

filmler dikkate değer roman uyarlamaları arasında yer almaktadır.³⁸

Devletin parasal destek sağladığı film şenliklerinin yapılmaya başlanması, bu şenliklerde filmlerin ve filmlerle ilgili kişilerin ödüller kazanması Türk sinemasına canlılık getirmiştir. Necati Cumalı'nın bir hikâyesinden uyarlanan **Susuz Yaz** 1964 yılında Berlin Film Şenliği'nde Altın Ayı En İyi Film Ödülü'nü alarak ilk uluslararası başarıyı getirmiştir.

Bu yıllarda “**Yeşilçam Sineması**” tabiri oluşmuştur. Yeşilçam Sineması, Yeşilçam Sokağı'ndan dolayı, dar anlamıyla, "Türk sinemasını; geniş ve mecazi anlamıyla da Türk sinemasındaki bütün olumsuzlukları simgeleyen bir deyim" olarak kullanılmıştır. “Karagözdeki kadar kalıplaşmış tipler, kalıplaşmış öyküler, kalıp durumlar, ağdalı melodramlar, çapraşık entrikalar, akıl almaz rastlantılar, gözyaşı ticareti, yoksul kız - zengin oğlan ya da tersi, ağa - yoksul, sevgililer üçgeni, kitabi konuşmalar, beyaz ya da pembe dizi ticareti, din ticareti”³⁹ Yeşilçam'ın tekrar etmekten hoşlandığı konu ve temalar arasındadır. Türk edebiyatından Türk sinemasına uyarlanan romanlar arasından da konularının içerisinde bu öğeleri bulunanlar tercih edilmiş; klasiklerden yapılan uyarlamaların içerisine ise bu öğeler ve klişeler serpiştirilerek romanlar, Yeşilçam sinemasına uygun hale getirilmiştir.

Hem Hollywood sinemasında hem de Türk sinemasında görülen ‘yıldız oyuncu’ kullanımı roman karakterlerinin esere uygun olarak yansıtılmasındaki en önemli engellerden biri olmuştur. Yıldız olgusu, yıldız ile izleyici arasında büyük bir bağ kurduğu için, hiçbir yeteneği gerektirmez. Bu yüzden isim yapmış belli oyuncuların yapımcılara ortalama gelir düzeyinin üstünde parasal destek sağlaması, yapımcıların herhangi bir romandaki kişilere hiç uymayan bu oyunculara rol vermelerine; bu nedenle de yapıtın özünden ve kahramanların kişiliğinden

³⁸ 1960-1970 yılları arasında romandan sinemaya uyarlanan eserlerin tamamı için bkz. “Başlangıcından 1970 Yılına Kadar Romandan Sinemaya Uyarlanan Eserlerin Listesi”.

³⁹ Özön, **a.g.e.**, s. 32.

uzaklaşılmasına neden olmuştur.⁴⁰

1965 yılından sonra bireysel çıkışlar tükenmiş ve en iyisinden en kötüsüne dek yabancı filmler, sahne sahne Türk sinemasına aktarılmıştır. Türkiye 1966 yılında çekilen 229 filmle dünyada dördüncü sıraya ulaşmıştır.⁴¹ Yeni konu arayışıyla yabancı filmleri yeniden uyarlamaya ve yabancı edebiyatlardan uyarlamalara yönelen Türk sineması o dönemde bu eserlerin isimlerini değiştirerek ve orijinal metnin ismine yer vermeden yerlileştirmiştir. Bu konudaki rahatlık, o dönemde henüz uluslararası anlamda koruyucu bir telif düzeninin işlerlik kazanmamasından ileri gelmektedir.⁴² Dünya edebiyatından Türk sinemasına uyarlanan eserlerin bazıları şunlardır: **Çifte Kumrular** - O. Henry (Metin Erksan, 1962), **Fareler ve İnsanlar** - John Steinbeck; **İkimize Bir Dünya** adıyla (Nevzat Pesen, 1962), Alexandre Dumas - **Monte Kristo Kontu**; **Güneşe Giden Yol** adıyla (Halit Refiğ, 1965), Alexandre Dumas - **Üç Silahşörler**; **Üç Korkusuz Arkadaş** adıyla (Halit Refiğ, 1966), **Jules Verne - İki Sene Mektep Tatili** (Yılmaz Atadeniz, 1965).

Türk sinemasında “romanın özünü yakalayabilecek çapta senaryo yazarının bulunmayışı” ya da çok az sayıda oluşu da olumsuz sonuçlar doğurmuştur ve romanın bu anlamda sömürülmesine neden olmuştur.⁴³

Başta roman ve hikâye olmak üzere; Türk edebiyatı, Türk sineması için eşi bulunmaz bir kaynak oluşturmıştır. Türk Sineması edebiyattan sadece roman türünden yararlanmakla kalmamış; şiir ve destanlardan da yararlanmıştır. Ahmet Muhip Dırnas'ın şiirinden uyarlanan **Fahriye Abla** (1984), ve halk edebiyatından uyarlanan **Köroğlu** (1963 ve 1968) ve **Keloğlan**(1965 ve 1971) bu uyarlamalara birer örnektir.

⁴⁰ Öngören, **a.g.e.**, s. 123.

⁴¹ Özön, **a.g.e.**, s. 33-34.

⁴² Barış Saydam, “Yeşilçam'da Edebiyat Uyarlamaları”, **Hayal Perdesi**, ‘çevrimiçi’ <http://www.hayalperdesi.net/dosya/95-yesilcamda-edebiyat-uyarlamalari.aspx>

⁴³ Öngören, **a.g.e.**, s. 123.

Bazı romanlar iki ya da üç kez filme çekilmiştir. Örneğin Yılmaz Güney'in “**İnce Memed** on dokuz kere filme çekildi, on yedisinde ben oynadım” dediği söylenmektedir.⁴⁴ Uyarlanan filmlerin bazıları romana göre vasat kalırken bazıları metinlerarası dönüşümle en az kaynak alınan roman kadar başarılı olmuştur.

⁴⁴ Abacı, **a.g.m.**, s. 10.

3. ÖRNEK FİLMLERİN İNCELENMESİ VE ROMANLARLA KARŞILAŞTIRILMASI

3.1 YILANLARIN ÖCÜ



Resim 1. “Yılanların Öcü” filminin afişi.

Filmin Künyesi

- Filmin adı: Yılanların Öcü
- Yapım yılı: 1962
- Yönetmen: Metin Erksan
- Senarist: Metin Erksan
- Oyuncular: Fikret Hakan, Aliye Rona, Erol Taş, Nurhan Nur, Ali Şen
- Yapımcı: Be-Ya Film (Nusret İkbāl)
- Renk: Siyah - Beyaz

- Kazandığı Ödüller:
 - 1966 Uluslararası Kartaca Film Festivali’nde Birincilik Ödülü.
 - Sinema yazarları 1961-1962 mevsiminin “En Başarılı Film”, “En Başarılı Yönetmen”, “En Başarılı Kadın Oyuncu” (Aliye Rona) ve “En Başarılı Erkek Oyuncu” (Erol Taş) ödülleri.

3.1.1 Roman ve Film İle İlgili Notlar

3.1.1.1 Romanla İlgili Notlar

Fakir Baykurt¹, Yılanların Öcü² adlı romanını Sivas'ta öğretmenlik yaptığı yıllarda yazmaya başlar. Eser ilk önce 1955 yılında Demet dergisinde³ iki sayfalık bir öykü olarak yayınlanır. Askerlik döneminde şekillendirdiği ve son halini verdiği eseri Baykurt, biter bitmez Cumhuriyet gazetesinin 1958 yılında düzenlediği Yunus Nadi Roman Armağanı Yarışması'na gönderir. Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Vâlâ Nurettin, Orhan Kemal, Azra Erhat, Cevat Fehmi Başkut, Haldun Taner ve Behçet Necatigil'in jüri olarak bulunduğu yarışmada Yılanların Öcü romanı dokuz oydan yedisini alarak birinci seçilir. İki ayı aşkın bir süre boyunca Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilir, ardından da 1959 yılında Remzi Kitabevi tarafından basılır. Cumhuriyet gazetesi Genel Yayın Müdürü Cevat Fehmi Başkut romanın gazetede yayınlanmasından önce, gazetenin başına iş açacak bölümlerin düzeltilmesini rica eder. Bunu kabul etmeyen Baykurt, Yaşar Kemal'in tavsiyesiyle o sırada yurt dışında bulunan Nadir Nadi'yi beklemeye karar verir. Nadir Nadi romanın hecesi değişmeden yayınlanacağı sözünü verir, böylece roman değiştirilmeden yayınlanmış olur. Bu esnada film teklifleri gelse de Baykurt bunları ciddi bulmadığı için geri çevirir.

Roman, müstehcen olduğu gerekçesiyle mahkemeye verilir. Cumhuriyet gazetesi ve Fakir Baykurt hakkında “müstehcen yayın” kovuşturması açılır. Gazete

¹ **Fakir Baykurt:** (1929-1999) Akçaköy/Yeşilova-Burdur'da doğdu. Gönen Köy Enstitüsü'nü bitirince (1948) beş yıl köy öğretmenliği yaptı. 1955 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'ndeki öğrenimini tamamladıktan sonra Sivas, Hafik ve Şavşat'ta öğretmenlik ve ilköğretim müfettişliği yaptı. Yılanların Öcü'nden sonra, “Tırpan” ile 1970 TRT ve 1971 Türk Dil Kurumu roman armağanlarını, “Can Parası” ile de 1974 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazandı. Eserleri başta Almanca olmak üzere çeşitli dillere çevrildi. Bazı eserleri şunlardır: Yılanların Öcü (1959), Irazca'nın Dirliği (1961), Onuncu Köy (1961), Kaplumbağalar (1967). Bkz. Behçet Necatigil, **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, 9. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1978, s. 65-66.

² Fakir Baykurt, **Yılanların Öcü**, 19. bs., İstanbul, Literatür Yayınları, 2012, 275 s. Sayfa numaraları bu baskıya aittir.

³ **Demet**, S. 30, 6 Ekim 1955.

ve Fakir Baykurt ayrı ayrı savunmalarını yaparlar; roman bilirkşiye inceletilir. Cumhuriyet Savcısının “takipsizlik” kararına rağmen Milli Eğitim Bakanı, Baykurt’u görüşmeye çağırır. Aralarında geçen tartışma neticesinde Bakan, Talim Terbiye Kurulu üyelerinin birinden bir rapor hazırlamasını ister. Bunun üzerine Fakir Baykurt, “Roman hem müstehcendir, hem de sol propaganda yapmaktadır.” gerekçesiyle 27 Mayıs 1960’a kadar öğretmenlikten uzaklaştırılır.⁴



Resim 2. 20 Mart 1962 tarihli Milliyet gazetesinde çıkan, “Yılanların Öcü” ile ilgili tanıtım yazısı.

Yılanların Öcü, İrazca’nın Dirliği ve Kara Ahmet Destanı üçlemesinin ilk romanı olan eser, aynı zamanda Fakir Baykurt’un da ilk romanıdır. Fakir Baykurt, yazdığı köy romanlarıyla Türk edebiyatında önemli bir yer teşkil eder. Anadolu’nun köy yaşamında yüzyıllardır egemenliğini sürdürmüş olan çelişki ve kavgalar, başta Yılanların Öcü olmak üzere, Baykurt’un eserlerinde can bulmuştur.⁵

Vedat Günyol, Yılanların Öcü romanını şöyle değerlendirir.

“*Yılanların Öcü*, Türkiçi, Türk-ruhu, Türk-özbeözlüğü açısından kollektif bilincin nesnelliğini dile getirme çabasıdır. Kollektif bilincin karşısında, yabancı bir güç yok, kanıyla varıyla Türk olan bir baskılı, akıl almaz baskılı düzenin, Türkü Türke kırdıran, kardeşi kardeşe düşman yapan, “Benim gibi düşünmeyen vatan hainidir” diyen bir sapık, bir rezil dünya görüşü boy vermişti.”⁶

⁴ Fakir Baykurt, **a.g.e.**, s. 4-5.

⁵ Mehmet Fatih Yanardağ, “Fakir Baykurt’un Hikâye ve Romanlarının Tema ve Yapısı Üzerine Bir İnceleme”, Malatya, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2005, s.91.

⁶ Vedat Günyol, “Yine de Roman Konusunda”, **Gösteri**, C. 1, S. 3, Şubat 1981, s. 32.

Fahir İz'e göre ise Yılanların Öcü "sıradan köy romanı düzeyini çok aşan" yapıtlar arasındadır.⁷

Yılanların Öcü romanının genel itibariyle konusu Irazca ve ailesinin hayvan ve insan görünümündeki yılanlarla mücadelesidir. Romanda temel metni, ailenin evlerinin önüne ev yapılmasına itirazı etrafında gelişen olaylar oluştururken altmetni ise ailenin yılanlarla yıllardır süren savaşı oluşturur.

Roman, otobiyografik özellikler taşımaktadır. Fakir Baykurt, romanı kendi yaşadığı olaylardan esinlenilerek yazdığını şu sözleriyle dile getirir.

"Hafik'in Asarcık köyündeki Mahmut'un döğülmesini, bizim Akçaköy'de arkasızlığımız yüzünden evimizin önüne ev yapılmasını durmadan düşünüyor, iplik iplik örüyordum."⁸

Şahmaran hikâyesi ve yılan motifi etrafında gerçekleşen olaylar da yine yazarın hayatından izler taşımaktadırlar.

"Arkadaşlar, şu yandaki Erle ovasında Kara Veli diye bir yiğit, Şahmaran'ı vurup yatırmış, sonra parça parça doğramış! Yirmi gün hasta yatmış bundan ötürü. Korkmuyorum diye çekmiş tetiği, ama korkmuş ne olsa! Gençmiş o zaman. Anamı filan almamışmış. O günden beri Güroluk çamlığının tekmi yılanları bizim takıma düşman kesilmiş. Malımıza canımıza ne zarar verebilirlerse, yanlarına kar saymışlar. Benim adını aldığım Tahir Emmimin biricik kızı Hanife'yi, Karatepe'de çavdar biçerken, ahlatın dibinde yılan sokup öldürmüş. Anamın anlattığına göre komşu köylerden birine gelin halam da, uyuduğu yerde boğazından karnına akan bir ince yilandan gitmiş. Öküzümüzü tam boyunduruğa koşacağımız yıl, onu da yılanlar aldı elimizden. Dudu teyzemin Hüseyin sağmılık bir camız aldı. İki yıl önce onu da yılan soktu. Eniştemin öküzünü de yılanlar öldürdü. Yılanları öldürmekle soyunu kurutacağımızı sandık, yanıldık. Onlar sürekli intikamlarını aldılar."⁹

⁷ Fahir İz, "Yüzyılımız Türk Romanı Üzerine Düşünceler", **Gösteri**, C. 1, S. 4, Mart 1981, s. 62.

⁸ "Romancının Çalışması", **Türk Dili**, S. 306, Mart 1977, s. 38.

⁹ Fakir Baykurt, **Benli Yazılar**, İstanbul, Papirüs Yayınları, 1998, s. 214.

3.1.1.2 Filmle İlgili Notlar

“Toplumsal Gerçekçilik” akımının örneklerinden sayılan ve Fakir Baykurt’un aynı adlı eserinden sinemaya uyarlanan Yılanların Öcü filmi, Metin Erksan¹⁰ tarafından 1961 yılında çekilmiştir. Metin Erksan “Yılanların Öcü” filmiyle "Aşık Veysel'in Hayatı"ndan on yıl sonra sansürle bir kez daha karşı karşıya gelmiş, ancak bu sefer Türk sinemasında çığır açan olaylar yaşanmıştır.

İçişleri Bakanlığı’nın sansür komitesi, senaryoyu inceleyip çekimine izin vermesine rağmen film, bittikten sonra 1961 Anayasası’nın Sansür tüzüğü ile karşı karşıya kalmış ve sansür kurulu tarafından "Ne yurt içinde, ne de yurt dışında film oynayamaz" kararıyla sansürlenmiştir.¹¹ Bunun ardından film, Çankaya Köşkü’nde dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel’e gösterilmiş; Cemal Gürsel, filmi çok beğenerek sanatçıları kutlamış, filmin hemen gösterime sokulmasını istemiştir. Film, ancak bir ay sonra gösterime girebilmiştir. Filmin gösterime girmesiyle beraber Türkiye’de pek çok olay yaşanmış Ankara’da filmin gösterime girdiği salonlar basılarak çeşitli bildiriler dağıtılmış,¹² filmin gösterildiği altmış ilde sinema salonları tahrip edilmiş, filmin gala gecesinde Fakir Baykurt "Kahrolsun komünistler" sloganları atan kişiler tarafından hırpalanmış ve filmin oyuncusu Erol Taş’ın yardımıyla güçlkle salonu terk edebilmiştir.¹³ Mesut Uçakan’ın yorumuna göre Yılanların Öcü filmi, köylüleri geleneksel yöneticilere (muhtar, ağa...) karşı kıskırtmakta ve gündelik çelişkileri materyalist bir temele dayandırarak Türk

¹⁰ **Metin Erksan:** (1929 – 2012) Yönetmen, senarist, yapımcı. Pertevniyal Lisesi’ni bitirdikten sonra 1952 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümünden mezun oldu. 1950 yılında henüz üniversite öğrencisiyken Yusuf Ziya Ortaç’ın yönettiği "Binnaz" adlı filmin senaryosunu yazdı. Mezun olduğu yıl Dünya gazetesinde film eleştirileri yazmaya başladı. Aynı yıl ilk filmi "Karanlık Dünya’yı yönetti. Yönettiği filmlerden bazıları şunlardır: Dokuz Dağın Efesi (1958), Gecelerin Ötesi (1960), Sahte Nikah (1962), Yılanların Öcü (1962), Acı Hayat (1962), Susuz Yaz (1963), Sevmek Zamanı (1965), Kuyu (1968). Bkz. Ağâh Özgüç, **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, 2. bs. (genişletilmiş yeni basım), İstanbul, Agora Kitaplığı, 2003, s. 75-78.

¹¹ Birsan Altınar, “Cumhurbaşkanının İzniyle Sansürü Delen Film: “Yılanların Öcü”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, S. 16, 2003, s. 683.

¹² Scognamillo, **a.g.e.**, s. 67.

¹³ Ağâh Özgüç, **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, 1.b., Ankara, Bilgi Yayınevi, 1993, s. 155.

insanının geleneksel inanç sistemine ters düşmektedir.¹⁴

Yılanların Öcü filminin karşılaştığı bu durum, tüm sinemacıları ve prodüktörleri toplu bir dayanışma içine itmiştir. Sinemacılar, Prodüktörler Cemiyeti'nin önünde toplanmışlar; Taksim meydanına kadar sessiz bir protesto yürüyüşü yapmalarına izin verilmeyince de Gen-Ar tiyatrosunun duvarlarını dövizlerle süsleyip yapılan toplantının ardından da Türk film prodüktörleri, sanatçıları ve teknisyenleri olarak sansüre karşı hazırladıkları bir bildiriye imza atmışlardır.¹⁵

Yılanların Öcü filminin gösterime girmesinin ardından ise Cemal Gürsel, yazar için, "Köy gerçeklerini az bile yazmış." yorumunu yapmıştır.¹⁶ Yılanların Öcü filminin sansürle verdiği bu savaş, karikatürlere de konu olmuştur. (Bkz. Resim 3)



Resim 3. 29.03.1962 tarihli Milliyet gazetesinde çıkan karikatür.

Edebiyatla oldukça ilgili olan yönetmen Metin Erksan, okuduktan sonra etkilendiğini söylediği Yılanların Öcü romanını tesadüfen değil, belli bir sebebe dayanarak tercih etmiştir. Erksan, romanı sinemaya neden uyarlamak istediğini ve filmin sansüre uğradığı dönemlerde neler yaşandığını şöyle dile getirir.

¹⁴ Mesut Uçakan, **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul, Düşünce Yayınları, 1977, s. 30.

¹⁵ Özgüç, **Türk Sinemasında İlkler**, s. 74.

¹⁶ Zeki Sarıhan, Fakir Baykurt Ayaklanan Öğretmenlerin Lideri, **Öğretmen Dünyası**, C. 20, S. 239, 1999, s. 6.

"Cumhuriyet Gazetesi Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazanan 'Yılanların Öcü'nü okuduğum zaman, isminden de etkilenererek bu romanı filme çekmeye karar verdim. Çünkü bu filmin eninde sonunda sansürle bir çatışmaya gireceğini biliyordum. Romanın ve filmin adında olduğu gibi sansürden öcümü alacaktım."¹⁷

Yılanların Öcü filminin çekimleri bittikten sonra Devlet Konservatuarı'ndan Ergin Orbey, romanı oyun hâline getirmiştir. Eserin dramatize ediliş sürecine katkıda bulunan Baykurt, onu Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'ne verir. Her ne kadar Devlet Tiyatroları Edebi Kurulu oyunu onaylarsa da dönemin senatörleri oyunun oynanmasına izin vermezler. Baykurt'un deyişiyle, eğer oyunun oynanmasına izin verilseydi, "senatörler çingar çıkarmasa, Karataş köyünden Bayram'ın anası, ak filik saçlı Irazca, Devlet Tiyatrosu sahnesinde de konuşmaya başlamış olacaktı."¹⁸

"Toplumsal Gerçekçi" yönetmenlerden biri olan Halit Refiğ'e göre filmin sansüre uğramasının sebebi eserin oyun olarak Devlet Tiyatroları'nda oynanmasına izin verilmeyişi ile yazar ve yönetmenin kişilikleridir.

"Fakir Baykurt'un aynı addaki romanından Metin Erksan'ın yaptığı filmin sansür ile mücadelesi aslında filmin kendisinden çok Baykurt ve Erksan'ın kişilikleri ve aynı romandan meydana getirilen bir oyunun Devlet Tiyatrosunda oynanmasına izin verilmemiş olması ile ilgiliydi. Hiç şüphesiz "Yılanların Öcü"nün film olarak değeri etrafındaki siyasî fırtınalardan çok sinemamıza gerçekçilik alanında getirdiği kuvvet aşısındaydı. "Yılanların Öcü" köy meselelerine, köylünün yaşayışına ve davranışlarına kendinden önceki örneklerde rastlanmayan bir sadelik içinde ve gerçekçi bir açıdan bakmaktaydı."¹⁹

Yazar ve yönetmenin benzer dünya görüşlerine sahip olmasının yanı sıra her ikisinin de eserlerinin benzer maceralar atlatmış olması, Yılanların Öcü romanı ve filmi arasında sadece bir ortak nokta olmakla kalmayıp ikisi arasında biri diğerinden ayrı düşünülemez bir etkileşim bağı yaratmıştır.

¹⁷ Altınar, **a.g.m.**, s. 683.

¹⁸ Baykurt, **Yılanların Öcü**, s. 6.

¹⁹ Halit Refiğ, **Ulusal Sinema Kavgası**, 1. bs., İstanbul, Hareket Yayınları, 1971, s. 25.

Vecdi Bürün, *Artist* dergisinde yazdığı yazıda hem filmi hem de kitaba yönelik oldukça ağır eleştiriler getirmiştir.

“(…) sosyal gerçeklerle uğraştıklarını ileri süren benzeri yazarların söylediklerinden ayrı olarak hiçbir şey getirmedikten başka öyle bir müstehcen tarafı vardı ki, Jürinin sadece bu sebepten utanç duygusuna kapılmadan, bu romanı nasıl birinci seçtiklerine şaşanlar tartışmasız haklı çıkarlardı. Üstelik bir roman olmağa çalışan bu kitap, senaryo olarak seçilince, sinemanın sosyal meselelerle meşgul olması gerektiğini kabul ettiğimiz takdirde bile beyaz perdeye duyulmamış bir yenilik getirmeyecekti.(…) bu film roman halinde ileri sürülenlerden başka bir şeyi yapmış olabilir mi? Elbette olamaz. O halde sinemamızı, daha henüz emekleme çağında olan sinemamızı, böyle siyasî bir macerâlara sürüklemekte, onun gerçekten gelişmesini arzulayanların ne çeşit bir faydaları olabilir?(…) Bu çeşit köy edebiyatı etrafında büyük bir propaganda patırtısı yapıldığı doğrudur.”²⁰

Bununla birlikte film, birçok sinema yazarından olumlu eleştiriler almıştır. Bu eleştiriler filmin gerçeğe uygunluğu üzerinde yoğunlaşmıştır. Akerson’a göre; “Yılanların Öcü, gerek konusu, gerekse yapısının sinematografik yönden uygunluğu ile Metin Erksan’ın on yıl ara vermek zorunda kaldığı ve 'Gecelerin Ötesi' ile sürüklemek istediği gerçekçilik kaygısı için oldukça elverişli” bir malzemedir.²¹

Sinema tarihçisi ve eleştirmeni Giovanni Scognamillo ise filmde fuzuli olarak uzatılan sahnelerin ve mübalağalı davranışların varlığına dikkat çekmekle beraber, Yılanların Öcü’nü gerçekçiliğe doğru atılan bir adım olarak görmüş ve Türk sinemasında yeni ufuklar açacak bir film olarak değerlendirmiştir.²²

Yılanların Öcü romanı 1985 yılında Şerif Gören tarafından ikinci kez sinemaya uyarlanmıştır. Renkli çekilen bu filmde Kadir İnanır, Erdal Özyağcılar, Fatma Girik, İhsan Yüce ve Nur Sürer rol almışlardır.

²⁰ Vecdi Bürün, “Sinemamız: Dikkat!”, *Artist*, S. 56, 1961, s. 3, 49.

²¹ Tanju Akerson, “Yılanların Öcü”, *Film Aylık Sinema Dergisi*, Kulüp Sinema 7 Yayınları, S. 1, Aralık 1964, s. 17.

²² Giovanni Scognamillo, *Akşam Gazetesi*, 21 Nisan 1962.

3.1.2 Roman ve Filmin Karşılaştırmalı İncelemesi

Romanın Konusu

Roman, Burdur iline bağlı Karataş köyünde geçer. Bir zamanlar toprak ağası olan Necip Bey, çiftliğinin hisselerini köylülere satıp İstanbul'a yerleşmiştir. Aradan yedi yıl geçmiş, Kara Bayram üç bin liralık borcunu ödemeyi yeni bitirebilmiştir. Kara Bayram'ın babası Kara Şali Yemen'i, Yunan'ı, Cumhuriyet'i görmüş; Bayram küçükken ölmüştür. Evin direği, annesi Irazca'dır. Kara Bayram ve karısı Haçça, Irazca ve üç çocuklarıyla beraber geleceğe dair hayallerle, umutlarla dolu bir yaşam sürmektedirler. Haceli ise “Deli” lakabıyla anılan bir aileden gelmekte ve Aşağı Mahalle'de rutubetli, temelinden su çıkan bir evde yaşamaktadır. Sağlığı bu yüzden pek yerinde değildir.

İki aileyi birbirine düşman eden olaylar dizisi, valinin şehre bir heykel diktirmek istemesi, bunun için de köylere “salma salmasıyla” başlar. Muhtar, köyün payına düşen parayı ödemek için Kurul Üyesi Deli Haceli'ye köy içinden “ev yeri” satar, geri kalanı için de köye salma salar. Haceli'ye satılan ev yeri, Kara Bayram'ın evinin önüdür. Muhtar, Kara Bayram'ı ve annesi Dertli Irazca'yı küçük görmüş, seslerini çıkaramayacaklarını düşünmüştür. Ancak olaylar bu yönde gelişmez. Evinin önüne temel kazıldığını gören Irazca köpürür, önce Haceli'yi tehdit eder, temeli doldurur, Haceli'den intikam almak için oğlu Kara Bayram'ı Haceli'nin karısı Fatma ile birlikte öldürtür, kerpiçlerini kırar. Haceli'nin arkasında ise onu kurul üyesi yapan muhtar vardır. Haceli, her yapılandıktan sonra ya şikayet etmeye ya da akıl almaya muhtara gider. kerpiçlerinin kırıldığını öğrendikten sonra kendini kaybeden Haceli, dosdoğru Kara Bayram'ın evine koşar ve eline aldığı koca bir taşı Haçça'nın beline atar. Kara Bayram bunu görünce deliye döner, eline geçirdiği bir sopayla Haceli'yi döver. Haceli bunu da muhtara şikayet eder. Muhtar, Kara Bayram'ı tuzağa düşürüp dövdürtür. Haçça, çocuğunu düşürür, ölümünden döner. Muhtar, kaymakama ziyafet çekmek için Kara Bayram'ın ası kuzusunu çaldırıp keser. Irazca, köye gelmekte olan kaymakamın yolunu keser, ona durumu anlatır. Kaymakam, muhtara hiç itibar etmez;

yemeğini yemez, yatağında yatmaz. Temelin doldurulmasını ve Haceli'ye yıkıklardan birinin verilmesini söyler, düşen çocuk ve dövülme olayı için de Irazca'ya yasal yollara başvurmasını tavsiye eder. Muhtar, olaylar yargıya intikal ederse mağdur olacağını düşünerek Haceli ve Kara Bayram'ın aralarını yapmaya çalışıp Haçça'nın tedavisini üstlense de Irazca mahkemeye başvurmakta kararlıdır. Kara Bayram, köylülerin şahitlik edeceklerine emin olamadığı için kararsızlıkta kalırken; Irazca kararından vazgeçmez. Biraz da akli dengesi bozularak “Düşün yollara.. Yılanlar bile öç alıyor!” diye sayıklar.

3.1.2.1 Olay Örgüsü ve Dramatik Yapı

Filmin konusu ile romanın konusu ile aynıdır. Roman ve film arasındaki farklılıklar, daha çok olay örgüsünün işlenişinde dikkat çekmektedir. Romanda ve filmde öykü, Bayram'ın babası Kara Şali'nin yılanların kralı Şahmaran'ı öldürmesi ve yılanların köye ve aileye savaş açması ile başlar. Her iki eserde de bu olay, okuyucuya ve seyirciye, Bayram'ın ağzından aktarılmıştır. Olay örgüsünün ana çekirdeğini oluşturan aksiyon dizisi filmde aynen korunarak olaylar, roman ile hemen hemen aynı sırada anlatılmıştır. Daha önce derebeyli bir sisteme bağlı olan Karataş köyünün toprak ağası Necip Bey'in, zengin olup arkasında borç içinde yoksul köylüler bırakışından ise filmde hiç söz edilmez.²³

Romanda ve filmde olaylar, muhtarın köy içinden ev yeri satmasıyla birlikte Haceli ile Bayram'ın ailesi arasındaki anlaşmazlıkların ortaya çıktığı günlerden başlar. Hem romanda hem de filmde olay örgüsü, doğrusal bir akış izleyerek ilerler. Her ikisinde de devingen bir başlangıç²⁴ kullanılmıştır. Seyirci/okuyucu kendini daha önceden başlamış olayların içinde bulur.

²³ Film, bu haliyle bile sansüre takılmıştır. Filmin gösterime girdiği zaman, kitabın yazıldığı zaman ve romanda anlatılan olayların zamanları birbirlerine fazlasıyla yakındırlar ve sinema seyircisi henüz o dönemde böyle bir eleştiriye hazır değildir. Necip Bey'le ilgili ayrıntılar bu nedenden ötürü kasıtlı olarak filme alınmamış veya filmde gereksiz yer tutacağı düşüncesiyle atlanmış olabilir.

²⁴ Bkz. Zeynel Kıran - Ayşe Eziler Kıran, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, 3. bs., İstanbul, Seçkin Yayınları, 2007, s. 87.

Romanın ilk bölümlerinde Hacı ve Kara Bayram'ın hayatlarının anlatılışı birbirlerine paralel olarak kurgulanmışken film, devamlılık kurgusuna²⁵ göre kurulmuştur. Filmde, ikinci günün sabahına kadar geçen zaman Kara Bayram ekseninde anlatılır ve sanki uzun, tek bir sahneymiş izlenimi uyandırır. Romanda ise Kara Bayram ve Hacı ev yüzünden karşı karşıya gelinceye dek eşzamanlı olarak anlatılırlar. Okuyucu, Kara Bayram'ı tanıdığı kadar Hacı'yi de tanır. Film, tipik bir klasik anlatı²⁶ örneği sergileyerek Kara Bayram ve ailesi üzerine yoğunlaşmıştır.

Film, jenerik boyunca dönmekte olan bir kağıt tekerleği görüntüsünden sonra, yakınlaşmakta olan bir kağıdının genel çekim²⁷ görüntüsü ile açılır;²⁸ Kara Bayram, karısı Haçça ve en büyük oğlu Ahmet'in kağıdındaki görüntüsü ile devam eder. Aile, romanda anlatıldığı gibi, olan bitenden habersiz harıma doğru yol almaktadır. Kara Bayram, oğlu Ahmet'i okula yazdırmaktan; ona çizme, şapka, delme yelek, karısına da kuşak almaktan söz eder.

Aile harıma* varınca Ahmet, öküzle ineği gütmeye kofalıga** yollanır, Haçça ve Kara Bayram harımda çalışmaya koyulurlar. Burada karakterler seyirciye tanıtılır. Haçça, cahil ama küçük hayalleri ve umutları olan iyi bir eş tablosu çizerken Bayram da çalışkan bir adam ve sevgi dolu bir eş olarak tanıtılır. Bu sahnenin sonunda Haçça'nın dizlerinin üzerine çökmesiyle beraber Bayram onun hamile olduğunu öğrenir. Haçça'nın hamileliği filmde romandan daha önce verilerek "hamileliğin

²⁵ Bu kurgu tarzı görünmez kurgu olarak da bilinir, çünkü kurgunun öyküyü bölmesini istemeyen yönetmen, görüntüler arasında kendisini fazlasıyla belli edecek kesme ve geçişlerden kaçınır. Timothy Corrigan, **Film Eleştirisi Elkitabı**, Çev. Ahmet Gürata, 1. bs., İstanbul, Dipnot Yayınları, 2008, s. 91.

²⁶ Bkz. Bazin, **Sinema Nedir?**, s.208.

²⁷ Bkz. Joseph V. Mascelli, **Sinemanın 5 Temel Ögesi: Sinema Filmi Çekim Teknikleri**, Çev. Hakan Gür, Haz. Nadi Kafalı, 1. bs., Ankara, İmge Yayınları, 2002, s. 28-29.

²⁸ Fikret Hakan'a göre bu ilk kareden itibaren o dönemin koşullarına uygun olarak düzenlenmiş bir köy yaşamı görüntüsü göze çarpar. Jenerik bitip film başladığında ilk karelerden itibaren film, o yöreyi vermiyorsa filmin bir değeri yoktur. Köy filmleri, insanın doğal yaşamını, inançlarını diğer filmlere göre daha gerçekçi biçimde yansıtmıştır. Köy hayatını araştırmamış yönetmenlerin çektiği filmlerde ise köy yaşamından tamamen uzak dekor, mekan, hatta makyaj kullanıldığı görülür. Yılanların Öcü'nü diğer filmlerden ayıran işte bu gerçekçilik, doğallıktır. 20.11.2012 tarihinde Fikret Hakan ile yapılan kişisel görüşme.

öğrenilişi” ve “Kara Şali’nin Şahmaran’ı öldürüş hikâyesi” filmde yerleri değiştirilerek gösterilmiştir.

Tam bu esnada Ahmet avazı çıktığı kadar bağırır ve koşarak gelir, babasını çağırır. Önce Kara Bayram koşarak kofalığa gider, onun peşinden Haçça ve Ahmet de koşarlar. Kara Bayram yolda Haçça’ya yılanlarla yıllardır süregelen savaşın hikâyesini ve bu savaşın babası Kara Şali’nin yılanların kralı Şahmaran’ı öldürmesi ile nasıl başladığını anlatmaya koyulur. Şahmaran ve Kara Bayram’ın babası Kara Şali’nin hikâyesi, filmde bütünüyle romana sadık kalınarak aktarılmıştır.

Ahmet yılanı öldürür ve bağırarak babasına doğru koşar. Bir sopaya sardığı yılanı gururla anne ve babasına gösterir. Sahne, kameranın Ahmet’i elinde yılanla arkadan gösterdiği, Kara Bayram ve Haçça’nın oğlana doğru koştuğu çekimle son bulur. (Bkz. Resim 2) Romanın devamında ise bereket getirdiği düşüncesiyle yılanı yakarlar. Ahmet, yılanların eşli dolaştığını duyduğu için öldürdüğü yılanın eşini aramaya koyulur.²⁹ Roman boyunca pek çok yerde sözü edilen bu tarz yerel inanışlara ve bunların ayrıntılarına filmde yer verilmemiştir.

Yılanın öldürülmesinden sonra Haceli ve kardeşlerinin ev yerini adımladıkları, Irazca’nın da onları evlerinin hayatından^{***} izlediği sekansa geçilir. Seyirci, ilk defa bu noktada Haceli karakteri ile tanışır. Buraya kadar Haceli’nin başından geçenler, filme aktarılmaz. Romanda Haceli ve kardeşlerinin ev yerinde temeli işaretledikleri ve Irazca’nın da onları izlediği bir bölüm yoktur. Irazca, Haceli’nin evlerinin önünden ev yeri satın aldığını Bayram’dan öğrenir ve bu esnada Bayram’a Haceli ve kardeşlerinin gündüz evlerinin önüne geldiğinden bahseder.³⁰

²⁹ **Yılanların Öcü**, s. 42.

* **Harım:** Köye yakın subasar ve çevrik tarla. Bahçe sözüne yakın bir anlamı vardır. **Yılanların Öcü**, “Romanda Geçen Kimi Sözcükler”, s. 274.

** **Kofa:** Hasır otu, saz, kamış. **Türk Dil Kurumu Sözlüğü** / ‘çevrimiçi’ <http://www.tdksozluk.com/s/kofa/>

*** **Hayat:** Evin üst kat odalarının önü. **a.e.**, s. 274.

³⁰ **a.e.**, s. 54.

Filmde bu sahne önemli bir yer teşkil eder. Seyirci, Hacı'nın ev yerini satın aldığını Bayram'dan önce öğrenmiş olmakla kalmaz, aynı zamanda Irazca ve Hacı arasında yaşanacak muhtemel gerilime dair de bir ipucu edinmiş olur. Bu sahnedeki bir diğer önemli ayrıntı, kameranın önce Hacı ve kardeşlerini, ardından hızlı bir çevrinme³¹ ile Irazca'yı göstermesidir. Irazca'nın, Hacı'ye göre daha yüksek bir konumdan olanları izlemesi ve kameranın bu ani hareketi Irazca karakterinin Hacı karakterine göre üstünlüğünü vurgular niteliktedir.³²



Resim 3. “Yılanların Öcü” filminden bir sahne.

Romanda Hacı'nın temel kazmaya gelmeden önce yaşadıkları ayrıntılı olarak anlatılırken filmde bu ayrıntılar yer almamaktadır. Romana göre; Hacı, temelinden su çıkan evinde öksüre öksüre uyanır. Aşağı Mahalle'den Yukarı Mahalle'ye kadar yürür. Taşkelle Usta'nın evine gider, ona bir kağıt taş ne kadar para vermesi gerektiğini sorar. Taşkelle de ona Taşı Asar'ın Eski Kale'nin oradaki yıkıklardaki hazır taşları kullanmasını, boşuna uğraşmamasını söyler. Taşkelle Usta'nın ısrarı üzerine Beytullah Hoca'ya yerin sahipli olup olmadığını sormaya gider. Yolda kerpiçlerin durumunu kontrol eder. Beytullah Hoca, Hacı'nın

³¹ **Çevrinme:** Alıcının yatay ya da düşey ekseninde sağa ya da yukarıya, aşağıya devinimi, özellikle yatay çevrinme. Bkz. Nijat Özön, **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1981.

³² Mascelli, **a.g.e.**, s. 45.

arkasında muhtarın olduğunu bildiğinden üzerinde pek durmaz. Romanda Hacı'nın nasıl koşullarda yaşadığı; evin temelinden su çıkması, karısı Fatma ile ilişkilerinin iyi olmayışı, çocuklarının sağlıksız oluşu ayrıntılı olarak anlatılırken filmde bu bilgilerin hiçbirine rastlanmaz. Hacı ve İrazca'nın temelde tartıştığı sahnede "Biz de Aşağı Mahalle'nin çamurundan kurtulalım sayenizde." sözü dışında Hacı'nın yaşantısına dair filmde herhangi bir ima yoktur.

Kara Bayram, Haçça ve Ahmet kağı ile köye girerler. Romanda karı koca kağıya binip köy içinden geçmenin ayıp sayıldığı söylene de filmde Haçça kağıdan inmez. Bunun yerine romanda anlatıcıya ait olan Beytullah Hoca ile ilgili yorumlar Bayram'a söylenir.³³

İrazca iki torunuyla beraber merdivenin başında beklemektedir. Bayram, anasına Ahmet'in kofalıkta bir yılan öldürdüğünü müjdelir. Agali Dayı, Bayram'ı yanına çağırır ve ona muhtarın Hacı'ye köy içinden ev yeri sattığını anlatır. Bayram, sofrada durumu İrazca'ya anlatırken Sultan Teyze koşarak gelir ve evinde bir yılan gördüğünü söyler. Filmde Agali Dayı'nın konuşması daha önce verilirken romanda bu olay, Sultan Teyze'nin evinin aranmasından sonra gerçekleşir. Olayların sıralamasının bu şekilde değiştirilmesi olay örgüsünde herhangi bir boşluk ya da farklılık yaratmamıştır.

Sultan Teyze'nin evindeki tüm delikleri doldururlar ama yılanı bulamazlar. Romanda, Sultan Teyze'nin oğulları ve gelinleri ile geçmişte yaşadığı sorunlar sebebiyle tek başına yaşıyor oluşu, onun düşünceleri aracılığıyla okuyucuya

aktarılırken filmde Sultan Teyze'nin geçmişi veya yaşayışı ile ilgili ayrıntılar, filmsel zamanın kısıtlayıcılığı sebebiyle atlanmıştır. Filmin başında ve sonunda iki kez beliren Sultan Teyze'nin filmdeki fonksiyonu alt metinde anlatılan "yılanlarla savaş"ta kurban rolünü oynamaktır.

³³ **Yılanların Öcü**, s. 43.

Bir sonraki sahnede Sultan Teyze'nin evine doğru giderlerken Bayram ve Ahmet arasında geçen konuşmada olayların yerleri değiştirilmiştir. Romanda bu diyalog, Irazca ile Ahmet'in temeli doldurmasının akabinde Haceli'nin tekrar açtırması üzerine gerçekleşir. Bu sahne, romanın iki ayrı bölümündeki olayların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur.³⁴ Bu yer değişimi, romanın dokusuna zarar vermemiştir. Yönetmenin böyle bir değişikliğe gitmesi tamamen kurgu ile alakalıdır. Romanda aksiyonun yoğun olduğu bölümlerde gerçekleşen bu olay, filme aynen aktarıldığı takdirde filmin ritmini düşürecektir. Bu diyalogun filmin daha başlarında, hikâyenin tansiyonunun henüz yükselmediği bir anda kullanılması filmin yararına olmuştur.

Bütün gece uyumayan Irazca, sabah olduğunda Haceli'nin kardeşlerinin ev yerine kazma vurmakta olduklarını görür ve bağırarak herkesi uyandırır. Bir sonraki sekansta ise Haceli, karısı Fatma'yı uyandırır. Bu kısa bir an, bir ara çekim³⁵ olarak ev yeri çekimlerinin arasında gösterilir. Romanda ise Haceli'nin ev yerine gitmeden önce neler yaptığı ve neler üşündüğü detaylı olarak anlatılmıştır. Romandaki sıralamanın burada da değiştirildiğini görürüz. Buradaki farklılık, dramatik bir geçiş sağlamıştır. Irazca yerinde sabit kalırken iki çekim arasındaki geçiş, kararma tekniğiyle³⁶ sağlanır. Böylece gecenin bitip gündüzün başladığı hissi seyirciye aktarılmış olur.

Haceli ev yerine gelmeden önce Irazca, Kara Bayram'a "Sen karışma." diyerek onu Haçça ile birlikte harıma gönderir. Haceli ilk kazmayı vuracakken Irazca kazmanın önüne geçer. Haceli önce sakince komşu olacaklarını söyler ve kazmayı kaldırır. Ancak Irazca tekrar kazmanın önüne geçer ve bağırarak ev önüne ev yapan başka hiç kimsenin olmadığını, kendisi ölmedikçe de buraya ev yaptırmayacağını söyler ve Haceli'yi kovar. Irazca gidince Haceli'nin kardeşlerinden biri kazmayı onun

³⁴ Bkz. "Sultanca'nın Ev Yılanı Gezer Dolanı Durur", **a.e.**, s. 46-50; "Ala Kerpiç", **a.e.**, s. 115-118.

³⁵ Bkz. Mascelli, **a.g.e.**, s. 35.

³⁶ Kararma- açılma tipi geçişte perdedeki görüntü gittikçe karanlığa gömülür; perde bir süre karanlık kaldıktan sonra yeni görüntü belirginleşir. Asiltürk, **a.g.e.**, s. 71.

elinden alır ve vurmaya başlar. Irazca Ahmet'i Hacı'nın yanına yollar. Ahmet, Hacı'nın yanına gider ama Hacı ve kardeşleri tarafından kovalanır. Irazca Ahmet'i yeniden yollar, Ahmet yine kovalanır. Bunun üzerine Irazca tekrar Hacı'nın yanına gelir, işçilere kazmamalarını söyler. Hacı, Irazca'ya karşı başta diklense de Irazca onun gözünü korkutur. Hacı, kardeşlerine işi bırakıp yemeğe gitmelerini söyler.

Bu olayların sıralaması romanda daha farklıdır. İkinci günün sabahında Aşağı Mahalle'deki evinde uyanan Hacı, karısı Fatma'yı uyandırır ve yemek hazırlamasını söyler, kendisi ev yerine gider. Irazca ise uyanıp hayata çıktığında Hacı ve kardeşlerinin temelin başında olduklarını görür. Oysa filmde Irazca, yalnızca Hacı'nın kardeşlerini görmektedir. O sırada Hacı henüz ev yerine gelmemiştir. Irazca, ilk önce Haçça'yı uyandırır, sonra aşağı inip Hacı'nın kazmasının önünde durur ve ona gitmesini söyler. Daha sonra Bayram'ı uyandırır. Yemek yerlerken Bayram'a “bu işe karışmamasını” söyler ve Ahmet'i Hacı'ye yollar. Filmde ise Ahmet, Bayram ve Haçça tarlaya gittikten sonra Hacı'ye yollanır. Bayram, kağıya binip giderken Hacı onu durdurur ve “Neden anasını üzerine yolladığını” sorar. Bayram ise, “Şimdi anam konuşacak, ben sonra konuşacağım.” diye cevap verir. Onlar gidince Irazca, Hacı ile ikinci defa konuşmaya gider ve karşısına Kara Bayram'ın değil kendisinin çıkacağını anlatır. Hacı işi bırakıp kardeşlerini eve yollar ve muhtarla konuşmaya gider.

Hacı Muhtar'la konuşmaya giderken şunları söyler:

“Bazen içimden şu koca karının suratına bir yumruk indirip gebertmek geliyor. Ama bir türlü elimi kaldıramıyorum. Birden altı bin liralık toprak diziliyor gözümün önüne, sıkıntılı uzun borç yıllarını düşünüyorum. Bütün isteğim duvarları ak toprakla sıvanmış, bol pencereli bir ev yapmak... Sonra aniden bütün bunlar siliniyor hayalimden; uzun, geçmek bilmeyen mapushane yıllarının acısı çöküyor yüreğime. Değil öldürmek, dokunamıyorum bile Dertli Irazca'ya.” (s. 65), (dk. 31)

Bu sözler, romanda Hacı'ye değil; anlatıcıya aittir. Romanda anlatıcıya ait bölümlerin, filme karakterlerin özellikle monolog şeklinde konuşmaları olarak aktarılması film boyunca sıkça karşımıza çıkar. Bu kullanımlar, yönetmenin görsellik

ile aktaramadığı olguları seyirciye diyaloglar yoluyla vermeye çalışması ile alakalıdır.³⁷

Haceli gelmeden önce muhtar, Birinci Üye İbrahim ve Bekçi Mustafa ile “ası kuzusu” mevzusunu konuşmaktadır. Romanda ise Haceli, Muhtar’ı ilçeden geç geldiği için uyurken bulur. Romanda da muhtar, Kara Bayram’ın ası kuzusunu kaymakama ikram etmekten çekinmez ancak bu olay, daha ileriki bölümlerde gerçekleşir. Muhtar, karısına Kara Bayram’ın iki tane ası kuzusu olduğunu haber aldığını söyler; ancak ilgili bölümün başında nereden bir ası kuzusu bulacağını bilemeyen muhtarın birdenbire bu haberi nasıl ve ne zaman aldığına dair romanda bir bilgi bulunmamaktadır.³⁸

Haceli, muhtarla yaptığı konuşma sırasında ona Bayram’ın “Şimdi anam konuşacak, ben sonra konuşacağım.” dediğini söyler; ama filmde Bayram ve Haceli karşı karşıya gelip konuşmamışlardır. Haceli yalnızca Irazca ile konuşmuştur. Bu hata, Haceli ve Bayram’ın konuşmasının ve yukarıda sözü edilen olayların yerlerinin değiştirilmesinden ileri gelmektedir. Filmde Haceli ve Bayram’ın konuşması (dk. 34:15), Haceli ve Muhtar’ın konuşmasından (dk. 32:30) sonra geldiği için ortaya bu mantık hatası çıkmaktadır.

Bayram eve gelip Irazca ile konuştuktan sonra Bekçi Mustafa tarafından toplantıya çağrılır. Roman ve film arasındaki bir diğer farklılık da burada göze çarpar. Romanda muhtar, kahvehanede toplanan köylülere hükümetten, hükümetin yapacaklarından ve heykel dikilmesinden söz eder. Filmde ise bu bölümler atlanıp doğrudan doğruya “ev önüne ev yapma” sebebiyle ortaya çıkan Haceli - Bayram anlaşmazlığı konuşulur.

³⁷ Zeynep Çetin (Erus), “Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması”, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 1999, s. 123.

³⁸ **Yılanların Öcü**, s. 145.

Köyün erkekleri kahvedeyken Irazca, Haçça ve Ahmet'i de yanına alarak Haceli'nin temelini doldurur. Ertesi sabah Haceli, temelin doldurulduğunu görür, sinirlenerek Irazca'nın evinin önüne kadar gelir ancak Irazca'nın elindeki baltadan çekinerek yukarı çıkmadan geri döner.

Fatma, Irazca ile konuşmaya gider. Ona içini dökerek aslında hep Bayram'ı sevdiğini itiraf eder ve onu ikna etmeye çalışır. Irazca'nın inadını kıramayan Fatma geri döner. Haceli, Fatma'yı kerpiçlerin kuruyup kurumadığına bakmaya gönderir. Romanda böyle bir konuşma yoktur. Bir sonraki sahneye geçiş sağlamak amacıyla filme konulmuştur. Çünkü bir sonraki sahnede, Ahmet koşarak Irazca'nın yanına gelir ve kerpiçlerin kurduğunu söyler.

Roman ve filmin en çok farklılık gösterdiği bölüm, romanın **Ala Kerpiç** başlıklı bölümüdür. Bu bölüm filme uyarlanırken romandaki bazı ayrıntılar atlanmış; bazı yeni sahneler ve diyaloglar eklenmiştir. Romanın bu bölümünde Irazca, temeli yeniden açmakta olan Haceli'yi izler ve Bayram'a o gece temeli yine dolduracaklarını söyler. Bu arada Bekçi Mustafa gelir ve kaymakamın “rakı parası” için Bayram ve ailesinden iki lira ister. Bayram ve Irazca buna şaşırır. Çünkü hep üçüncü boydan salma verirlerken muhtar onları birdenbire birinci boya yükseltmiştir. Bu duruma itiraz etmezler; aksine Bayram, işlerini yoluna koyduğunu düşünerek gururlanır. Irazca, Bekçi'ye bir buçuk lira verir ve eğer muhtar isterse devamını sonra vereceğini söyler. Filmde ne temeli yeniden açmaktan söz edilir ne de Bekçi Mustafa'nın para almaya gelişi gösterilir. Muhtarın “kaymakam için rakı parası” topladığından filmde yalnızca Irazca ve kaymakamın konuşması esnasında söz edilir.

İki aile karşılıklı yemek yerlerken Bekçi Mustafa gelip Haceli ve Irazca'ya muhtarın onları çağırdığını haber verir. Irazca gitmeden önce Bayram'ı yanına çağırır ve bir şeyler söyler. Ne konuştukları filmde gösterilmez. Romanda ise Irazca, açıkça Bayram'dan onlar gidince temele girip Fatma ile birlikte olmasını ister. Haceli tüfeği Fatma'ya emanet edip muhtara doğru yola koyulur. Romanda böyle bir olay gerçekleşmemektedir. Tüfeğin varlığı romanda vurgulanmamışken filmde birkaç kez

seyirciye gösterilir. Tüfeğin patlayabilme ihtimali seyirciye devamlı hatırlatılarak gerilim yükseltilir ancak tüfek patlamaz.

Irazca gittikten sonra Bayram bir süre yalnız kalır, sigara içer. Bayram, romanda sigara içmeyen bir karakter olduğu halde bu sahnede yakın çekimle Bayram'ın uzun uzun sigara içişi gösterilir. Bayram, bir süre kararsız kalır; içeriye, karısı Haçça'nın yanına girmeye yeltenir ama geri dönüp temelde onu bekleyen Fatma'nın yanına gider. Romanda ise Bayram'ın böyle bir kararsızlığı, arada kalması ya da sigara içip uzun uzun düşünmesi söz konusu değildir. Irazca'nın bir dediğini iki etmeden yerine getirir.

Romanda kerpiçleri kırmaya giderken Irazca'nın kendi kendine muhtara ve Haceli'ye sövmesi dışında Muhtar–Haceli–Irazca arasında geçen konuşmanın içeriğine dair herhangi bir bilgi yoktur. Filmde ise bu başlı başına bir ayrı bir sahnedir. (dk. 57:40) Buna göre muhtar, Irazca'yı ikna etmeye çalışır ama Irazca sinirlenip orayı terk eder.

Irazca gittikten sonra muhtar, ası kuzusu meselesini dile getirir ve Haceli'den Kara Bayram'ın ası kuzusunu getirip kesmesini ister. Haceli, ev yerine geri dönünce Fatma'nın kendisiyle kalması için ısrar eder. Ancak Fatma “Elaleme kepaze mi olacağız?” diye itiraz ederek Haceli'nin elinden kurtulur ve eve gider. Romanda ise Haceli, Fatma'nın gitmesine izin vermez. Fatma ise bundan rahatsızdır çünkü köyün ortasında karı kocanın bu şekilde yatması ayıptır.

Irazca, muhtarla konuşmasından döndükten sonra Bayram'a kerpiç kırmaya gideceklerini söyler. Kerpiçlerin kırılma sahnesi romanda yoktur, yalnızca sözü edilir. Romandan farklı olarak filmde Ahmet de onlarla birlikte kerpiçleri kırmaya gider. Filme Ahmet, Irazca ve Agali Dayı'nın yer aldığı bir “kerpiç tarlası sahnesi” eklenmiştir. Romanın bu bölümünde³⁹ Irazca'nın gözünün önüne, yılan imgeleriyle dolu birtakım anılar, hayaller gelir ve Haceli'nin kerpiçlerini düşünür. Bu bölüme dair

³⁹ Bkz. “Ala Kerpiç”, a.e., s. 109.

film ve romandaki tek ortak nokta, anlatıcının Irazca'nın zihninden geçenleri “Kerpiç olduklarına pişman kerpiçler! Taş olmayı, toprak olmayı severlerdi, sevmедiler.”⁴⁰ sözleriyle naklettiği kısmın filmde de yer almasıdır.

Irazca, kerpiçlerin başında konuşur:

“Kurumuş Ahmet! Kerpiç olduklarına pişman kerpiçler! Haceli'nin kerpiçleri ev olmayı, hane olmayı severlerdi; bu sefer sevmедiler. Kerpiç dediğin kerpiç çukurunda bulutlara selam durur, üstüne yağacak yağmurları düşünür. Hani nerde? Haceli'nin malları utançlarından yere yapışmışlar. Ah şu kavak ağacı gibi bir sopam olsa da kaldırıp kaldırıp Haceli namussuzunun beline beline indirsem!” (dk. 47:55)

Agali Dayı belirir ve Irazca ile Agali arasında romanda yer almayan şu konuşma geçer:

“- Irazca bacı ne bakıyon böyle Haceli'nin kerpiçlerine?

- Agali gardaş, neden baktığımı sen daha iyi bilirsin. Kuruyup kurumadıklarını anlıyom.

- Anla Irazca Bacı, anla. Anla da kinin biraz daha artsın, tuzla buz et Haceli'yi, yık, dök, öldür! Bizim yapamadıklarımızı sen yap.

- İş başa düştü Agali, Haceli'yi her yanından vurmak lazım. Muhtar onunla birlik, para da kuvvet de onun yanında.

- Senin öfken daha güzel. Yenilmez irade, ezeli kin, teslim olmayan cesaret! Bütün bunlar sende oldukça senlen başa çıkılmaz Irazca kardeş, başa çıkılmaz!

- Sagolasın Agali. Bize bu arka çıkmalarını, bu taş duvar arka olmalarını heç bi zaman unutmayacağız.

- Biz ne yapıyoruz ki? Aklımızın sesine uyduk o kadar. Hadi gidelim artık buradan, görmesinler seni kerpiç sergisinin başında.

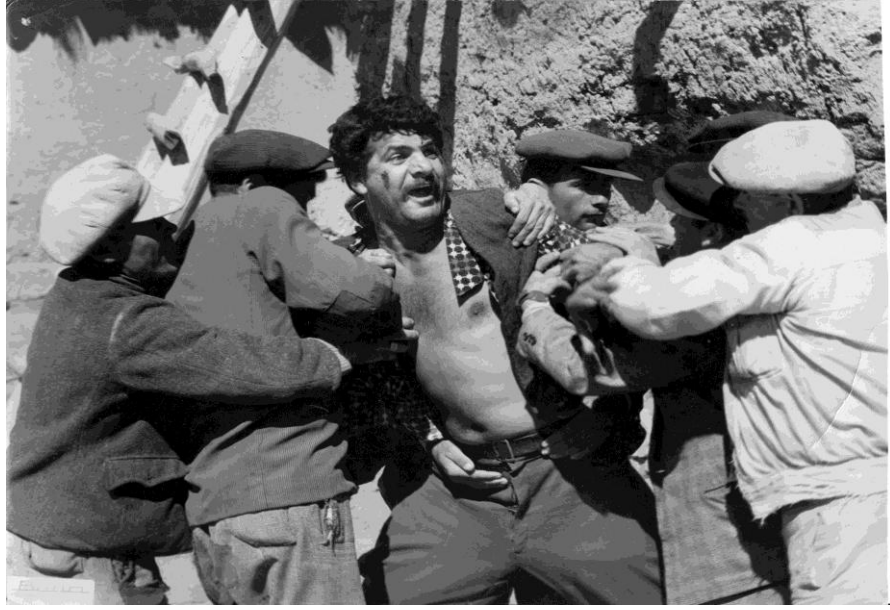
- Gidelim Agali, gidelim de hırslımız bi güzel daha bilensin.” (dk. 48:30)

⁴⁰ a.e., s. 113.

Haceli, Bayram'ın ası kuzusunu kesmeyi bitirdiği sırada kerpiçlerinin kırıldığıнын haberini alır. Sinirden gözü döner, eline birkaç taş alıp Bayram'ın evine koşar ve taşları bahçede çamaşır yıkamakta olan Haçça'nın beline atar. Romanda Haceli'ye ilk saldıran ailenin Toman adlı köpeğidir. Filmde köpek kullanılmamıştır. Bağrıışmaları duyan Bayram evden çıkıp gelir ve Haceli'yi eline geçirdiği bir sopayla dövmeye başlar. Agali Dayı eşliğinde birkaç komşu gelip kavgayı ayırır. Haceli gittikten sonra kardeşleri gelir ama Agali Dayı öne çıkıp kavgaya engel olur. Haceli'nin kardeşleri bu hesabı sonra göreceklerini söyleyerek uzaklaşırlar. Romanda Haçça'ya yardıma gelen ve kavgayı ayıranlar, komşu kadınlarken filmde kavgayı ayırmaya gelenler, erkeklerdir. (Bkz. Resim 4) Romanda ne Haceli'nin kardeşleri ne de Agali Dayı bu olaylar esnasında orada bulunmaktadır.

Haceli, olanları muhtara anlatır. Bunun üzerine muhtar, Bekçi Mustafa'yı önce Haceli'nin kardeşlerini, ardından da Bayram'ı çağırmaya yollar. Bu arada Haçça fenalaşır, bayılır. Agali Dayı'nın karısı Havalice ona bakmaya gider. Muhtar'ın evinde Bayram'ı Haceli'nin kardeşleri beklemektedirler. Bayram'ın gözlerini bağlayıp döverler. Romanda Bayram'ı dövenlerin kim oldukları belli değildir.

Romanda Bayram'ın cebinden çakısının alındığından da söz edilmektedir. Filmde de Bayram'ın çakısı cebinden alınır ancak bu yalnızca onu silahsızlandırmaya yönelik bir harekettir, çakının filmde özel bir anlamı yoktur. Romanın **Gene Yılanlar** başlıklı bölümünde ise Bayram, kurul üyelerinin de bulunduğu bir uzlaşma toplantısında muhtardan çakısını geri ister. Muhtar önce bilmezlikten gelir, daha sonra Bayram'ı susturacağı düşüncesiyle bıçağını ona geri verir, böylece Bayram'ı dövdürenin muhtar olduğu ortaya çıkar. Bu toplantıdan filmde hiç bahsedilmemektedir.



Resim 4. “Yılanların Öcü” filminden bir sahne.

Muhtar, Bayram’ın dövülmesinin ardından olanlardan habersizmiş gibi odaya gelerek Hacı’nın ondan şikayetçi olduğunu söyler ve Bayram’ı yaptıkları için azarlamaya başlar. Muhtar, eğer kerpiçleri telafi ederlerse kanun yoluna gitmeyeceklerini söyler. Bayram, kanunun kendi durumuna bir cevap verip vermediğini sorar.

Irazca, Bayram’a bakmak için muhtarın evine geldiği sırada muhtarın karısının kaymakam için yemek hazırlığı yapmakta olduğunu ve kesilen kuzuyu görür; bağırıp çağırarak, tehditler savurarak yukarı çıkar, Bayram’ı kaldırıp götürür. Irazca köy içinden geçerken bağırarak durumu herkese duyurur; Agali Dayı koşarak yanlarına gelir, Irazca’nın Bayram’ı eve kadar taşımasına yardım eder. Haçça evde yatmaktadır, çocuğunu düşürmüştür ama kendi durumu da ağırdır. Bunu gören Irazca daha da sinirlenerek kaymakamın yolunu kesmeye gider. Bu arada muhtar arkasına köylüleri toplamış, kaymakamı karşılamaya gitmektedir. Romanda Irazca’nın kaymakamla konuşması **Arzuhal** başlıklı bölümde; muhtarın karşılama merasimi de “Karşılama” adlı ayrı bir bölümde anlatılmıştır. Muhtar, romanda köylülere uzun

uzun hükümetten, demokratçılıktan bahsedip nutuk çekmektedir.⁴¹ Filmde ise bu bölüme muhtarın direkt köylülere hitap ettiği kısımlar seçilerek alınmıştır. Kaymakamın Irazca'yla, muhtarın da köylülerle konuştuğu sahneler eş zamanlı oldukları için filmde paralel kurgulanmışlardır. Romanın **Arzuhal** başlıklı bölümünde yalnızca Irazca'nın tiradı yer alır, kaymakamın konuşması yoktur. Kaymakam konuşmaya muhtarla karşı karşıya geldiği anda başlar. Filmde ise Irazca ve Kaymakam arasında karşılıklı bir iletişim söz konusudur. Irazca, derdini anlatırken kaymakam da onun söylediklerini dinler, yorumlar yapar. Filmde bu olayların aktarılışı bu açıdan romana göre daha hareketlidir.

Köye giren kaymakam, muhtara köyün imar durumunu sorar ve onu azarlar. Irazca'dan aldığı haberler ışığında sorgulamasını sürdürür ve en sonunda temelin doldurulmasını, Haceli'nin de yıkıklardan birine ev yapmasını söyler, bunun için de Üstteğmen'e karakola emir vermesini söyler. Irazca koşarak ve kaymakama iltifatlar yağdırarak gelir. Romanda böyle bir olay yer almayıp kaymakamın ziyaretinin ardından muhtarın kendi kendine söylendiği kısmın içinde verilmişken, filmde ayrı bir sahne olarak yer almış ve yine Irazca - kaymakam ilişkisine biraz daha hareketlilik kazandırmıştır.

Muhtar, Bekçi Mustafa'yı Haçça'nın durumunu öğrenmeye yollar. Haçça'nın durumunun ağır olduğunu öğrenen muhtar ve Haceli panik olurlar. Muhtar, Şakir Efendi'yi çağırır ve Şakir Efendi ile birlikte Irazca'nın evine uğrar. Bu sırada Fatma ve Haceli temeli doldurmaktadırlar. Muhtar, iğnelerin parasını Haceli'den alacaklarını söyler ama Irazca ile Bayram düşen çocuk ve dövülme olayı için ne yapacaklarını sorarlar.

Kasabanın erkeklerinin camide gösterildiği sahnede Beytullah Hoca, vaazında tevekkülden bahseder ve “Hiçbir kötülük karşılıksız kalmayacaktır.” der. Irazca, Şakir Efendi'ye akıl danışır. Şakir Efendi, ona mahkemeye gitse de sonuçta

⁴¹ a.e., s. 189-191.

kendisinin zararlı çıkacağını söyler ama Bayram dövüldüğü için şikayetçidir.

Sultanca'yı yılan ısırır. Şakir Efendi onun tedavisini de üstlenir. Bu esnada Irazca ‘yılanların bile öç aldığını’ söyleyerek hakkını aramaktan yana olduğunu gösterir.

Filmin sonu romanınkinden farklıdır. Roman, Irazca'nın kendinden geçerek sayıklayışı ve “Yılanlar öç alıyor!”, “Düşün yollara!...” cümleleriyle; Sultanca'nın yılan tarafından ısırıldığı gün biter. Filmde ise Haçça iyileştikten sonra tüm ailenin kağnıda kasabaya gidişi gösterilir ve film burada biter. Her ikisinde de devamı olanaklı son⁴² kullanılmıştır.

3.1.2.2 Tema

Romanda Demokrat Parti iktidarındaki toplumsal, ekonomik, politik ve ideolojik sürecin köy hayatındaki yansımaları mülkiyet teması etrafında anlatılır. Ağır köy hayatı, sosyal karşıtlıklar ve sınıf kavgası, yazarın deyimiyle varsıl-yoksul mücadelesi, “ev yeri”nin merkeze alındığı olaylar çerçevesinde işlenir. Bürokrasi, partizanlık, intikam, aile, din ve cinsellik temalarının işlendiği romanda, olaylara yön veren çoğunlukla çatışma unsurudur. Çatışmanın tarafları, mülk edinmeye çalışan ve mülkünü korumak isteyen, o güne kadar düşmanlıkları olmamış iki ailedir. Necip Bey’in topraklarını satıp İstanbul’a yerleşmesinin ardından derebeyli yapı yerini anamalcı yapıya bırakmış; yönetim, korkuya dayalı bir otorite sağlayan muhtarın eline geçmiştir. Maddi ve siyasi gücü temsil eden muhtarın bu çatışmaya Haceli’nin destekçisi olarak dahil oluşu, taraflar arasında eşitsizlik yaratır. Köy içi, köyde yaşayan herkese ait olduğundan, kimsenin üzerinde kişisel hak iddia edemeyeceği alanlardandır.⁴³ Muhtarın sesini çıkaramayacağını düşündüğü için Bayram’ın evinin önünü seçmesiyse, Irazca’nın gözünde onların hak ve özgürlüklerine tecavüzdür. Haksızlıklara karşı boyun eğmeyerek kendi bildiği yoldan adalet aramaya ve bu

⁴² a.e., s. 94.

⁴³ Bkz. **Köy Kanunu**, Fası 1, Madde 8.

uğurda her şeyi mübah saymaya başlar.

Türk sinemasında **Toplumcu Gerçekçilik** akımının yol açıcılarından olan Yılanların Öcü filmi, toplumsal bir temel çerçevesinde cesaret, direniş, yalnızlık gibi belli modernist temaların işlendiği kişisel bir anlatım denemesidir.⁴⁴ Erksan'ın özgün senaryolarından farklılık gösteren film, yönetmenin genellikle üzerinde durduğu yalnızlık gibi bireysel temalardan ziyade cesaret, karşı koyma ve direnme gücü temaları üzerine kurulmuştur.

“Üç mülkiyet kavramı beni çok ilgilendirmiştir: Biri toprak üzerine mülkiyet, biri su üzerine mülkiyet, üçüncü olarak insan üzerine mülkiyet.”⁴⁵ diyen Erksan, Yılanların Öcü filminde özellikle toprak mülkiyeti temasını işlemiştir. Erksan, filmde ele aldığı temel ‘mesele’yi şöyle açıklamıştır:

“*Yılanların Öcü*’nde ‘cesaret’ meselesini ele almıştım. Müşküllerimizin çözülmesini istiyorsak, baskının her türlüsüne aldırmayıp, umutsuzluğu bir yana bırakıp yasaların tanıdığı hakları sonuna kadar kullanmamız gerektiği amacını gütmüştüm.”⁴⁶

Scognamillo’ya göre Erksan’ın köylüsü, Baykurt’tan yola çıkarsa dahi dertleri davranışları, patlamaları, psikolojik ve sosyolojik dürtüleri itibariyle ondan ayrılarak özel bir örnek teşkil etmektedir.⁴⁷

Ev önüne ev yapma meselesinden doğan mülkiyet sorunu, hem romanda hem de filmde işlenen başlıca temadır. Ancak Bayram’ın evinin önüne ev yapılmasına direnmesi, romanda ve filmde farklı nedenlerle dile getirilir. Filmde bu direnişin temel sebebi, Bayram’ın evinin önünün, ‘manzarasının’ kapanacak olmasıdır.

⁴⁴ Süreyya Çakır, “Toplumsal Tarih’ Ekseninde Metinlerarasılık: Yılanların Öcü”, **Dil ve Edebiyat Dergisi**, 2009, C. 6, S. 2, s. 44.

⁴⁵ Nigar Pösteği, “Türk Sinemasında Toprak Mülkiyetine Bakış”, **Acta Turcica: Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi**: ‘çevrimiçi’ (www.actaturcica.com), C. 4, S. 1, Ocak 2012, s. 143.

⁴⁶ Rekin Teksoy, “Metin Erksan’la Konuşma”, **Sosyal Adalet**, 2.4.1963’den aktaran Giovanni Scognamillo, “Metin Erksan’ın Yalnız İnsanları”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, S. 11, Mart/Nisan 2002, s. 67.

⁴⁷ Giovanni Scognamillo, “Türk Sinemasında Köy Filmleri”, **Yedinci Sanat**, S. 4, Haziran 1973, s. 14.

Romanda ise bunun yanı sıra temizlik meselesi de gündeme getirilir. Köyde altyapının mevcut olmayışı sebebiyle, pislikler evlerin arkasına atılır. Bayram'ın evinin önü, Hacı'nın evinin arkası olacaktır. Dolayısıyla pislikler de Bayram'ın evinin önüne atılacaktır. Filmde buna değinilmez.

Bununla birlikte filmde ele alınan konu sadece 'ev önüne ev yapma meselesi' değildir. Metin Erksan, Kara Bayram ve ailesini iyi karakter olarak filme yansıtırken haksızlığa karşı verilen bu mücadelenin toplumun geneline yansımaları gerektiğini savunarak toplumdaki feodal çıkar ilişkilerini, adam kayırmacılığı, haklının güçlü karşısında ezilmesini ve toplumsal çarpıklıkları da irdemiştir.⁴⁸ Ancak Kara Bayram ve ailesine atfedilen bu 'iyilik', saf bir iyilik olarak değil; romanda verilmek istenen mesaja sadık kalınarak, 'iyinin de içinde kötülük olabileceği' imajı bozulmadan verilmiştir.

Fakir Baykurt, Yılanların Öcü romanında Anadolu kültüründe önemli bir yere sahip olan ve kötülüğü, uğursuzluğu sembolize eden yılan motifini kullanmıştır. Yılan, roman boyunca çeşitli yollarla okuyucuya anımsatılır: olayların akışı içerisinde, sözü edilen hikâyelerle ve 'yılan' sözcüğünün geçtiği deyim ve benzetmeler yoluyla.

Yılan, filmde de bir leitmotiv olarak bulunmakla beraber romana göre kullanımı daha seyrek. Sultan Teyze'nin evindeki yılan arayışı sahnesindeki canlı yılan çekimleri, filmin etkileyici bölümlerinden biridir. Ancak olayların hızlandığı bölümlerde hikâyenin alt metnini oluşturan yılan motifinin etkisi giderek azalır, adeta unutulur. Yönetmenin dönem şartlarındaki teknik yetersizlik yüzünden yansıtamadığını düşündüğü, bu yüzden yalnızca diyalog olarak katmakla yetindiği⁴⁹ Baykurt'un sürrealizmi ise, Scognamiglio'ya göre bu yılan motifinde, köyün

⁴⁸ Evren Günevi Uslu, "Metin Erksan Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve Bunun Filmlerine Yansıması", Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) 2007, s. 74.

⁴⁹ Yönetmenin kendi ifadesine tezin "Roman ve Filmin Dil ve Üslup Yönünden İncelenmesi" bölümünde yer verilmiştir.

belirsizliğinde toplanmakta, yönetmenin bileşik gerçekçiliği içinde tamamlanmaktadır.⁵⁰

Filmin yönetmeni Metin Erksan'a göre; Yılanların Öcü romanında bir film kurgusu vardır; sahnelerin birbirini izlemesinde yazarın gözettiği karşıtlık, sıralama ve temponun kendisinin işini kolaylaştırdığını⁵¹ söyleyerek eserin sinemaya uygunluğunu vurgulamıştır.

Erksan, Yılanların Öcü'nü beyaz perdeye uyarlarken romanın özünü bozmamaya özen göstermiş ve kaynak aldığı romanı, dönemin teknik imkanlarının el verdiği ölçüde sinema diline dönüştürerek özgün bir sanat eseri meydana getirmiştir. Türk edebiyatı ile ilgili yazdıklarından edebiyata değer verdiği anlaşılan Erksan, filmin senaryosunu da kendisi yazarak romanın vermek istediği mesajın vurgusunu kavramış ve onu sinema ortamına bir üst-metin olarak taşımıştır.

Çakır'a göre, kaynak roman yalnızca bir vesile değil; yönetmenin anlatmak istediğini filminin yerlemlerine dağıtırken kullandığı bir temeldir. Bu geçişlilik filme kitabın gölgesinde erimeden kendine özgü bir varoluşa sahip olma ve metinlerarası diyalogun yeniden üretildiği bir yapıt olma nitelikleri kazandırmıştır.⁵²

3.1.2.3 Bakış Açısı

Roman, üçüncü şahıs anlatımıyla dışöyküsel anlatıcı⁵³ tarafından anlatılır. Tanrısal bakış açısına sahip olan yazar-anlatıcı, karakterlerin duygu ve düşüncelerini bilir, zaman zaman araya girerek olaylar hakkında yorumlar yapar. Olayları anlatıp yorumlarken sıfır odaklanma⁵⁴ kullanır:

⁵⁰ Scognamillo, **a.g.e.**, s. 18.

⁵¹ Fakir Baykurt, **Özyaşam 4: Köşe Bucak Anadolu**, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2000, s. 345.

⁵² Çakır, **a.g.m.**, s. 43.

⁵³ Bkz. Genette, **a.g.e.**, s. 271.

⁵⁴ Bkz. **a.e.**, s. 203.

“İşçiler işi gücü bırakmışlardı. Haceli renkten renge giriyordu. Kızarıp bozariyordu. Sararıyordu. Bazan suratının ortasına kocaman bir yumruk kondurup şu kocakarıyı yıkmak geçiyordu kafasından, ama bir türlü elini kaldıramıyordu. Altı bin liralık toprak diziliyordu gözünün önüne, boy boy tarlalar. Sıkıntılı uzun borç yıllarını düşünüyordu.”(s.65)

Yazar-anlatıcı, olaylar ve kişiler üzerinde ayrıntılı betimlemeler yapmak yerine, olayların akışını daha çok kişileri konuşturarak ve onların iç monologlarına yer vererek aktarır. Bu bölümlerde iç odaklanma⁵⁵ baskındır, yani anlatıcı ile öykü kişinin bilgisi eşit konumdadır:

Filmde nesnel anlatı⁵⁶ tarzı kullanılarak öykünün kendi kendini anlatması amaçlanmıştır. Anlatıcı konumunda olan kamera, romandaki yazar-anlatıcının aksine, hikâyedeki üçüncü bir kişi gibidir ve seyircinin bildiğinden daha az veya daha çok bilgiye sahip değildir. Birkaç sahne dışındaki bütün çekimlerde nesnel kameranın kullanıldığı filmde kamera, olayları adeta dışarıdan bir gözlemci gibi yansıtır. Özel kameranın kullandığı yerler ise şöyle örneklenebilir: Bayram’ın kağı ile köye girdiği sahnede önce kağı üzerinde Bayram, ardından da onun gözünden köyün gösterilişi ve Haçça’nın fenalaştığı sırada kameranın baş dönmesini andıran daireler çizerek hareket etmesi.

Bunun dışında filmin bazı yerlerinde karakterlerin kendi bakış açılarını yansıtmak için çekimler yapılmıştır. Buna göre; Agali ve Bayram’ın konuştukları sahnede kullanılan omuz üstü çekimleri (over-the-shoulder shot)⁵⁷ seyircinin konuşan kişi, konuştuğu kişi ve konuşurken neler gördüğünü bir arada görmesini sağlarken; Irazca ve Fatma’nın konuşmasının ardından Irazca’nın kendi kendine konuşması ve Fatma hakkında yorum yapması da yine Irazca’nın bakış açısı dolaysız olarak

⁵⁵ Bkz. a.e., s. 207.

⁵⁶ Mustafa Sözen, “Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümler”, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 4, S. 8, 2008, s. 133.

⁵⁷ **Kamera ile Görüntü Estetiği**, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı MEĞEP Yayınları, 2008, s. 20. ‘çevrimiçi’ <http://www.megep.meb.gov.tr/?page=moduller> (Erişim Tarihi: 07.01.2013)

seyirciye iletilmesini ve karakter ile seyirci arasında yakınlık kurulmasını sağlamıştır.⁵⁸

Anlatının bakış açısı, her ne kadar nesnel kamera yoluyla ve nesnel bir anlatıyla verilmiş olsa da, Irazca'nın öyküyü oluşturan sahnelerin büyük bir bölümünde gözükmesi ve Haceli'nin ev yerini satın almak istemesinin ardında yatan yaşam koşullarının seyirciye aktarılmamasından yola çıkarak öykünün anlatımında yönetmenin daha çok belli bir karakterin, Irazca'nın, bakış açısında yoğunlaştığını söyleyebiliriz. Zaten filmin yönetmeni Metin Erksan da “*Yılanların Öcü* ile ilgili bir söyleşide ‘varlığın, iyi ve kötü arasındaki bitmek bilmez savaşıla şekillendiğini’ ve kendisinin ‘iyiden yana’ olduğunu söyler.”⁵⁹

Daldal’a göre ise Erksan’ın açıkça ‘iyiden yana’ olması, metafizik bir yaklaşımdır ve Irazca’yı doğrudan doğruya ‘iyi’ konumuna sokmaktadır. Ancak Irazca’nın ‘dişe diş göze göz’ yöntemleri -Haceli her ne kadar adaletsiz ve saygısız davranmış olsa da- onu klasik anlamda ‘iyi’ ve ‘masum’ (pozitif tip) bir insan olmaktan uzaklaştırır.⁶⁰

Diyalogların geçtiği sahnelerde genellikle bel çekimi⁶¹ kullanılmıştır. Bu şekilde konuşmanın kendisine odaklanılır. Ancak Bayram'ın yalnız çekimlerinde veya Irazca - Haceli, Bayram - Haceli çekişmelerinin geçtiği bazı sahnelerde alt çekim tekniği kullanılarak Kara Bayram ve Irazca'nın Haceli'den daha güçlü, daha üstün bir konumda oldukları vurgulanmıştır.

⁵⁸ Mustafa Sözen, “Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümlemeler”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 20, 2008, s. 581.

⁵⁹ Daldal, **a.g.e.**, s. 99.

⁶⁰ **a.e.**

⁶¹ Bkz. Timothy Corrigan, **a.g.e.**, s. 45.

3.1.2.4 Zaman

Romanda vak'a zamanı Muhtar'ın,

“Bahusus, şimdi ortalıkta bir demokratçılar var. (...) Demokratcılıktan amaç, herkes nerde, sen de orda olacaksın demektir. Şimdi bir işe başladın mı çoğunluk diyorlar. Çoğunluk hayhayı bastı mı, "Hayır" deyenin hali harap. Anlaşıldı mı arkadaşlar? Bundan böyle muhaliflik, münafıklık yoktur.”(s.82)

sözlerinden anlaşıldığı üzere Demokrat Parti iktidarının ilk yıllarıdır. Öykü zamanı on günlük bir süreyi kapsarken öyküleme zamanı bundan daha kısadır. 23. ve

24. bölümler arasında zamanda atlama yaşanır ve Şakir Efendi'nin köye gelişinin ardından geçen dört günlük süre, özetleme tekniği kullanılarak anlatılır. Romanda olaylar süredizimsel olarak aktarılmıştır.

Filme ise vak'a zamanı da öykü zamanı da belirsizdir. Olayların Demokrat Parti iktidarı döneminde geçtiğine dair herhangi bir ayrıntıya yer verilmemiştir.⁶² Roman ve film, Hacı'nın İrazca'nın evinin önüne ev yapmak istemesiyle başlar. Her ikisinde de Kara Bayram'ın babası Kara Şali'nin geçmişte bilinmeyen bir zamanda yılanların kralı Şahmaran'ı öldürmesiyle başlayan olaylar, Kara Bayram'ın ağzından nakledilir. Böylece öyküleme zamanında yer almayan bu olay, hikâyeye dahil edilir.

Filme çizgisel bir anlatı söz konusudur. İlk dört günde yaşananlar romanla aynı sürede gerçekleşmekle beraber daha sonraki olayların ne kadar sürede gerçekleştiği belirsizdir. Kaymakamın köye gelişi ile Sultanca'nın yılan tarafından ısırılışı filmde aynı güne rastlar. Filmin son sahnesinde Haçça'nın da bütün aile ile birlikte kağıya binip kasabaya gittiği görülür; ancak Haçça'nın kaç günde iyileştiği belli değildir.

⁶² Film romanın yazımından sadece dört yıl sonra sinemaya uyarlanmıştır. Dolayısıyla aktüel zamanı içerisinde kendi döneminin eleştirisini yapmaktadır. Film, gösterime girdiği tarihte yurdun dört bir yanında sansasyon yaratmıştır.

Romanda olaylar çoğunlukla görülen geçmiş zaman kullanılarak artsüremli öyküleme yöntemiyle anlatılmıştır. Yer yer şimdiki zamanlı cümlelerin kullanımıyla eşsüremli öykülemeye geçildiği ve öykü zamanı ile öyküleme zamanının çakıştığı görülür. Filmde ise olaylar şimdiki zaman ile eşsüremli olarak anlatılır. Roman gündüz başlayıp gece biterken film, gündüz başlayıp gündüz bitmektedir.

3.1.2.5 Mekân

Filmin konusunun geçtiği yer, romanda olduğu gibi, Burdur'un Yeşilova ilçesine bağlı Karataş köyüdür. Filmde Karataş adı anılmakla beraber Burdur'dan veya romanda köyün yakınlarında olduğu söylenen Ortaköy'den söz edilmez.

Filmin çekimleri, Fakir Baykurt'un doğduğu Burdur iline bağlı Akçaköy'de yapılmıştır. Köyde elektrik olmadığı için dış mekân çekimleri Akçaköy'de; iç mekân çekimleri ise İstanbul'da yapılmıştır.⁶³ Köy, romanın da filmin de temelini oluşturan ana mekândır ve filmde dekor oluşturmak için herhangi bir yapı inşa edilmemiş, köyün doğallığı korunmuştur. Filmde hiçbir yapay mekân bulunmamaktadır.⁶⁴

Çakır'a göre; filmdeki bu kırsal ortam, romandaki gibi, yoksul ve geri kalmış bir tablo içinde gerçekçi olarak çizilmiştir. Köy yalnızca bir dekor görevi görmemiş, aynı zamanda köyün ve köylülerin hayatlarının cisimleştiği bir mekân olmuştur.⁶⁵

Romanda adı geçen iç mekânlar Haceli'nin evi, Kara Bayram'ın evi, Haceli'nin evi, Muhtar'ın evi, Nuri'nin kahvesi, camii ve Sultan Teyze'nin evi; dış mekânlar ise Kara Bayram'ın evinin önündeki ev yeri, Kara Bayram'ın harımı, Haceli'nin kerpiç tarlası ve köyün dışında Irazca ve Kaymakam'ın konuştukları yer dir. Romanda yer alan bütün mekânlar filmde de yer alır.

⁶³ Sevim Karabela Şermet, "Fakir Baykurt (Hayatı ve Romanları Üzerine Bir İnceleme)", Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2007, s. 125.

⁶⁴ Uslu, **a.g.e.**, s. 72.

⁶⁵ Çakır, **a.g.e.**, s. 43.

Romanda mekânlara ait çok fazla tasvir yer almaz, mekân ayrıntılarına genellikle karakterlerin konuşmaları ve düşünceleri içerisinde rastlanır. Bunlar da mekânı sadece genel hatlarıyla çizmeye yönelik ayrıntılardır.

Roman da film de mekân odaklıdır. Yılanların Öcü romanında mekân ve olay örgüsü arasında bir bağ vardır, film de bu bağ üzerine kuruludur. En çok adı geçen / gösterilen mekân, olayların merkezinde bulunan Irazca'nın evi ve dolayısıyla önündeki ev yeridir. Bu ev romanda olduğu gibi iki katlıdır, köy içine bakar. Üstü iki oda bir de hayattır. Altı ahır, samanlık, koyun damıdır. Alt kattan üst kata çürük bir merdivenle çıkılır. Altı kişilik aile bir odada oturur, yer içer, uyur. Romanda, “iki üç odaya dağılması gereken öte beri, kapacak, tarım araçları, sele, sepet, çamaşır, heybe, torba, holus, kalbur, elek, tekne, bir odayı içinde oturulup kalkılmaz, dönülmez, dolaşılmaz yapıyordu.” (s. 211) cümleleriyle anlatılan oda, filmde de gerçekten daracık, eşyalarla doludur ve ailenin yoksulluğunu gösterir. Romanda iki katlı ve bahçeli olarak anlatılan muhtarın evi, filmde diğer evlerden daha büyük seçilerek muhtar ve köylüler arasındaki maddi durum farklılığını başarıyla yansıtmıştır.

Filmde yer almakla beraber, hakkında hiç konuşulmayan mekân, Hacı'nın evidir. Hacı'nın evi romanda “yönü batıya bakan, hem de akıyor gibi yayıla yayıla geçen Köysuyu'nun dibindeki eski ev” (s. 16) olarak anlatılır. Temelinden su çıkar, küf kokar; yastık yorgan hep ıslaktır. Hacı uykudan hep başına tokmaklarla vurulmuş gibi uyanır. Filmde Hacı'nın birkaç kez eve gidip gelişi dışında bu evin mekân olarak bir fonksiyonu yoktur ve olumsuz özelliklerinden hiç bahsedilmemektedir.

Nuri'nin kahvesi köy ahalisinin bir araya geldiği, toplantıların yapıldığı, köy içinde iletişimi ayakta tutan sosyal bir mekândır. Hacı, evi Nuri'nin kahveye yakın olacağı için memnundur. Bir iç mekân olarak romanda pek ayrıntılı anlatılmamakla beraber, dış mekân olarak köy meydanının dekorunu oluşturan önemli öğelerden biridir. Nuri'nin kahvesinin ışığının akşamları geç saatlere kadar yandığı, romanda pek çok kez tekrarlanır. Akşam olunca karanlık, kasvetli ve ıssız bir yere dönüşen

köy için Nuri'nin kahvesi bir hayat belirtisidir. Filmde ise Nuri'nin kahvesi yalnızca bir kez toplantı sahnesinde gösterilmiştir.

3.1.2.6 Karakterler

Romanda yer alan karakterler şunlardır: Irazca, Bayram, Haceli, muhtar (Cımbıldak Hüsnü), Haçça, Kara Bayram'ın çocukları (Ahmet, Osman, Şerefe), Fatma, Bekçi Mustafa, Sultan Teyze (Sultanca), Beytullah Hoca, Ağali Emmi, Kosa, Havalice, Şakir Efendi, Taşkelle Mehmet Usta, muhtarın karısı Yıllık Atiye, Haceli'nin kardeşleri (Muharrem, Mevlüt, Boz Ömer), kaymakam, kahveci Nuri, Haceli'nin çocukları, Köy Kurulu'ndaki üyeler, kahvedeki köy ahalisi, komşu kadınlar.

Film, romandaki karakterlere sadıktır, romanda yer alan karakterlerin çoğu filmde de yer alır. Filme romanda olmayan karakter eklenmemiştir. Filmde yer almayan karakterler ise şunlardır: Köy Kurulu'ndaki diğer üyeler, Kosa, Taşkelle Mehmet Usta, Haceli'nin çocukları, komşu kadınlar. Bu karakterler romanın olay örgüsünde etkin rol oynamadıkları için yoklukları film açısından bir farklılık yaratmamıştır.

İlk bakışta Kara Bayram gibi gözükse de romanın başkişisi Irazca'dır. Olayları sürükleyen de Irazca ve muhtar arasındaki çatışmadır. Çünkü her iki tarafta da otoriteyi elinde tutan biri ile ona boyun eğen biri vardır. Irazca filmde de romanda da evin direği konumundadır; her şey ondan sorulur, herkes ondan çekinir. Irazca, hakkını ararken de kendi bildiğini okur.

Filmin başrol oyuncusu Fikret Hakan Irazca ile ilgili şu yorumu yapar.⁶⁶

“Irazca'yı idealize etmek insan gerçeğinin dışına düşmek olurdu. Kötüye karşı iyinin yöntemleri her zaman melekçe olmayabilir. İnsanın haklı perişanlığıdır bu. Irazca bir iyilik sembolü olarak düşünülürse (iyi ahlak derneği) çıkmaz mı ortaya?”

⁶⁶ Fikret Hakan, **Türk Sinema Tarihi**, Edi. Şafak Barış, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2010, s. 306.

Artist Dergisi’nde yayınlanan Yılanların Öcü filmiyle ilgili değerlendirme yazısında “İrazca’nın yüz hatlarına zaman zaman gizli ve hiç de iyi olmayan düşüncelere sahipmiş gibi bir ifade verilmesiyle onu olumlu bir kahraman olarak betimleme gayretlerine darbe indirildiği”⁶⁷ dile getirilmiştir.

Bir diğer önemli karakter olan muhtar, devleti temsil ettiğini söyleyen ama komşuları arasında ayrımcılık yapan, menfaatperest ve statükocu bir yapıya sahiptir ve köy romanlarının çoğunda olduğu gibi burada da olumsuz özelliklerle çizilmiştir.⁶⁸ Muhtarın romandaki bu yapısı, filmde de korunmuştur.

Filmde Necip Bey’den ya da biten borçtan söz edilmediğinden seyirci için Kara Bayram, “çalışkan ve umutlu”dan ziyade “fakir ama hayalperest bir köylü” imajı çizer. Romanda ise bu, anlatıcı tarafından Bekçi Mustafa’nın bakış açısından anlatılır:

“İrazca’nın Bayram başkaydı. Topraklarını iyi işliyor. Üç bin liralık payı aldı Necip Bey’in çiftliğinden. Borcu bitirdi. Üç yıl sonra gayri o da adam olurdu. Ama subasarı az yoksulun. Üç evlek! İçini çekti. Olsa da, onun da üç evlek olsa keşke! Bayram’ın kağnısı bile var. Bir de tosun aldı mı öküzün yanına (...) Kara Bayram’ı beğeniyor. Toprağını iyi işliyor. İşinden gelip işine gidiyor.”(s.73)

Buna rağmen Kara Bayram iyi ve kötü yönleriyle romandakine uygun olarak çizilmiştir. Filmin başrol oyuncusu Fikret Hakan’ın falaka sahnesi ile ilgili anlattıkları da bunu doğrular niteliktedir

“Jön dayak yemez diye bir algı vardır. Bir artist dayak da yer; kötü, iyi de olabilir. Bu sahneden sonra bana “Ulan ne yaptın? Jön dayak yer mi? Senin hayatın bitti artık.” dediler. Ben “Bu sahneyle alkış alacağım.” dedim. Gerçekten de öyle oldu. Seyirci bu dayak yeme sahnesini alkışla karşıladı. Seyirci aptal değil, yapımcılar seyirciyi aptal yerine koyuyor.”⁶⁹

⁶⁷ “Haftanın Filmleri: Yılanların Öcü”, **Artist**, C. 7, S. 92, 24 Nisan 1962, s. 34.

⁶⁸ Mehmet Samsakçı, “Çok Partili Hayata Geçiş Sürecinde Parti / Particilik Algısının Türk Romanına Aksı (1909-1980)”, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2010, s. 319.

⁶⁹ 20.11.2012 tarihinde Fikret Hakan ile yapılan kişisel görüşme.

Haceli'nin kardeşleri filme romandakinden daha farklı olarak aktarılmışlardır. Filmde romandakinden daha fazla söz sahibi olan kardeşler, Haceli - Bayram çatışmasında da önemli rol oynarlar. Bunda Agali Dayı karakterinin de farklı yansıtılmasının etkisi vardır. Çünkü romanda daha pasif ve nötr olan Agali Dayı, filmde açıkça Kara Bayram ailesinin yanında yer alır ve bunu her fırsatta dile getirir. Bu durum filmde Agali Dayı ve Haceli'nin kardeşleri arasındaki düşmanlık olarak görülür. Örneğin Haçça'nın beline taş atılması olayından sonra romanda; Haceli'nin kardeşleri, Haceli'nin hata yaptığını düşünüp endişelenmeye başlarken filmde intikam hırsıyla doludurlar ve öfkelerini Agali Dayı ve muhtardan çıkarırlar.

“Kardeşleri Muhtar'ın kapısına doldu iki kez. Halini öğrenmiş, öfkeli dönüp gitmişler. Önce çok kızıyorlardı. “Hayvan oğlu hayvan Bayram, Haceli'ye tecavüz etmiş”ti! Muhtarın kapıdan başka gerçekleri öğrenince çarpıldılar. “Yandı bizim Deli Bilader!...” diye koyu koyu düşünmeye başladılar. “Allah yardım etse de, Haçça kancık ölme! Ölürse ceza giyer Haceli Ağa'mız!...” Köy içinden sessiz sedasız çekilip, evlerine kapanıyorlar. (s. 207)

Buradan da anlaşıldığı üzere bu durum, Haceli ve kardeşleri üzerindeki ‘saf kötü’ imajını vurgularken aslında pasif bir yapıda olan Agali Dayı karakterini de gerekirse herhangi birini karşısına alacak kadar Bayram ile ittifak halinde göstermektedir.

Film oyunculuk açısından değerlendirildiğinde oyuncuların roman kahramanlarını başarıyla yansıttığı görülür. Figüranlar ise Fakir Baykurt'un da ricasıyla köy halkı arasından seçilmiştir.⁷⁰

Haceli karakteri için Erol Taş'ın seçilmesi ise hayat hikâyesinden hiç bahsedilmeyen Haceli'nin üzerindeki ‘kötü karakter’ imajını güçlendiren bir tercih olmuştur.

⁷⁰ “Yılanların Öcü Filminin Bilinmeyenleri” adlı video için bkz.: ‘çevrimiçi’ <http://www.youtube.com/watch?v=WFsIYD-Xu7s> (Erişim tarihi: 10.05.2012).

3.1.2.7 Dil ve Üslup

Fakir Baykurt, Yılanların Öcü romanını sade bir dille yazmış; halk dilinde kullanılan deyim, özdeyiş, atasözü ve küfürler; adetler, halk inanışları, batıl inançlar, türküler gibi folklorik öğelerle zenginleştirmiştir. Filmde kullanılan dil de romandaki kadar yalındır. Romandan alınan küfürler, sinema ortamına yumuşatılarak aktarılmıştır. Diyaloglar, bazı eksiltmeler ve birleştirmeler dışında romanla bire bir örtüşmektedir. Anlatıcının zaman zaman karakterlerin duygu ve düşüncelerini aktardığı bölümleri yönetmen, yeri geldikçe diyalog olarak filme katmış ve karakterlerin film seyircisi için eksik kalan ruhsal durumlarını bu şekilde seyirciye aktarmıştır.

"Romanın bir de sürrealist anlatım bölümleri var ki, Fakir kendini asıl buralarda belli ediyor.. Bu bölümler okunduğu zaman olumlu tip, olumlu hareket falan lafları yavan kalıyor. Fakat bu bölümleri bazı yerlerde diyalog olarak koydum. Yalnız 'Yılanların Öcü'ndeki insanları anlatmak için bu sürrealist tanımlamalar şarttı, ama gel de yap bu teknikle."⁷¹

Bunun dışında, romanda yalnızca sözü edilip anlatılmayan ama filmde seyirciye bire bir yansıtılan ve filmin anlatım diline katkıda bulunan bazı sahneler de vardır: "İrazca, Bayram, Hatice ve Ahmet'in Haceli'nin kerpiçlerini kırmaları" ve İrazca'nın Kaymakam'ın karşısına çıkması" gibi.

Filmin genelinde diyaloglar romandakiyle örtüşmekle beraber tek bir sahnede senarist/yönetmenin filme dahil olduğunu ve kendi düşüncesini aktardığı görülmektedir. Agali Dayı ile İrazca'nın Haceli'nin kerpiçlerinin başında konuştukları sahnede Agali Dayı'nın söyledikleri ne romanla ne de film boyunca kullanılan dille örtüşmektedir:

"Senin öfken daha güzel. Yenilmez irade, ezeli kin, teslim olmayan cesaret! Bütün bunlar sende oldukça senlen başa çıkılmaz İrazca kardeş, başa çıkılmaz!"

⁷¹ Ağâh Özgüç, "Metin Erksan'la Bir Konuşma, **Sine-Film**, 1 Ocak 1962, S. 1.

Bu cümle ne Fakir Baykurt'a ne de Agali Dayı'ya aittir. Agali Dayı İrazca'yla bir köylünün sade diliyle konuşurken birden bu cümleyle 'büyük laflar' eder. Burada sarf edilen "Yenilmez irade, ezeli kin, teslim olmayan cesaret!" (dk. 49:10) cümlesi, aslen senarist ve yönetmen Metin Erksan'ın sesidir. Erksan, bu cümleyle filmde vermek istediği mesajı ortaya koyar.

Film roman dilini sinema diline başarıyla aktarmış ve metinlerarası düzeyde yeni ve özgün bir sanat eseri meydana getirmiştir. Kaynak alınan eser üzerinde birtakım oynamalar; eklemeler, çıkarmalar, değiştirmeler yapılsa da Yılanların Öcü filmi roman okuyucusunu tatmin edecek başarılı bir uyarlama olmuştur.

3.2 MURTAZA



Resim 5. “Murtaza” filminin afişi.

Filmin Künyesi

- Filmin adı: Bekçi Murtaza*
- Yapım yılı: 1965
- Yönetmen: Tunç Başaran
- Senarist: Recep Ekicigil
- Oyuncular: Müşfik Kenter, Ayfer Feray, Tunç Oral, Yılmaz Köksal, Mine Sun, Mümtaz Ener, Asım Nipton
- Yapımcı: Artist Film (Recep Ekicigil)
- Renk: Siyah-Beyaz

3.2.1 Roman ve Filmle İlgili Notlar

3.2.1.1 Romanla İlgili Notlar

Orhan Kemal'in²⁴⁷ Murtaza²⁴⁸ romanı, ilk kez 1952 yılında Vatan Gazetesi'nde tefrika edilmiş ve aynı yıl Varlık Yayınları'ndan kitap olarak çıkmıştır. 1969 yılında eserin 1. ve 3. bölümleri yazar tarafından genişletilen roman, Cem

²⁴⁷ **Orhan Kemal:** (1914 – 1970) Adana'da doğdu. Asıl adı Mehmet Raşit Ögütçü olan Orhan Kemal, milletvekili babasının Suriye'ye kaçması üzerine ortaokulun son sınıfında öğrenimini yarıda bıraktı. Birkaç yıl babasıyla Suriye ve Lübnan'da düğün hayatı yaşadından sonra Adana'ya geri döndü. Pamuk fabrikalarında işçilik, dokumacılık ve kâtiplik yaptı. 1950'de İstanbul'a geldikten sonra kalemiyle geçindi. Bazı eserleri şunlardır: Ekmek Kavgası (1949), Baba Evi (1949), Cemile (1952), Bereketli Topraklar Üzerinde (1954), Eskici ve Oğulları (1962). Bkz. Necatigil, **a.g.e.**, s. 233-235.

* Filmin afişinde **Bekçi Murtaza** yazmasına karşın filmde daima **Murtaza** olarak söz edildiği için, tezimizde de bu adlandırma esas alınacaktır.

²⁴⁸ Orhan Kemal, **Murtaza**, 3. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1964, 188 s. Sayfa numaraları bu baskıya aittir.

Yayınları tarafından yeniden basılmıştır. Orhan Kemal, kitabının basılış hikâyesini şöyle anlatır.

“Murtaza adlı küçük romanım Vatan gazetesinde yayımlandı.. Ben bu romanın müsveddelerini yıllar yılı yaza boza yaza boza on beş, yirmi sayfa kadar bir şey meydana getirmiştım. İstanbul’a yeni gelmişim. Yaşar Kemal, Tunç Yalman’a övgüyle söz etmiş ki, Tunç Yalman ilgilendi, romanın müsveddelerini rica etti benden. Verdim. Ama yayınlanmaya başlayacağını aklıma bile getirmemiştım. Nasıl gelsin? Yıllar yılı sadece yirmi otuz sayfa yazabilmişim. Tefrikaya başlarsa, bu dört günlük yazı demektir. Bir gün yayımlanmaya başlanmış görmeyeyim mi? Her yanım buz kesildi. Bunun gerisini nasıl getireceğim. Öylesine titiz çalışıyorum. Ecel terleri döke döke devam ettim. Bitti. Ama Murtaza, uzun yıllara dayanan olgunlaşmış bir romanın kağıda dökülmesinden ibaretti.”²⁴⁹

Yazdığı romanlarda gerçek kişilerden esinlendiğini söyleyen Orhan Kemal, Murtaza romanını Adana’daki bir Akbank şubesinde çalışan bekçiden esinlenerek kaleme almıştır. Roman basıldıktan sonra kendisinin romana konu edildiğini duyan bekçi, bunu kendisine aktaranlara “A be bu adam beni nereden tanır? Bu adam benden başka adam bulamamış mı yazacak? Neden yazar beni kitaplara? Ya okurlarsa amirlerim bu kitabı? Sevmem bu yolda laubalilik...”²⁵⁰ şeklinde cevap vermiştir.

Orhan Kemal, Murtaza’yı 1969 yılında yeniden yazmıştır. Cevdet Kudret’e göre sonradan genişletilen Murtaza, bu yeni biçimiyle yoğunluğunu kaybetmiştir.²⁵¹ Orhan Kemal ise romanın önsözünde romanı yeniden yazma nedenini şöyle açıklar.

“Yakın dostlarım, Murtaza’yı bu yeni hâle getirmememi istediler. Hem de ısrarla. “- Biz onu öyle bulduk, öyle okuduk, öyle sevdik. Ne diye değiştireceksin?” dediler. Hattâ içlerinde çok önem verdiğim kimselerin de bulunduğu bu görüş üzerinde uzun uzun durdum. Kitabın üstünde “Roman” yazıyordu ama o hâliyle Murtaza bir “Roman” değil, olsa olsa bir “Büyük hikâye”ydi. Kitabın yüz seksen sayfalık hacminden dolayı söyleyemiyordum bunu. Salt, romanı roman yapan şeylerin eksikliğinden. Murtaza’yı roman hâline getirmek için üzerinde çok çalıştım. Elimde hâlâ yığınla malzeme var. Bu malzemeyle bir “MURTAZA II” yapar mıyım? Henüz

²⁴⁹ Nurer Uğurlu, **Kemal’in İkbal Kahvesi**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1973, s. 199-201’den aktaran Asım Bezirci, **Orhan Kemal**, İstanbul, Tekin Yayınları, 2 .bs., 1984. s. 135.

²⁵⁰ Uğurlu, **a.g.e.**, s. 296.

²⁵¹ Cevdet Kudret, **Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman III**, 5. bs., İnkılap Yayınları, 1987, s. 296.

bilmiyorum ama, Murtaza galiba istiyor bunu. Dürtüp duruyor. Neden olmasın? Evet, bana sorarsanız “Murtaza şimdi roman oldu” kanısındayım.”²⁵²

1966 yılında Orhan Kemal tarafından oyun olarak kaleme alınan Murtaza, 1969 yılında Ulvi Uraz Topluluğu tarafından sahneye konmuştur. (Bkz. Resim 6)



Resim 6. 16.10.1969 tarihli Milliyet gazetesinden Murtaza oyunu ile ilgili bir tanıtım yazısı.

3.2.1.2 Filmle İlgili Notlar:

Tunç Başaran²⁵³ tarafından beyaz perdeye aktarılan Murtaza, Orhan Kemal'in sinemaya uyarlanan üçüncü eseridir.²⁵⁴ Filmin yapımcısı ve senaristi Recep Ekicigil, sinemaya uyarlamayı düşündüğü bu romanın senaryosunun hazırlanması için sinemanın önemli kişileriyle görüşmüştür. Ancak kimi eseri sinematografik bulmamış kimi de “eserdeki kahramanın gerçek ve canlı havasının beyaz perdede gerekli güçte verilemeyeceğine inandıkları için”²⁵⁵ bu işten kaçınmışlardır.

²⁵² Orhan Kemal, **Murtaza**, 6. bs., İstanbul, Cem Yayınevi, 1982, s. 5.

²⁵³ **Tunç Başaran** (1938 -) Yönetmen, senarist, yapımcı, oyuncu. Çocukluğu ve gençliği İstanbul'un Fatih semtinde geçmiştir. Altı yaşından itibaren sinemaya ilgi duymaya başlamıştır. Edebiyat Fakültesi'nde bir süre okuduktan sonra İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden mezun oldu. Edebiyat Fakültesi'nde okuduğu yıllarda Memduh Ün ile tanıştı ve asistanlığını yaparak sinema hayatına atıldı. 1964 yılında ilk filmi “Hayat Kavgası”nı çekti. Yönettiği filmlerden bazıları şunlardır: Ömer Hayyam (1973), Uçurtmayı Vurmasınlar (1989), Piano Piano Bacaksız (1991), Uzun İnce Bir Yol (1993), Sen de Gitme (1996), Kaçıklık Diploması (1998), Abuzer Kadayıf (2000). Bkz. Özgüç, **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, s. 29-31.

²⁵⁴ Suçlu (1960), Avare Mustafa (1961) Murtaza (1965).

²⁵⁵ Yılmaz Kuzgun, “Murtaza”, **Sinema 65**, S.8, Ağustos 1965, s. 26-27.

Yılmaz Kuzgun, eserin senaryolaşma sürecini şöyle anlatır.

“İdealize edildiği zaman muhakkak ki filmciliğimizin bu imkânları ve ticari anlayışı içinde Murtaza beyaz perdeye aktarılamazdı. Fakat Recep Ekicigil öngörüsü kuvvetli, cesur kişidir. Murtaza’yı herkes tanımalı, sevmeli, kendinden bir parça bulabileceği bu harika tipi tanımalıdır diyerek senaryoyu kendisi hazırlamaya başladı. Filmik olmayan, tip üzerine kurulu ve roman tekniği olarak bile zayıf sayılabilecek eserin önemli bölümlerini ustalıkla sıraya dizdi.”²⁵⁶



Resim 7. “Murtaza” filminin jeneriğinden bir kesit.

Murtaza’nın senaryosu ile ilgili bir karışıklık söz konusudur. Tunç Başaran, Murtaza’nın senaryosunu altı ay boyunca Orhan Kemal ile birlikte yazdıklarını iddia etmektedir.²⁵⁷ 2008 yılında Işık Ögütçü’nün hazırladığı ve Everest Yayınları tarafından basılan **Senaryo Tekniği ve Senaryolar (Murtaza, Yörük Ali Efe)** adlı kitapta yer alan Murtaza senaryosu²⁵⁸ ise filmde tamamiyle farklıdır. Kitapla paralel bir görünüm çizen eser, filmle neredeyse hiç örtüşmemektedir. Orhan Kemal’in bizzat kendisi tarafından hazırlanan ve Elif Yayınları tarafından 1963 yılında basılan **Senaryo Tekniği ve Senaryoculuğumuzla İlgili Notlar** adlı kitabın sonunda ise Murtaza’ya ait bir senaryo bulunmamaktadır. Filmin orijinal senaryosunun kayıp olması sebebiyle iki senaryo arasında metinsel bir inceleme yapmak mümkün

²⁵⁶ a.m., s. 27.

²⁵⁷ Ertekin Akpınar, **10 Yönetmen ve Türk Sineması**, 1. bs., İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005, s. 247.

²⁵⁸ Orhan Kemal, **Senaryo Tekniği ve Senaryolar (Murtaza, Yörük Ali Efe)**, 3. bs., Yay. Haz. Işık Ögütçü, İstanbul, Everest Yayınları, 2008, s. 91.

olmamasına rağmen; adı anılan kitaptaki senaryonun filmin son haliyle uyuşmaması, senaryoyu Orhan Kemal'in yazmamış ya da yazımına yardım etmemiş olabileceği ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

İki kez kaleme alınan Murtaza'nın ikinci yazımı ile filmin başlangıcının örtüşmesinden dolayı, senarist Recep Ekicigil'e Orhan Kemal ile yakınlığı göz önünde bulundurularak "Orhan Kemal'in filmin gösterime girişinin ardından, ikinci kez Murtaza'yı yazarken bu girişten esinlenmiş olup olamayacağı" sorulmuş; Ekicigil'in verdiği cevap ise Orhan Kemal'in filmde esinlenmiş olabileceği ama kendisine bu konuda bir görüş bildirmediği yönünde olmuştur.²⁵⁹

Murtaza rolü için öncelikle Öztürk Serengil uygun görülmüş hatta bu, dergilerde duyurulmuştur. Ancak yapımcının filmi uzun süreli bir proje olarak görmesi ve Serengil'den bıyıklarını kesmesini istemesi sonucunda Serengil, rolü bırakmış ve Murtaza rolü bu kez Müşfik Kenter'e verilmiştir. Yapımcının bu konudaki görüşü ise Murtaza'da Müşfik Kenter'e göre daha ünlü olan Öztürk Serengil'in oynaması durumunda filmin daha çok iş yapacağı ancak filmin asıl başarısının Müşfik Kenter'in oynadığı durum komedisi olduğu yönündedir.

Filmin yönetmeni Tunç Başaran ise Murtaza'yı "biraz İtalyan gerçekçiliği havasındadır. Hikayenin kendisi o kadar Türkiye ki..."²⁶⁰ şeklinde tanımlar.

Murtaza'nın "uzun yıllar Türk sineması tarafından ele alınmayacağını"²⁶¹ düşünen Orhan Kemal, filmin çekim aşamasında filmle ilgili olumlu yorumlar yapmıştır.

"Murtaza benim en çok beğendiğim eserlerimin başında gelir... Oradaki tipler, Adana da bulunduğum zaman tanıdığım kimselerdir... «Murteza» hâlâ hayatta olan bir bekçidir. Filme başarıyla alındığı takdirde senenin en iyi filmi olacağına kuvvetle

²⁵⁹ 25.03.2012 tarihinde Recep Ekicigil ile yapılan kişisel görüşme.

²⁶⁰ Akpınar, **a.g.e.**, s. 248.

²⁶¹ "Murteza", **Artist**, C. 12, S. 39, 22 Eylül 1964, s. 35.

inanıyorum.”²⁶²

Yaşar Kemal de Orhan Kemal’in görüşlerini paylaşmakta ve Murtaza’nın “bugüne kadar çevrilen filmlerin en güzeli olacağını”²⁶³ söylemektedir. Ne var ki filmin gişe başarısı beklenildiği gibi yüksek olmamıştır. Filmin yapımcısı Recep Ekicigil, bunun temel nedeninin dağıtım sırasında yaşanan sorunlar ve Türk sinemasında iş yapan film yapmanın koşulunun oyuncunun popülerliği olduğunu söyler.

"Filmin dağıtımını Erman ve Uğur Film'ler paylaşmıştı. Murtaza, 15-20 sinemada oynasa iyi iş yapardı. Memduh Ün filmi çok sinemada oynattı ama Nevzat Pesen kendi filminin arkasına taktı. O dönemde iki film arka arkaya böyle gösterilebiliyordu. İki filmden gelen hasılatın eşit bölünmesi gerekirken Pesen, kendi filmine yüzde seksen, Murtaza'ya yüzde yirmi verdi. O zamanın şartları böyleydi. Murtaza, işletmecilerin oyununa geldi. Şimdi de çok iyi film yap, oynatacak sinema bulamazsan... Filmcilik ticari bir müessesedir. Film prodüktörü önce kasasını düşünür. Garantiye almak lazım zarar etmemek için. Mesela bir filmde Türkan'ı oynatırsan o film iş yapar.”²⁶⁴

Murtaza, 1986 yılında Ali Özgentürk tarafından **Bekçi** adıyla tekrar beyazperdeye uyarlanmıştır. Bu uyarlamada Murtaza rolünü Müjdat Gezen oynarken filmde Güler Ökten, Halil Ergün, Macit Koper ve İhsan Yüce rol almışlardır.

3.2.2 Roman ve Filmin Karşılaştırmalı İncelemesi

Romanın Konusu:

Murtaza, 1927 senesindeki mübadele ile Yunanistan'ın Alasonya kasabasına yakın köylerinden birinden Türkiye'ye gelmiştir. Hemşerileri gibi “üç buçuk arşın bahçelerine karşılık binlerce dönüm tarla almayı kendine, bilhassa Türklüğüne yediremeyip” (s. 18) iskan dairesinden on beş dönüm tarla almakla yetinmiş ve karısıyla burada yoksulluk içinde yaşamıştır. Karısı hastalanınca mallarını satıp vilayete yerleşmiş, Türkiye'ye gelip zenginleşmiş bir hemşerisinin yardımıyla çırcır

²⁶² a.e., s.5.

²⁶³ “Herkes Aynı Şeyi Söylüyor: Murteza Yılın Filmi”, **Artist**, C. 12, S. 42, 13 Ekim 1964, s. 29.

²⁶⁴ 25.03.2012 tarihinde Recep Ekicigil ile yapılan kişisel görüşme.

fabrikalarından birinde kantarcılık yapmış daha sonra da bir komiserin yardımıyla mahalle bekçiliğine yazılmıştır. Çok partili döneme kadar bekçilik yaptıktan sonra bir süre işsiz kalan Murtaza, aynı komiserin yardımıyla tekrar bekçiliğe dönmüş; komiserin emekli oluşu sebebiyle işine son verilmiştir.

Roman, Murtaza'nın fabrikada işe alınmak için fabrika sahibinin yeğeni Umum Fen Müdürü Kâmuran Bey ile görüşmesinden başlar. Fen Müdürü onu bekçilikte önüne geleni tokatladığını söyleyen komiserin ricasıyla Kontrol Nuh'a yardımcı olarak işe alır. İş aldıkdan sonra fabrikanın çayhanesine giden Murtaza, daha ilk dakikadan işçilerin alaylarına maruz kalır.

Murtaza, “vazifesinin aslanı, kurs görmüş, büyüklerinden çok sıkı terbiye almış”, vazifeyi her şeyin hatta çocuklarının bile üzerinde tutan, bütün memleketi disiplin altına sokmayı kendine hedef edinmiş bir kimsedir. Kızına çıkan İzmirli talip bile Murtaza'nın bu “üstün özelliklerini”, “vazifesinin aslanı” oluşunu işitmiş, bu yüzden onun kızına talip olmuştur. Murtaza işçilerden ustabaşlarına kadar herkes üzerinde kontrol sağlamaya, onları disipline etmeye çalışır. Onun davranışlarından herkes şikayetçidir; yalnız Fen Müdürü fabrikada düzeni sağladığı için Murtaza'yı destekler. Bu durum Murtaza'ya karşı tepkiyi daha da körükler. Fen Müdürü Murtaza'ya bekçilik görevinin yanı sıra Spor Mükellefleri Komutanlığı görevini de verir. Odayı temizlemesini söyler ve ona resmi bayramlarda giymesi için de bir de üniforma verir. Yetkileri ve görevleri daha da artan Murtaza gece gündüz çalışır, uykusuz kalır ama insanları hizaya getirme görevinden bir an olsun uzak kalmaz.

Bir gün Murtaza'nın onunla birlikte fabrikada çalışan kızlarından biri uyuyakalır. İşçiler bu durumu fark edip Kontrol Nuh'a haber verirler. Nuh, Murtaza'nın kızlarını dövmesinden korkarak durumu ona söylemek istemese de diğer işçiler, Murtaza'dan hınçlarını bu şekilde almak isterler. Kızlarından birinin iş başında uyuduğunu duyan Murtaza deliye döner, kızına tokat atar. Tokadın şiddetiyle yere düşen kız, başından ağır darbe alır. Ayakta duramayacak hale gelince işi bırakıp eve gider. Murtaza, Firdevs'in durumundan ziyade kendi kızının iş başında uyuyor olmasından dolayı çok üzülür, kahrolur.

O gece Murtaza, fabrikaya giren hırsızları yakalar ve haber vermek için gece geç vakitte Kâmuran Bey'in evine gider. Gece vakti bu hırsızlık olayıyla pek de ilgilenmeyen Kâmuran Bey, ertesi sabah Murtaza'yı yanına çağırır. Murtaza ona kızlarından birini görev başında uyurken yakaladığını anlatır. Bunu haber vermediği için Nuh'u da görevini yerine getirmemekle suçlar. Eve gelince kızının durumunun ağır olduğunu öğrenir. Akile Hala kızın doktora götürülmesinin şart olduğunu söyler ve Murtaza'yı para bulmaya yollar.

Murtaza, fabrika işçilerinin kooperatifte alışveriş yapmalarını sağlayan markalardan alır ancak bunları veznede paraya çevirtemez. Beş liralık markayı bakkaldan ancak dört lira karşılığında değiştirebilen Murtaza, kızı Firdevs'i doktora götürür. Doktor, beş liralık vizite ücretini pazarlıkla dört liraya düşürüp kızı muayene eder. Reçete yazıp Murtaza'yı gönderir. Murtaza'ya bir şey söylemeyen doktor, o gider gitmez yanındaki arkadaşıyla kızın beyin kanaması geçirmekte olduğunu konuşur.

Fabrikaya dönen Murtaza, otuz saattir uyumadığı için yorgunluktan ambarda uyuyakalır. Bunu gören Nuh, diğer ustalarla birlikte onu Kâmuran Bey'e şikayet etmeye gider. Kâmuran Bey, oralı olmaz; aksine kendi adamını ona ispiyonladığı için Nuh'a kızar ve Murtaza'yı yanına çağırır. Murtaza, uyuduğu için cezalandırılmayı beklerken Kâmuran Bey'den ikramiye ve üç günlük izin alır. Murtaza, eczaneden ilaçları alıp kızına götürür ama yetişemez. Firdevs ölür. Roman, acılı annenin cenaze arabasının arkasından ağlayarak koşuşu ile biter.

3.2.2.1 Olay Örgüsü ve Dramatik Yapı

Roman ve filmin konusu aynıdır. Ancak olay örgüsünde ve her iki eserin başlangıçlarında bir takım farklılıklar göze çarpmaktadır.

Roman, Murtaza'nın fabrikaya bekçi olarak işe alınışı ile başlarken, film olayların daha öncesine giderek Murtaza'nın mahalle bekçiliği yaptığı dönemden başlamaktadır. Romanda Murtaza'nın mahalle bekçiliği yaptığı döneme ait bilgiler diyalogların içine serpiştirilerek verilmiştir. Filmin senaristi Recep Ekicigil, romanda

diyalogların ön planda olması sebebiyle eseri sinema diline çevirirken hikâyeye hareket katmak amacıyla bu yönde bir değişiklik yapmıştır.²⁶⁵ Eyigün'e göre "Murtaza'nın mahalle bekçiliği yaptığı dönemle başlaması"²⁶⁶ filme bütünlük katmış ve romandaki eksik kurguyu tamamlamıştır."²⁶⁷

Roman ve filmin başlangıçları farklı olsa da her iki eserde de devingen başlangıç²⁶⁸ kullanılmıştır. Okuyucu / seyirci kendisini daha önceden başlamış olayların ortasında bulur. Romanda okuyucu, olaylara Murtaza ile Fen müdürünün konuşmasının ortasında dahil olurken filmde seyirci, Murtaza'nın gece vakti sokaktaki bir adamı kovalamasıyla olayları öğrenmeye başlar.

Filmin açılış sekansı, gece vakti dar bir sokakta dolaşan Murtaza ve sokağın genel çekiminden Murtaza'nın baş çekimine²⁶⁹ kadar kameraya doğru yürüyen görüntüsüdür. Jenerik, açılış sekansı boyunca akar. Bu ilk sahnede Murtaza, elinde bavulla uzaklaşmakta olan bir adamın peşinden koşar, izini kaybedince önünden geçtiği bütün evlerin kapılarını çalarak ortalığı ayağa kaldırır. Mahalleli, Murtaza'dan geceleri insanları uykularından uyandırdığı, hırsızları kaçırdığı, olur olmaz nedenlerle insanları tutup karakola götürdüğü, bir de üstüne insanlara zorbalık ettiği için şikayetçidir. Her evden ayrı bir şikayet duyulur.

Ertesi sabah mahalleden birkaç kişi Murtaza'yı komisere şikayet etmeye gider. Komiser bu şikayetlerden sonra Murtaza'yı mahalleden göndermek ister ama dört çocuk babası olduğu için bir yandan da ona acır. Onu çıkarır fabrikasının Fen Müdürü Kâmuran Bey'e tavsiye eder.

²⁶⁵ 25.03.2012 tarihinde filmin yapımcısı ve senaristi Recep Ekicigil ile yapılan kişisel görüşme.

²⁶⁶ 1969 yılında Orhan Kemal tarafından ikinci kez yazılan Murtaza romanı, Murtaza'nın mahalle bekçiliği yaptığı dönemle başlamaktadır. Orhan Kemal'in filminden etkilenecek mi böyle bir değişiklik yaptığı ise bilinmemektedir.

²⁶⁷ Rahşan Yıldız Eyigün, "Orhan Kemal'in Hayatı, Eserleri ve Orhan Kemal Uyarlamalarının Türk Sinemasındaki Yeri", İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2006, s. 93.

²⁶⁸ Bkz. Kıran - Eziler Kıran, **a.g.e.**, s. 87.

²⁶⁹ Bkz. Özön, **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**, s. 32-33.

Vardiyasından dönmekte olan Murtaza, yolda fabrikaya çalışmaya giden kızlarına rastlar. Eve gelir, karısı ile konuşur ve ona filmde de romanda da bir **leitmotiv**²⁷⁰ olarak devamlı tekrar ettiği şu cümleleri söyler:

“Abe benim için ne der komiserim bilirsin? Der, Murtaza Efendi direğidir karakolumun. Çünkü görmüşüm ben kurs, almışım çok sıkı terbiye büyüklerimden hemi de takdirname!”(s. 22)

Murtaza'nın kızı Selma okula gittiğini söyler ve evden çıkar; bir sonraki sahnede ise tamircide çalışan sevgilisinin yanına gittiği görülür. Romanda Murtaza'nın kızının böyle bir ilişkisi yoktur, dolayısıyla bu olaylar yaşanmaz.

Ertesi gece Murtaza, devriyede dolaşırken elinde bavulla dolaşan adama yeniden rastlar. Adamı yakalayıp bavulunu açmaya zorlar, içinden çıkanlardan şüphelenir ve onu yaka paça karakola götürür. Bu arada komiser Murtaza için fabrikadaki işi ayarlamaktadır. Murtaza, yakaladığı adamı karakola getirir. Adamı komiserin odasına sokan Murtaza, altıncı hissine dayanarak adamı gözünün tutmadığını söyler ve bavuldaki kıyafetleri çaldığını iddia eder. Romanda bu olay fabrikada çalışmaya başladığı gün Murtaza tarafından Fen müdürüne anlatılır:

“Üstü bozuk bir vatandaş müdürüm...(…) Çalmışdı şüphesiz...(…) Tutamadı gözüm adamı.. Kıyafetsiz bir adamda niçin bulunsundu o kadar eşya?(...) Ettim teslim eşyalarla kumserime!”(s.52-53)

Adamın bavuldaki kıyafetleri çalmadığı ortaya çıkınca komiser, adamdan özür dileyerek onu gönderir ve Murtaza'ya ertesi sabah fabrikaya gitmesini söyleyerek Kâmuran Bey'in kartını verir. Karakolda bulunan diğer bekçiler Murtaza'nın bu hâline gülerler.

Murtaza, Kâmuran Bey ile görüşmeye gider, kartı uzatır. Kâmuran Bey ona fabrika işçilerinin kontrolü görevini verir. Murtaza, fabrikada Kontrol Nuh'un yardımcısı olarak işe alınır. Ama bu yardımcılık pozisyonunu kendine yediremez.

²⁷⁰ Bir romanda sık sık tekrarlanan söz grubu, herhangi bir dize, yine konu veya kişilerle ilgili olarak tekrarlanan bazı kelimeler “**leitmotiv**” olarak kabul edilir. Mehmet Tekin, **Roman Sanatı 1. Romanın Unsurları**, 7. bs., İstanbul, Ötüken Yayınları, 2009, s. 252.

Çünkü o “kurs görmüş, büyüklerinden çok sıkı terbiye hem de takdirname almış, vazifesinin aslanı, vazife bir sırasında gözünü kırpmayan, ciğerparem demeyen” (s. 13) biridir ve ikinci adam olmak onun için söz konusu bile değildir. Nuh onu “Neresinden bakarsan bir mahalle bekçisi.” diyerek küçümser. Murtaza kendisine “Naber?” diyen kapı bekçisi Ferhat'a da üstünlük taslar.

Fabrikanın çayhanesine giden Murtaza, orada da patronluk taslamaya devam edip sandalye getirilmesi için avaz avaz bağırır ve kahvecinin bardağı sabunlamasını ister. Fabrikanın savsakçı takımından Ensiz, Azgın ve Dubara Murtaza'nın yanına gelirler. Ona askerlik anılarını anlattırıp onunla dalga geçerler. Murtaza'nın askerlik anılarını hatırladığı sahnede flashback (geriye dönüş)²⁷¹ tekniği kullanılmıştır. Burada Murtaza, birliğin peşinde koşarken ve komutanlar tarafından alaya alınırken gösterilir. Murtaza, askerliğini bekayâdan yaptığını ve Trakya'ya gittiğini, diğer askerlere örnek olduğu için komutanlarından takdirname alıp onbaşılığa terfi ettiğini anlatır. Romana göre ise, Murtaza'nın bölüğü Trakya'ya giderken İstanbul'da durmuş ve Murtaza burada halkı etrafına toplayıp konuşmuştur. Murtaza'nın askerlik hikâyesi romanda filmdekine göre daha abartılı, daha absürt olarak anlatılmıştır. Bu olay romanda Murtaza'nın ağzından şöyle nakledilir.

“- Ben, dedi, gittim askere bekayâdan! Açan çıkardılar Galata'da papurdan bizi, altmış bakaya üç yüz on beşli, görmeliydiniz.. Pindik üstüne Galata köprüsünün. Toplaşmış millet, büle. Nâz (nasıl) kabarmaz yüreğin, nâz duymazsın şerref, şan! Atıldım ileri, dedim durun be arkadaşlar, olayım kurban ayaklarınızın tozcazına, var bir çift sözüm bu İstanbollulara! Durdu arkadaşlar, aldı dört bir etrafımızı ehali.. Pindim omuzlarına bizim pelvan Asanın (Hasan'ın) dedim ey muterem İstanbollular, sayın vatandaşlarım! Dinleyesiniz bu Mürtezanızı, ister etmek sizlere hitap, bir süzler ki duyusunuz! Geldi teğmen, olmuş ifrit.. Dedi abe ne bağırırsın, in aşağı! İndim omuzlarından pelvan Asan'ın aldım esas vaziyetimi, dedim bozamam disiplinimi huzurunuzda komutanım! (...) Geldi o da cûşu hurûşa, dedi ettim müsaade be arslan yavrusu. (...) Toplanmış ehali, büle.. Geçemez tıramvaylar, hem de otomopiller.. Aççarım ağzımı, pa pa pa pa... Ne derim bilirsiniz? Derim, ey muterem İstanbollular, saygı diyer vatandaşlarım! (...) Nâz koppar bir alkış, nâz bağararlar yaşşa be arslan yavrusu arslan, olsun helâl emdiğin süt! Sanardınız yıkıldı Galata küprisi! (...) Ondan sonra gittik Trakya'da, kazdık çok büyük hendekler, yaptık istikâmlar ki görmeğe şâyeste. (...) Yağardı yağmur, çakardı şimşek hem de yıldırımlar... Kaçmışdı bütün arkadaşlar kuğuşlara, kalmışdım ben tek başıma. (...)

²⁷¹ Bkz. Nijat Özön, **100 Soruda Sinema Sanatı**, İstanbul, Gerçek Yayınları, 1972, s. 139.

Çağırır onbaşım, çağırır çavuşum, gediklim, hem de yüzbaşım.. Dedim gelemem kumutanlarım, bırakamam vazifemi!” (s. 14-16)

Murtaza eve dönerken bakkal, Murtaza'nın yeni işini kutlar. Murtaza ona “Nasıl duyarsınız böyle?” diye sorar; bakkal da “Mühim adamların her bir şeyi çabuk duyulur.” cevabını verir. Romanda yer almayan bu diyalog, Murtaza'nın ‘kendini çok önemli bir insan olarak gören’ karakterini vurgular niteliktedir.

Murtaza eve gelince karısına müdürün onu alabilmek için komisere nasıl yalvardığını, komiserin ondan nasıl zorla vazgeçtiğini anlatır. Ne de olsa Murtaza, “büyüklerinden çok sıkı ders almış, kurs görmüş, başkalarına benzemeyen” bir bekçidir. Karısı maaşı sorar; ancak para Murtaza'nın umrunda değildir, o vazifesinin büyüklüğünden başka bir şey düşünmemektedir.

“Ne der Fen müdürü bilirsin? Var bir arkadaş adı Nuh, olur benim hemşerim. Gördüm adamı baktım nafi! Bilirsin var bir kuvvet bende Allahtan, bakayım herhangi bir insana anlarım ne evsafa. Tabii, anladım derhal. Dedim, çekme kaygı sen müdürüm, düzeltecem, sokacam her bir şeyi disipline.”, “Bilirsin, ne dedi Fen müdürü, aşk olsun Murtaza Efendi, olmadı vazifeye başlayalı çiyrek saat, lakin kavradın vazifeni, olacaksın diğerlerine misal.”(s. 26, dk. 24:00)

gibi abartılı yalanlarla vazifesinin büyüklüğünü ve kendini öven sözler söyler.

Ertesi gün işe başlayan Murtaza, kontrolör Nuh ile birlikte fabrikayı dolaşmaya gider. Filmden farklı olarak romanda; bu gezinti sırasında Murtaza, birtakım takım elbiseli memurlar görür, durup selam vermek ister ve Nuh'un onlar hakkında kötü konuşmasına izin vermez. (s. 31) Çırçır kâtibinin odasını ziyaret ettiklerinde ise boynunda kravat yok diye adama selam verip vermemekte tereddüt eder. Murtaza yanlarında değilken çırçır kâtibisi ve Nuh arasında geçen diyalog, filmde Nuh'un tuvalet bekçisi Azgın ve Dubara arasında geçen bir diyalog olarak verilir. Çırçır kâtibisi Nuh'a Murtaza'nın bir zamanlar genelevde bekçilik yaptığını söyler. Bu diyalog filmde Murtaza'nın yanlarına gelişi ve orada bulunanların ona genelevde bekçilik yaptığı zamanı anlattırıp onunla alay etmeleri ile son bulur. (dk. 29:55)

Murtaza'nın herkesin amiriymiş gibi davranan tavrı çok geçmeden fabrikadaki bir grup işçinin ona düşman kesilmesiyle sonuçlanır. Çalışma saatlerinde işten kaytarıp sigara içmeye giden bu grup, Kontrol Nuh'tan çekinmemektedir. Ancak

Murtaza gelince işler değişir, rahatlıklarını kaybederler ve bunun intikamını ondan alabilmek için Murtaza'nın en ufak bir açığını kollamaya başlarlar.

Müdür Kâmuran Bey, gece vakti fabrikaya gelir. Bu arada yerine oğlunu bırakmış olan kapı bekçisi Ferhat, tuvalete gitmiştir. O yerinde yokken müdürün geldiğini oğlundan öğrenince panik olur. Ferhat, Murtaza'nın müdürle konuşmasını ve onu cezadan kurtarmasını ister. Murtaza, müdürle konuşur, durumu anlatır ancak Ferhat'ı yanına çağıran müdür, onun üç yevmiyesini²⁷² keser. Bu esnada fabrikaya hırsız girer. Fabrikadaki hırsızlık, romanda Murtaza'nın Firdevs'i dövdüğü günün gecesinde gerçekleşirken; filmde bu iki olay, aynı gece içerisinde gerçekleşmiştir. (s. 142) Olayların filmde bu şekilde arka arkaya verilmesi filmin temposunu hızlandırmıştır.²⁷³

Hırsızlar romanda dört kişiye; filmde yalnızca bir kişidir. Filmde dört kişi yerine tek kişinin kullanılması oyuncu tasarrufu ile ilgili olabileceği gibi, Murtaza'nın tek kişiye karşı elde ettiği üstünlüğün filme daha gerçekçi bir hava katmasıyla da ilgili olabilir. Adamı yakalayıp karakola götüren Murtaza, müdüre haber vermek için çıkacakken kendisine daha önce gülen iki bekçinin orada oturduğunu görür ve onlara anlamlı bir bakış atar. Murtaza'nın diğer bekçilerle arasında geçen bu bakışma, romanda yer almaz fakat Murtaza'nın karakterine oldukça uygun düşmüştür. Murtaza, böylece kendisine daha önce gülen bekçilerden intikamını almıştır.

Murtaza'nın kardeşinin ziyareti, filmde sırası değiştirilen olaylardan biridir. Bu kısım romanda daha ileriki bölümlerde yer alır. Filme romandan farklı olarak Selma'nın aşk hikâyesinin eklenişi bu değişiklikte rol oynamıştır. Çünkü Murtaza'nın kardeşinin ziyareti, romanda Azgın ve Murtaza arasında geçen tartışmadan sonra verilirken filmde, tartışmanın öncesinde yer almıştır. Filmde bu

²⁷² Romanda Ferhat'ın dört yevmiyesi kesilir.

²⁷³ Filmin senaristi Recep Ekicigil, filme hareketlilik ve devamlılık kazandırmak için senaryoda sahnelerin yerini değiştirdiğini söyler. 25.03.2012 tarihinde Recep Ekicigil ile yapılan kişisel görüşme.

tartışma sırasında Azgın Murtaza'ya kızının “elin erkekleriyle gezdiğini” söyleyerek onun damarına basmaktadır. Murtaza'nın en büyük kızı Selma'ya, Murtaza'nın “üstün meziyetlerini” duymuş İzmirli bir talip çıkar. Murtaza'nın kardeşinin ziyarete gelişinin nedeni bu haberi vermektir. Ancak Selma'nın tamirhanede çalışan bir oğlanla ilişkisi vardır ve Selma hamile kalır. Selma'nın sevgilisinin oluşu ve hamile kalışı romanda yer almayan ayrıntılardır.



Resim 8. “Murtaza” filminden bir sahne.

Selma'nın annesi ve babasının, elinde sevgilisinin fotoğrafını buluşu ve onun bunu sevgilisine anlatışı eş zamanlı olarak gösterilmiş ancak bu görüntüler, alışılmışın dışında bir flashback tekniği ile Murtaza'nın konuşan görüntüsünün ardından Selma'nın “...dedi.” demesiyle birbirlerine bağlanmışlardır. Bu görüntüler, paralel kurgu yöntemiyle birbirlerine bağlanarak seyircinin birbirinden farklı zaman dilimlerinde gerçekleşen olaylara, gerçekte imkansız bir dramatik yakınlık içerisinde aynı aynı anda gerçekleşiyormuşçasına tanık olması sağlanmıştır.²⁷⁴ Ancak filmde bu sahneler arasındaki geçişler fazlasıyla keskindir ve karakterler cümlelerini bitirmeden bir sekanstan diğerine geçilmektedir. Bu açıdan bu sahne, filmde bir yapaylık duygusu uyandırmaktadır.

²⁷⁴ İhsan Gülüş, “Sinemada Görsel Zaman ve Mekan”, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2006, s. 115.



Resim 9. “Murtaza” filminden bir kare.

Selma’nın sevgilisine biriyle evlendirileceğini söylediği andaki tren gürültüsü yüzünden söyledikleri anlaşılmamaktadır. Sevgilisi, söylediklerini duyamadığı için Selma’nın yanına gider, orada konuşmaya devam ederler; ancak seyirci onların ne konuştuğunu duyamaz. Bu sahneye kadar olayları bir gözlemci sıfatıyla tanık olan seyirci, bu sahnede filmde dışlanır. Gerçeklik algısı kaybolan seyirci için bu rahatsızlık verici bir durumdur.

Murtaza’nın lokantada yemek yemekte olan bir işçinin su bardağını ısrarla önüne koyması, işçinin de ısrarla ileriye koyması romanda yer almayan ancak Murtaza’nın takıntılı karakterine uygun düşmüş bir ayrıntı olarak filmde göze çarpmaktadır.

Romanda Murtaza’nın kardeşi Recep, Selma’nın İzmirli kismetini konuşmak için yalnızca bir kez ziyarete gelir; filmde ise bu ziyaret ikiye bölünmüştür. İkinci ziyaret sırasında Selma, bakkala yollanır. Tam içeri girecekken bakkal ve fabrika işçilerinin babası hakkında konuştuklarını duyar. O içeri girince susarlar. Bunun üzerine Selma, babasına “Yeter, yeter baba! Milletin maskarası olduk, herkes seninle alay ediyor.” (dk. 65) diyerek evi terk eder, sevgilisiyle buluşmaya gider. Selma’nın sevgilisine hamile olduğunu söyleyişi ve Murtaza’nın kızını İzmirli’ye vermekle ilgili sözleri birbirlerine paralel olarak kurgulanmışlardır. Selma ve Murtaza farklı mekânlarda oldukları halde birbirlerini duyuyor gibi konuşurlar.

“Selma: Babam şimdiden kendini İzmirli oğlanın kayınpederi gibi görmeye başlamış bile. Annem laf arasında ağzından kaçırdı. Babam diyormuş ki var konakları, zeytinlikleri...”

Murtaza: ...hem de mandıraları. En zenginiymişler İzmir’in. (...) Abe varmayıp da ne yapacak? İsyân mı edecek babaya? Kırarım kafasını onun.

Selma: ... kırar kafamı, ezer ayaklarının altında beni.” (dk. 68)”

Selma’nın sevgilisi ve yanında çalıştığı usta, Selma’yı istemeye gelirler. Murtaza, işini beğenmediği için kızını oğlana vermez. “Kızını bir katip parçasına veremeyeceğini” söyler.

Nuh ve Dubara, Selma ile sevgilisini yolda el ele yürürken görmüşlerdir. Bu haber, işçiler arasında hemen yayılır. İşçiler bunu Murtaza’ya karşı kullanmak için ona bir oyun hazırlarlar. Tuvaletlerden sorumlu olan Azgın’ı uyurken gören Dubara ve Ensiz, onu özellikle uyandırmayıp Murtaza’nın yakalanması için beklerler. Onu mesai sırasında uyurken yakalayan Murtaza ve uyandırıldığı için çok sinirlenen Azgın birbirlerine girerler. Azgın ona “kızının elin oğlanlarıyla sürttüğünü” söyler. Murtaza duyduklarına inanamaz, dünyası başına yıkılır; Azgın’ı orada bırakıp eve gider. Murtaza eve geldiğinde kızını evde bulamaz ama karısından kızın hamile olduğunu ve evden kaçtığını öğrenir, dosdoğru oğlanın çalıştığı garaja gider. Selma orada değildir ama Murtaza oğlanı yine de döver.

Murtaza’nın küçük kızları fabrikada makine başında çalışırken uyuklamaya başlarlar. Bunu gören Ensiz, diğerlerine de haber verir. Nuh, çocukların başına bir kötülük gelmesinden korkup onları engellemeye çalışsa da işçiler, kızları dövdürmeyeceklerini öne sürerek Murtaza’ya haber verirler. Nuh, Murtaza’dan önce gidip kızları uyandırmaya çalışsa da yetişemez. Öfkesinden köpüren Murtaza’nın gözü hiçbir şeyi görmez. Küçük kızı Firdevs’e sert bir tokat atar. Küçük kız yerinden fırlayarak başını kalorifer peteğine çarpar. Firdevs fabrikanın revirine götürülür ama bir türlü kendine gelemez. Bunun üzerine ablası Hülya ile eve giderler. Murtaza, kızlarının mesai saatinde işi bırakıp gidişini izler ve daha çok içlenir. Firdevs, daha evin kapısından içeri girmeden düşüp bayılır. “Başım, başım...” diye sayıklayıp durmaktadır.

Murtaza, Bekçi Ferhat ile konuşur; ona kızlarını uyurken bulduğu için kahrolduğunu anlatır, artık müdürün yüzüne bakamayacaktır. Selma fabrikaya gelir, babasına Firdevs'in çok hasta olduğunu haber verir. Murtaza'nın öylece işi bırakıp gidişine işçiler şaşırarak bakarlar. Murtaza, Firdevs'i alıp doktora götürür. Doktor, reçete verip onları yollar. Onlar gittikten sonra doktor ve hastabakıcı kızın beyin kanaması geçirmekte olduğunu konuşurlar. Murtaza, Kâmuran Bey'den para istemek için kızı Hülya ile fabrikaya gider. Müdür yerinde değildir; kızı odanın kapısına bırakıp gider. Ambara girip çuvallardan birinin üzerine uzanır, ağlar ve orada uyur. Bu arada Kâmuran Bey gelir. Hülya'dan Firdevs'in başına gelenleri öğrenir. İşçiler Murtaza'yı uyurken bulurlar ve hemen müdüre gammazlamaya giderler. Müdür, "Benim adamımı bana gammazlıyorsunuz." diyerek onları gönderir. Murtaza'yı yanına çağırır. Ona para ve üç gün de izin verir. Murtaza, eczaneden ilaçları alır, Hülya ile birlikte eve koşarlar. Firdevs "su, su.." diye inleyerek son nefesini verir. Firdevs'in son zamanlarında Nuh'un da ailenin yanı başında olduğu görülse de romanda Nuh'un böylesine ilgili bir tavrı yoktur.

Murtaza, eve gelip kızının cesedini görünce olduğu yere çöker. Film, Murtaza'nın yüzüne yapılan yakın çekimle biter. (Bkz. Resim 10) Hem filmde hem de romanda umutsuz acıklı son²⁷⁵ kullanılmıştır.

3.2.2.2 Tema

Murtaza romanı ile filmini tema açısından incelerken öncelikle, romanın filme uyarlanan halinin Orhan Kemal'in 1952 yılında yazdığı ilk hali olduğunu ve 1969 yılında yeniden yazılan romanın²⁷⁶ Orhan Kemal tarafından bambaşka bir boyuta taşındığını; hem teknik açıdan hem de romanın sosyal altyapısı açısından asıl

²⁷⁵ Kıran - Eziler Kıran, **a.g.e.**, s. 94.

²⁷⁶ İkinci kez yazılan Murtaza romanı, Murtaza'nın mahalle bekçiliği yaptığı dönemden başlar. Mahallede yaşananlara ve Murtaza'nın ailesi ile olan ilişkilerine daha çok yer verilmiştir. Murtaza'nın dedesi "Kolağası Hasan Bey" romanda figüratif bir karakter olarak yer alır ve adı Murtaza tarafından sıklıkla tekrarlanır. Romanın 3. bölümünde 1946-1947 yani Demokrat Parti'nin kurulduğu döneme yer verilmiştir. Olay örgüsü ilk romana göre daha zengin olmakla birlikte gereksiz ayrıntılara ve tekrarlara da rastlanmaktadır.

o zaman gerçek anlamda bir roman olarak oluşturulduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. 1952 yazımı Murtaza, 1969 yazımı Murtaza'nın yalnızca ana aksiyonu oluşturan bölümüdür ve roman tekniği açısından zayıftır. Ancak yine de bir romandır ve büyük bir bölümü diyaloglardan oluştuğu için de sinemasal anlatıma uygun özellikler taşır.

Romanın asıl iskeletini oluşturan Murtaza'nın görev aşkı, inandığı değerlere sorgusuz sualsiz bağlılığı ve toplumdaki herkesi kendi değerlerine uygun insanlara dönüştürme çabasıdır. Bunu yaparken en yakınındaki insanı bile görmez. Vazife onun için her şeyden önce gelmektedir. Hilmi Yavuz Murtaza'daki bu görev aşkını şöyle değerlendirir.

“Murtaza bir insan tipi olarak, katı bir ödev ahlakını simgeler. Ödevine küçük bir sapmaya bile olanak tanımayan bir hoşgörmezlikle bağlılığı Murtaza'nın kişiliğini temellendirir. Bu anlamda da Murtaza, Kant ahlakının tipik bir önericisi kimliğinde görünüyor... Bilindiği gibi, Kant, ahlakını, kategorik buyruk (categorical imperative) ilkesine dayandırır. Bu, bir görevi, herhangi bir kayıt ve şarta bağlı olmaksızın, sadece ödev olduğu için yerine getirme yükümlülüğüdür. Murtaza da ‘ödevimi yapmam gerek’ derken bunun sonuçlarını hesaplamaz. Kant, bu kesin ahlaki buyruğun, özü üzerine bir tartışmaya girilmesini doğru bulmaz. Ona göre ‘Bu işi niçin yapmam gerek’ sorusuna verilecek cevap ‘sebebi yok, yapmam gerek’tir. Murtaza da, kahvede işçilere görev ahlakı üzerine söylev verirken, tastamam bu soruyu soracak ve şöyle diyecektir: ‘Neden? Çünkü lazım böyle!’”²⁷⁷



Resim 10. “Murtaza” rolüyle Müşfik Kenter.

²⁷⁷ Hilmi Yavuz, “Kant ile Murtaza”, **Picus**, s. 57, Eylül 2004.

Romanda Murtaza'nın takındığı bu tutum, bütün toplumu disiplin altına alma hayali, "gülünçleştirilen otorite ve disiplin yerilirken, Türkiye'nin de 1940'lı yıllarda Alman faşizminin etkisiyle bir 'Milli Şef' dönemi yaşadığını gözden uzak tutmamak gerekir."²⁷⁸ Buna göre, romanın kaleme alındığı tarih ile filmin yapım tarihi arasında geçen sürenin kısalığı ve Türkiye'nin hali hazırda bu dönemi yaşamakta olduğu göz önünde bulundurulduğunda filmin romanda anlatılan dönemin özelliklerini taşıdığı söylenebilir.

Murtaza romanında mizah ön plandadır. Mehmet Narlı, Murtaza romanında mizahı oluşturan beş öge olduğunu söyler. Bunlar Murtaza'nın saçmalığa varan bir inatla vazife ilkelerini savunması, göğsünü şişirip kaz adımlarıyla yürüyüşü (genel itibariyle fiziksel görünüşü), adeta bir tekerleme gibi tekrarlanan "Gördüm ben kurs, aldım çok sıkı terbiye büyüklerimden, hem de amirlerimden takdirname." sözleri, gerçekliği kavrayamayışı yüzünden kendisiyle ilgilenenlerin niyetlerini anlayamayışı, sözlerin ve davranışların tekrarıdır.²⁷⁹ Bu beş öge de filmdeki mizahı oluşturan unsurlar arasındadır. Bu açıdan film, romanın mizahî yönüne sadık kalmıştır. Özellikle Murtaza'nın devamlı tekrarlanan sözleri filmde de romanda olduğu gibi letimotiv olarak kullanılmıştır. Ancak burada altı çizilecek nokta, Murtaza'nın bir komedi filmi olmayışıdır. Hem roman hem de film 'durum komedisi' üzerine yoğunlaşmışlardır.

Film, romanın temasına ve mesajına sadık kalmıştır. Filmde romandan farklı olan tek kısım, filme sonradan eklenen Selma'nın aşk hikâyesidir. Bu hikâye, biraz da ticari kaygılarla filme eklenmiş olsa da hikâyenin içine yedirildiği ve Murtaza'nın kişiliğiyle örtüştüğü için romandan aykırı düşmemektedir. Murtaza'nın kızını garajda kâtiplik yapan oğlana sırf mesleğini beğenmediği için vermek istememesi ve hamile olduğunu öğrendiğinde Selma'ya karşı takındığı tutum, Murtaza'nın dünya görüşü ve geleneksel ahlak anlayışıyla bire bir örtüşmektedir.

²⁷⁸ Cevdet Kudret, *a.g.e.*, s. 295.

²⁷⁹ Mehmet Narlı, *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, 1. bs., Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 493.

3.2.2.3 Bakış Açısı

Roman, yazar-anlatıcının tanrısal bakış açısıyla anlatılır. 3. tekil şahıs anlatımına başvurulmuş romanda dışöyküsel anlatıcı kullanılmıştır. Romandaki odak kişisi Murtaza'dır. Yazar-anlatıcı karakterler hakkında objektif bir gözlemciden daha fazla bilgiye sahip olmakla beraber Murtaza'nın zihni üzerindeki hakimiyeti daha kuvvetlidir. Murtaza'nın bütün hayat hikâyesine hakim olan yazar-anlatıcı onun kafasının içinden geçenleri de bilir.

“Herkes kendi dalgasındaydı. Hiç kimse ona dikkat bile etmemişti. Oysa, koskoca bir fen müdürünün itibar ettiği, kurs görmüş bir gece kontrolüydü o!” (s. 11)

Filmde çoğunlukla nesnel anlatı kullanılmıştır. Nesnel kameranın kullanıldığı filmde kameranın zaman zaman tanrısal anlatıcı konumuna geçtiği yerler vardır. Selma'nın sevgilisine babasıyla arasında geçen konuşmayı anlattığı bölümde kamera, her iki yerde birden olabilmektedir. Selma'nın konuşmayı anlatışı ile Murtaza'nın konuşması eş zamanlı olarak ilerlemektedir. Bir mekândan diğerine kolaylıkla geçebilen kamera, bu yönüyle tanrısal anlatıcı misyonunu yüklenmiş olur.

Murtaza'nın kızı Selma'nın okula gittiğini söyledikten sonra bir sonraki sekansta sevgilisinin yanına gittiğinin görüldüğü kısımda ise seyirci birden bire Murtaza'dan daha çok şey biliyor konumuna geçer ve kendisini bu karakterlerden biriyle özdeşleştirir. Böylece anlatıcı konumundaki kamera tek bir karakteri takip etmeyi bırakıp birden çok karakterin bakış açısına odaklanmış olur.

3.2.2.4 Zaman

Murtaza romanında vak'a zamanı belirsizdir.²⁸⁰ “927 senesindeki mübadelede Türkiye'ye geldi” (s. 18) ve “Serbest Fırka dağıtılıp ayaklanmalar bastırılınca ‘sükun ilan edildi.’” (s. 20) cümlelerinden yola çıkarak olayların 1930 yılı sonrasında geçtiği

²⁸⁰ Romanın 1969 yılında yazılan versiyonunun özellikle 3. bölümünde olayların 1946-1947 yıllarında geçtiği belirtilse de 1952 yılında yazılan romanda kesin bir tarih bilgisi yoktur.

söylenir. Aşçı ve ustalar arasında geçen konuşmada “Hitler” ve “Mussolini”den bahsedilir. Buna dayanarak da yaklaşık İkinci Dünya Savaşı yılları olduğu görülür. Filmde romana sadık kalınarak bu konuşmaya yer verilmiştir. Bu yüzden filmin ve romanın vak’a zamanının örtüştüğü söylenebilir. Bunun dışında filmde aktüel zamanla ilgili herhangi bir bilgi yer almaz. Bunun nedeni romanın yazıldığı tarih ile filmin çekildiği tarih arasında yalnızca bir yıl oluşudur. Film halen aktüel zamanı yaşamaktadır. Buna rağmen hem romanda hem de filmde, olayların herhangi bir zamanda, herhangi bir fabrikada geçebileceği duygusu hakimdir. Her ikisinde de zamana ya da mekâna değil, başkisi Murtaza’ya odaklanılmıştır.

Romanda öykü zamanı tahmini olarak birkaç aylık bir süreyi kapsar. Öykü, Murtaza’nın fabrikada işe girişi ile başlar ve Firdevs’in ölümüyle son bulur. Artsüremsel olarak anlatılan romanda anakroni söz konusudur. Yazar-anlatıcı, zamanda geriye dönerek Murtaza’nın geçmişi hakkında bilgiler verir.

“Murtaza Yunanistan’ın Alasonya kasabasına yakın köylerden birindendir. 927 senesindeki mübadelede Türkiye’ye geldi. O sıralarda “Muhacir kardaşları nâm-ü hesabına, fisebilullah...” çalıştıklarını ileri süren yerli simaların hile dolu öğütlerine uyan hemşerilerinden bir çoğu gibi, (...) hemşerilerinin öğütlerine, yerli simsarlara kulak asmadı, İskân Dairesine öfkeyle gitti.” (s. 17-18)

Filmdeki öykü zamanı belirsizdir. Zamanın akış hızına dair herhangi bir ayrıntı yoktur. Olaylar bir yılda yaşanmış olabileceği gibi bir ayda da yaşanmış olabilir. Zamandaki ilerlemenin en belirgin olarak hissedildiği yer, Selma’nın hamileliğidir. Öykü, Murtaza’nın mahalle bekçisi olduğu günlerden başlayarak Firdevs’in ölümüne kadar geçen süreyi kapsar. Flashback tekniği ile zamanda geriye gidilerek Murtaza’nın askerlik günleri, Murtaza’nın dıştan-sesi aracılığıyla seyirciye aktarılır. Bunun dışında Murtaza’nın Türkiye’ye gelmeden önceki yaşamına dair bilgilere yer verilmez. Ancak zaman zaman işçiler tarafından “muhacir”, "göçmen" şeklinde hitap edilerek göçmenliğine gönderme yapılır.

Romadaki öyküleme zamanı, Murtaza’nın mübadeleyle Türkiye’ye gelişini de kapsayarak Firdevs’in ölümüne kadar devam eder. Romanda kronik zaman ifadelerine çok sık rastlanmaz. Filmde ise olaylar, Murtaza’nın mahalle bekçiliği yaptığı günlerin sonundan başlayarak Firdevs’in ölümüne kadar devam eder.

3.2.2.5 Mekân

Romanda fizikî geniş mekân Adana'dır. Filmde ise olayların geçtiği fiziki geniş mekânın neresi olduğu filmde söylenmez. Filmin çekimleri İstanbul'da yapılmıştır. Murtaza'nın çalıştığı fabrika, Bakırköy'deki Sümerbank Bez Fabrikası'dır. Selma'nın sevgilisiyle buluştuğu yer ise Cankurtaran sahilidir. Murtaza'nın yaşadığı yer için ise yine İstanbul'daki kenar mahalleler tercih edilmiştir. Emniyet Müdürlüğü'nün kapısındaki yazıdan "Alemdar Bucağı Emniyet Baş Komiserliği" olduğu anlaşılmaktadır.

Çekimlerin Adana'da değil, İstanbul'da yapılmış olması roman adına bir sorun teşkil etmemektedir. Çünkü romanda şehrin olaylar üzerinde bir etkisi yoktur. Murtaza romanında olaylar, herhangi bir fabrikada ve herhangi bir zamanda geçebilecek şekilde düzenlenmiştir.

Romandaki kapalı mekânlar, fabrika, Murtaza'nın evi, Kâmuran Bey'in evi, fabrika çayhanesi, doktor muayenehanesi ve bakkal dükkanıdır. Evin avlusu, fabrikanın bahçesi gibi kapalı mekânlara dahil açık mekânlar haricinde romanda açık mekân bulunmamaktadır.

Romanda yer alan mekânların hepsi filmde de yer almaktadır. Romandan farklı olarak filme eklenen mekânlar ise Selma'nın sevgilisi ile buluştuğu deniz kenarındaki tepe ile sevgilisinin çalıştığı tamirci dükkanıdır.

Romanda detaylı mekân tasvirlerine rastlanmaz. Mekânlar hakkındaki bilgiler çoğunlukla kişilerin konuşmaları arasında geçer. Olayların çoğunlukla geçtiği yer fabrikadır. Bunu takiben Murtaza'nın evi gelir. Filmde de olaylar, romandaki mekânlarında gerçekleşmektedirler.

Filmde seçilen mekânlar romandakilerle örtüşmektedir. Murtaza'nın evi; eski, tek katlı, avlulu küçük bir ev olarak seçilerek ailenin yoksulluğunu yansıtırken hiç durmadan çalışan makineleri, koşuşan çocukları ve büyük bahçesiyle fabrika da romanda anlatıldığı şekliyle filme aktarılmıştır. Kâmuran Bey'in evi gösterişli ve

büyük bir ev olarak seçilerek müdür ile bekçi arasındaki sınıf farkını başarılı bir şekilde ortaya koymuştur.

3.2.2.6 Karakterler

Romanda yer alan karakterler şunlardır: Murtaza, Murtaza'nın karısı Zümrüt, altı çocuğu (Firdes dışında hiçbirinin ismi romanda geçmez. Fabrikada çalışan iki kız, kundaktaki çocuk, bir abla, bir abi olarak verilen çocukların altıncısından hiç bahsedilmez.), Kâmuran Bey, Kontrol Nuh, Ensiz, Dubara, Azgın, Parlak, Yassı Bekir, komiser, kapıcı Ferhat, Murtaza'nın kardeşi Recep Atak, Âkile Hala, komiser, bakkal, kahveci ve çırağı, aşçı, fabrikadaki ustalar, fabrika işçileri, mahalle sakinleri.

Romanda Murtaza'nın altı, filmde ise dört çocuğu (Selma, Hülya, Firdevs ve adı anılmayan erkek bebek) vardır. Bunun dışında romanda yer alan birincil ve ikincil karakterlerin hepsi filmde de yer almaktadır. Çok fazla fonksiyonu olmayan üçüncü dereceden bazı karakterlerin konuşmaları ise diğer karakterlere aktararak sinemada seyircinin ilgisini dağıtabilecek fazla karakterler filmde çıkarılmıştır. Buna örnek olarak Murtaza'nın işte kaytarırken yakaladığı kişi, Tekneci Hasan adlı başka bir işçiymen filmde onun yaşadığı olaylar Ensiz'e atfedilmiştir.

Filme sonradan eklenen karakterler Selma'nın sevgilisi ve Selma'nın sevgilisinin patronudur. İkisinin de adları anılmaz. Filmde romandan farklı özelliklerle yer alan tek karakter de Murtaza'nın kızı Selma'dır. Filmde Selma'ya romanda olmayan bir aşk hikâyesi eklenmiştir. Filmde on altı yaşında olan Selma'nın romanda kaç yaşında olduğu belli değildir. Sanat Enstitüsü'nde dikiş bölümünde okuduğu söylenen Selma, romanda şöyle anlatılır.

“Ne anasını ne babasını, ne de kardeşlerini burnuna kor, bu mahalle ve bu mahalleliden nefret ederdi. Daima zengin arkadaşlarıyla düşer kalkar, onlar gibi “beybam, beybam” diye konuşurdu, ama mahallelisi onu öyle bir tefe kordu ki... Saçları briyantın ve vazelin likitten ıslıl ıslıl oğlanlar, - fabrika iplikhanesinin kız yüzlü oğlanları- sokakta yürüyüşünden ötürü, “Şark ekspresi” adını takmışlardı.” (s. 24-25)

Filmde Selma'nın babasına karşı utancı, bakkalda babası hakkında konuşulanları duyması ve eve gelince “Yeter baba! Rezil ettin bizi!” diye çıkışmasıyla verilmiştir.

Romanın başkişisi Murtaza, bir karakter olmaktan ziyade tek bir nitelik ya da düşünceden oluşan yalınkat roman kişisi²⁸¹, diğer bir deyişle tip²⁸²tir. Romanın başından sonuna kadar hiçbir değişim göstermez ve yaşanan olayların etkisinde kalmaz.

Murtaza tipi adeta bir dürüstlük simgesidir. Sistemin öngördüğü kuralların, değerler sisteminin yansımasıdır bu dürüstlük. İşçileri disipline etmek isteyen Murtaza, kendini herkesten ve her şeyden üstün görür; her şeyin en iyisini bildiğini düşünerek herkesi kendisine benzetmeye çalışır. Fabrika müdürünün “sağ kolu” olmakla birlikte “Bozulmuştu fabrikada düzen.” diyerek aslında kendisini, fabrika müdüründen de yukarıda görür. Ekonomik olarak alt sınıfa mensup olan Murtaza, ait olmadığı bir sınıfın çıkarlarını koruma savaşına girerken –bu uğurda gözü kendi kızını bile görmez- kendi ait olduğu sınıftan uzaklaşmakta ve yabancılaşmaktadır.

“Murtaza” sözlük anlamı itibariyle “irtiza edilmiş, beğenilmiş, seçilmiş.”²⁸³ anlamlarına gelir. Bu açıdan romanın ismiyle konusu arasında alegorik bir bağ bulunmaktadır. Belge'ye göre Murtaza'nın adı büyük önem taşımaktadır.

“Orhan Kemal’ in edebiyatımıza kazandırdığı bir tip vardır hani: Murtaza. Bence adı, Murtaza’ ya çok şey kazandırıyor. Örneğin Selim olsaydı yada Yılmaz olsaydı, aynı tip yaratılır mıydı acaba? Hiç şüphesiz Orhan Kemal’in anlatımı, Murtaza adına özel bir anlam yüklüyor; ama bu adın çağrışımında da bu kişiye anlam yüklemiyor mu? İlle Murtaza demeyebilirdi Orhan Kemal, ama sanatçı sevgisiyle aşağı yukarı aynı

²⁸¹ E.M. Forster, **Roman Sanatı**, Çev. Ünal Aytür, İstanbul, Adam Yayınları, 1985, s. 108.

²⁸² Hilmi Yavuz’a göre iki çeşit tip vardır: verilmiş tip ve yaşanmış tip. Verilmiş tip, roman içindeki bütün durum ve edimlerle önceden belirlenmiş bir konuma sahip olan tipin belli eğilimlerinin abartılmasıdır. Yaşanmış tip ise Batı romanında bir geçiştir ve Batı’nın felsefe düşüncesindeki dönüşümün sonucudur. Bu bağlamda Murtaza, verilmiş bir tip olarak karşımıza çıkar. Bkz. Hilmi Yavuz, **Yazın Üzerine**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987, s. 33-39.

²⁸³ **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Haz. Ferit Develioğlu, Ankara, Doğu Matbaası, 1970 s. 818.

çağrışımları taşıyan bir ad bulur gene de bu kahramanına.”²⁸⁴

Orhan Kemal anılarında Murtaza’nın kişiliğiyle ilgili şunları söyler.

“Murtaza, komik bir tip olmakla birlikte, örneğin, bir soytarımıdır? Kendi kendimi hemen yanıtlamışımdır: Hayır! Peki, nedir Murtaza? Murtaza bence, elleri üzerinde yürümeyi olağan saymaya başlamış, bir toplum, belki de bir dünya, ayakları üzerinde yürüten, başkalarını da böyle yürümeye zorlayan, kendi kendine inanmış bir kişiydi... Murtaza kendisinin de yoksullardan biri olduğuna bakmadan varlıklı sınıfa gönlünü kaptırmıştır. Murtaza varlıklı kattan kendisi için hiçbir şey beklemez isteği yurt ölçüsünde kurs açıp bütün yurttaşları bu kurslardan geçirip, varlıklı yurttaşlar haline getirmektir.”²⁸⁵

Pek çok eleştirmenin görüşü Murtaza’nın bir "Türk Don Kişot'u" olduğu fikrinde birleşmektedir.²⁸⁶ Attilâ İlhan da bu görüşü paylaşımlar arasındadır ve Murtaza’yı romanın dönemi içerisinde şöyle değerlendirir.

“Roman aşağı yukarı İkinci Dünya Savaşı yıllarında geçiyor. Demokrat rejim hevesimiz henüz yok iken. Fabrikalarda işçiler asker gibi teşkilatlandırılmış, hükümetin emrine verilmiş iken. Sendikadan, sendikacılıktan söz açmak suç sayılır iken. Bu koşullara göre Murtaza’nın tam da aranan adam olması gerekir. Öyle ya, bugün Murtaza biraz da Donkişot’tur. Fakat o gün bir Donkişot’tan fazla bir şeydir. Bir dikta rejiminin dayanabileceği dayanak noktalarından biridir.”²⁸⁷

“Görevine düşkünlüğü ve göreviyle bağdaşmayan ciddiyeti ve zalimliği ile gülünç”²⁸⁸ bir kişi olan Murtaza’nın “kraldan çok kralcı” tutumu, onu trajikomik bir karaktere dönüştürür. Filme de Murtaza, bu özellikleriyle aktarılmıştır. Firdevs’in ölümü üzerine Murtaza ilk kez insani bir yönünü gösterir, elindeki ilaçlarla diz üstü yere kapanır. Bu sahne Müşfik Kenter’in oyunculuğu ile başarılı bir şekilde filme yansıtılmıştır. (Bkz. Resim 10)

²⁸⁴ Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, 1.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1994, s. 36.

²⁸⁵ Uğurlu, *a.g.e.*, s. 202.

²⁸⁶ Sözelimi Adnan Binyazar (*Türk Dili*, Temmuz 1970) da bu eleştirmenler arasındadır. Aktaran Cevdet Kudret, *a.g.e.*, s. 295.

²⁸⁷ Attilâ İlhan, *Gerçekçilik Savaşı*, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2004, s. 235.

²⁸⁸ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2010, s. 340.

Uturgauri'ye göre babasının bağınazlığının kurbanı olan Firdevs'in ölümü, trajedinin son aşamasıdır. Bu trajik sonuç asıl, kahramanın gelişen yaşamın gereklerine ayak uyduramayışından, kendi toplumsal sınıfı ve toplumsal görevleriyle arasındaki anlaşmazlıktan doğar.²⁸⁹

3.2.2.7 Dil ve Üslup

Romanda kullanılan dil oldukça sadedir. Orhan Kemal, Murtaza romanında – diğer eserlerinde olduğu gibi- gerçekçiliği ön planda tutarak diyalog tekniğine önem vermiş, yazar-anlatıcının müdahalelerini minimum düzeyde tutmuş ve hikâyeyi çoğunlukla bu diyaloglar yardımıyla kişilere anlattırmayı tercih etmiştir. Bunu yaparken de konuşma diline önem vermiş ve şive özelliklerini öne çıkarmıştır. Murtaza romanındaki konuşmalar, kişilerin hangi toplumsal sınıftan geldiğinin göstergesidir.²⁹⁰

Romanda iç monologdan ziyade diyalog tekniğinin kullanımı, Murtaza'nın davranış ve düşünce sistemini dolaysız olarak yansıtarak bireyin bireyle ve toplumla olan çatışmasını ön plana çıkarmıştır.

Senaryo yazarlığı da yapan Orhan Kemal'in romanlarında diyalog tekniğine sıkça başvurması eserlerinin kolaylıkla sinemaya uyarlanabilirliğini sağlamaktadır. Murtaza da böyle bir eserdir. Senaryo yazılırken yapılan ufak değişikliklerle Murtaza rahatlıkla roman dilinden sinema diline aktarılabilmektedir. İnsan psikolojisini konuşmalarla verme yöntemini uygulayan Orhan Kemal, Murtaza'yı Yanyalı bir göçmen ağzıyla konuşturmuştur ve eser, asıl etkileyiciliğini bu yönüyle kazanmıştır.²⁹¹ Filmde de karakterlerin şiveleri aynen korunmuştur. Romanda mizahî unsurlardan biri olan Murtaza'nın şivesi, filmde de aynı etkiyi yaratmaktadır.

²⁸⁹ Svetlana Uturgauri, **Türk Edebiyatı Üzerine**, Haz. Atilla Özkırmı, İstanbul, Cem Yayınevi, 1989, s. 88.

²⁹⁰ **a.e.**, s. 91.

²⁹¹ Cevdet Kudret, **a.g.e.**, s. 296.

Murtaza’da yer alan diyaloglar, romandakine sadık kalınarak filme aktarılmıştır. Romanda önemli bir fonksiyonu olmayan ikincil karakterlerin çıkarılmasıyla bu karakterlerin konuşmaları diğer karakterlere aktarılmıştır. Buna örnek olarak Tekneci Hasan karakterinin konuşmalarının Ensiz’e aktarılması gösterilebilir. Filmin senaristi Recep Ekicigil, Murtaza’yı dramatize ederken diyalogların yerlerini değiştirdiğini ve fazla konuşmaları attığını dile getirir.²⁹²

²⁹² 25.03.2012 tarihinde Recep Ekicigil ile yapılan kişisel görüşme.

3.3 VURUN KAHPEYE



Resim 11. “Vurun Kahpeye” filminin afişi.

Filmin Künyesi

- Filmin adı: Vurun Kahpeye
- Yapım yılı: 1964
- Yönetmen: Orhan Aksoy
- Senarist: Orhan Aksoy
- Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Ahmet Mekin, Talat Gözbak, Ali Şen, Reha Yurdakul, Vahi Öz
- Yapımcı: Erman Film (Hürrem Erman)
- Renk: Siyah – Beyaz

3.3.1 Roman ve Film İle İlgili Notlar

3.3.1.1 Romanla İlgili Notlar

Halide Edip Adivar'ın²⁹³ İstanbul dışında geçen iki romanından biri olan Vurun Kahpeye²⁹⁴, ilk defa 16 Aralık 1923–29 Ocak 1924 tarihleri arasında Akşam Gazetesi'nde tefrika edilmeye başlanmış; daha sonra 1926 yılında kitap olarak basılmıştır. Latin harfleriyle ilk baskısı ise 1943 yılında yapılmıştır.

²⁹³ **Halide Edip Adivar:** (1844-1964) İstanbul'da doğdu. Üsküdar Amerikan Kız Koleji'ni bitirdi. Rıza Tevfik'ten felsefe ve sosyoloji, Salih Zeki'den matematik dersleri aldı. İstanbul'da öğretmenlik ve müfettişlik; Beyrut, Lübnan ve Şam'da müfettişlik yaptı. Aktif olarak Milli Mücadele'ye katıldı ve bu konuda yazılar yazdı. Bazı eserleri şunlardır: Handan (1912), Ateşten Gömlek (1922) Vurun Kahpeye (1926), Sinekli Bakkal (1928). Bkz. Necatigil, **a.g.e.**, s.11-12.

²⁹⁴ Halide Edip Adivar, **Vurun Kahpeye**, 3. bs., Remzi Kitabevi, 1963, 144 s. Sayfa numaraları bu baskıya aittir.

Vurun Kahpeye romanı İslamiyet aleyhtarı olduğu yönünde eleştiriler almış, hatta bu durum Halide Edip'in İslâmiyet veya din düşmanlığına bir delil olarak ileri sürülmüştür.²⁹⁵ Yahya Kemal, ise Millî Mücadele sonrasında yazdığı bir yazısında onun irtica aleyhtarı olduğunu yazmış ve onun için “Halide Edib Hanım müthiş bir softa düşmanı olmuştur.”²⁹⁶ demiştir.

Romanda Aliye'nin Süleymaniye'deki Ramazan gecelerini hatırlayışının kaynağı, Halide Edip'in hatıralarıdır. Hem **Memoirs**'da hem de **Mor Salkımlı Ev**'de buna değinen Halide Edip, süt annesinin evine misafir gittiği bir Ramazan'da, Süleymaniye camisini ziyaret ettiğini ve bu ziyaretten sonra aynı havayı bir daha bulamamak korkusuyla bir daha o camiye gitmediğini anlatır.²⁹⁷

Halide Edib, diğer eserlerinin aksine **Ateşten Gömlek** ve **Vurun Kahpeye** romanlarını mutlu sonla bitirmemiştir. Her iki romanda da iyi insanlar kendilerini vatan uğruna feda etmişlerdir. İyi, kötü karşısında ezilmiştir. Bu durum okuyucuların oldukça tepkisini çekmiştir ve Halide Edip, romanın mutlu sonla bitmesini isteyen okuyuculardan pek çok mektup almıştır.²⁹⁸

Enginün'e göre Halide Edip'in tavrındaki bu değişiklik, onun bizzat şahit olduğu feci olayların yazarda bir kötümserlik yaratmasıdır.²⁹⁹ Vurun Kahpeye romanında Halide Edip, çoğunlukla Sakarya ve Duatepe yöresindeki bazı köylerde gördüklerini anlatmıştır.

Selim İleri, Halide Edip'in bu eserini;

“Yetmiş yılı aşkın yıl sonra, Vurun Kahpeye, toplumların yükselişinde ve sancısında ‘eğitim’in önemini vurgulamasıyla yine gündemde. Eğitime kavuşamamış kişilerin

²⁹⁵ İnci Enginün, **Halide Edip Adıvar**, 1. bs., Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1986, s. 249.

²⁹⁶ Yahya Kemal Beyatlı, **Siyasî ve Edebî Portreler**, İstanbul, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1968, s. 39; İnci Enginün, **a.e.**, s. 236.

²⁹⁷ **a.e.**, s. 239.

²⁹⁸ İnci Enginün, “Halide Edib ve Okuyucuları”, **Araştırmalar ve Belgeler**, 1. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2001, s. 523.

²⁹⁹ İnci Enginün, **Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi**, Gözden Geçirilmiş 3. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007, s. 202.

git gide vatan hainliğine, nihayet insanlık düşmanlığına yol açabileceklerini, bu büyük tehlikeyi söylüyor.”³⁰⁰

şeklinde değerlendirmiştir.

2.3.1.2 Filmle İlgili Notlar

Vurun Kahpeye romanı ilk kez 1949 yılında Lütfi Ömer Akad tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Bu film, yönetmenin ilk yönetmenlik denemesi olmakla beraber oldukça tutarlı bir sinema çalışmasıdır.³⁰¹ Eserin sinemaya uyarlanması esnasında Akad, yazdığı senaryoyu önce Halide Edip'e vermiştir. Senaryoyu beğenen Halide Edip ise bir teşekkür yazısı ile birlikte senaryoyu Akad'a geri göndermiştir.³⁰² Bu uyarlama gerçekten bir ‘hadise’ olmuş ve büyük ilanlarla halka duyurulmuştur.³⁰³

1964 yılında Orhan Aksoy³⁰⁴ Vurun Kahpeye’yi tekrar beyaz perdeye aktarmıştır. Oldukça fazla sayıda seyirci toplayan film, millî bayramların vazgeçilmezleri arasına girmiştir. 1949 yılında hasılat rekorları kıran ilk uyarlamadan sonra, bu hasılat rekorunu kıran bir başka film uzun yıllar boyunca yapılmamıştır.³⁰⁵ 1964 yılında Orhan Aksoy tarafından ikinci kez filme alınan Vurun Kahpeye ise ilkinden daha çok iş yapmıştır.³⁰⁶ Halit Refiğ’e göre “yerli bir kaynağa dayanıp da iş

³⁰⁰ Halide Edip Adivar, **Vurun Kahpeye**, 4. bs., İstanbul, Özgür Yayınları, 1999, s. 185.

³⁰¹ Şadan Karaağaçlı, “Türk Edebiyatından Sinemaya Uyarlanan On Büyük Eser”, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1993, s. 48.

³⁰² **a.e.**, s. 49.

³⁰³ “Taksim Sineması’nda Halide Edib-Adivar’ın Türk filmciliğine hediye ettiği millî destan Vurun Kahpeye İstiklâl harbinin karanlık günlerinde feadakâr bir muallimenin hazine akıbetini gösteren milli facianın romanı Ateşten Gömlek’ten yirmi beş yıl sonra ilk defa olarak yeni bir mevzu, yeni bir sinema anlayışı, binlerce figüranla çevrilen bir eser.” **Vatan**, 6 Mart 1949, No: 2796; İnci Enginün, **a.g.e.**, 1986, s. 520.

³⁰⁴ **Orhan Aksoy**: (1930 – 2008) Yönetmen, senarist, yapımcı. Lise öğrenimini tamamladıktan sonra 1948 yılında Beyoğlu’nda Şık ve Saray sinemalarında makinist olarak çalışmaya başladı. 1952 yılında İpek Film Stüdyosu’nda kurgucu olarak işe girdi. 1963 yılında ilk filmi “Şıpsevdi”yi yönetti. Amerikan tipi salon melodramlarının romantik aşk filmleriyle piyasanın popüler yönetmenlerinden olan Aksoy, ilk çıkışını 1964 yılında yönettiği “Vurun Kahpeye” filmi ile gerçekleştirdi. Toplamda 87 filmin yönetmenliğini yaptı ve 2002 yılında 37. Antalya Film Festivali’nde “Yaşam Boyu Onur Ödülü”ne layık görüldü. Yönettiği filmlerden bazıları şunlardır: Vurun Kahpeye (1964), Hıçkırık (1965), Kınalı Yapıncak (1970), Acı Hayat (1973), Hayat mı Bu (1973), Altın Şehir (1978), Yumuşak Ten (1994). Bkz. Özgüç, **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, s. 9.

³⁰⁵ Tunca Aksoy, **Milliyet**, 29.06.1964.

³⁰⁶ **Milliyet**, 07.06.1965.

yapan yegâne film bu yıllarda çekilen “Vurun Kahpeye”³⁰⁷ dir. Alim Şerif Onaran’a göre Aliye rolünü oynayan Hülya Koçyiğit’in coşkulu oyunu filmin beğenilmesini sağlamıştır.³⁰⁸ Karaağaçlı’ya göre ise filmin senaryosunu da kendi yazan Orhan Aksoy, sinema dilini oldukça başarılı kullanarak başarılı bir film ortaya koymuştur.³⁰⁹

Bu film hakkında olumlu eleştirilerin yanı sıra olumsuz eleştiriler de yapılmıştır. Onaran’a göre üç uyarılama arasından en başarılısı Orhan Aksoy’un uyarlamasıyken³¹⁰ başka eleştirmenler aynı görüşü paylaşmamışlardır. Örneğin 24 Kasım 1964 tarihli Ses dergisinde çıkan yazıda filmin başarısız olduğu, film için harcanan paranın karşılığını vermediği ve filmin ne Halide Edip’in romanını ne de Milli Mücadele’yi yansıttığı yönünde görüşler dile getirilmiştir.

“Lütfi Akad tarafından çevrilen Vurun Kahpeye birçok bakımlardan üstün vasıflı bir film olmuş ve sinemayı tiyatrocuların tekelinden kurtaran başarılı bir hamlenin ilk büyük adımını teşkil etmişti. Ama ne var ki Türk sineması çok kere olumlu yollara girerken birden geri dönmüş ve tekrar yerinde saymaya başlamıştır. On beş yıl öncesinin teknik imkansızlıklarını düşünecek olursak Vurun Kahpeye filmini değerlendiren ve onu başarıya ulaştıranın tek bir insan olduğu bir defa daha anlaşılır. İşte aradan bunca yıl geçmiş, yerli sinema herşeye rağmen dev hamleler yapmış, bir Erman Film bile vaktiyle 40.000 liraya çevirttiği filmi bugün yarım milyona yakın bir harcama ile ortaya çıkarabilmiş. Ortaya çıkan eser de gösteriyor ki bugün Akad kadar işine gönül vermiş pek az rejisör vardır ortada. Halide Edip Adivar'ın romanı bir yana, perdeye akseden Milli Mücadele bu değildir. Şehit kızı Aliye öğretmenin vatanseverliği de bir cephanenin planlarını ele geçirmekten ibaret olmamalıdır. Hele Exodus filminin müziği ile milli bir film hiç olmaz. Erman Film Şirketinin bunca sermaye ile Vurun Kahpeye'nin kaderini Orhan Aksoy'un ellerine terk etmesine şaştık doğrusu...”³¹¹

³⁰⁷ Refiğ, **a.g.e.**, s. 34.

³⁰⁸ Âlim Şerif Onaran, “Sinemada Kurtuluş Savaşı”, **Sinema Aylık Sinema-Video Dergisi**, S. 3, Aralık 1984, s. 16.

³⁰⁹ Karaağaçlı, **a.g.e.**, s. 52.

³¹⁰ Âlim Şerif Onaran, **Muhsin Ertuğrul Sineması**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981, s. 18.

³¹¹ Hakan, **a.g.e.**, s. 345.



Resim 12. 31.10.1964 tarihli Milliyet gazetesinde çıkan, Vurun Kahpeye romanı ile ilgili tanıtım yazısı.

Dönemin senarist ve sinema yapımcılarından Recep Ekicigil Vurun Kahpeye filmi ile ilgili şu yorumu yapar.

“Vurun Kahpeye filmi Halide Edip’in bütün romanları gibi hareketlidir fakat bu eseri sinemaya uyarlamada gerekli dikkat gösterilmediğinde istenilen başarıya ulaşması güçtür. Eserin senaryolaştırılmasında öncelikle senaristin yorumu çok önemlidir. İkinci defa Orhan Aksoy’un çevirdiği filmde Hülya Koçyiğit, Sezer’in canlandığı rolü üstlenmişti. O da başarılıydı ama ikisi arasındaki fark şuydu. Sezer Sezin “Vurun Kahpeye” ile Türk sinemasının ilk kadın yıldızı ünvanını aldı. Hülya Koçyiğit ise ününden dolayı başrole seçilmişti. Orhan Aksoy, Lütfi Akad’ın filminden etkilenmişse de yorumu farklıydı. Romancıların da yönetmenlerin de olaylara bakış açıları genelde örtüşmez. Ayrı ayrı pencerelerden olaylara görmek istedikleri gibi bakarlar.”³¹²

3.3.2 Roman ve Filmin Karşılaştırmalı İncelemesi

Romanın Konusu

Roman, Aliye’nin “Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi!” yemini ile başlar.

İstanbul’daki Dârülmuallemât’ı bitirip bir Anadolu kasabasına gönüllü olarak öğretmenlik yapmaya giden Aliye annesini veremden kaybetmiş, asker babasından ise Kafkaslar’a gittikten sonra bir daha haber alamamış; idealist, vatansever ve güzel

³¹² 17.06.2012 tarihinde Recep Ekicigil ile yapılan kişisel görüşme.

bir kızıdır. “Asker babası ona iç kuvvetini, verem anası ise ezeli ve hasta içliğini vermiştir.” (s. 5)Aliye, daha kasabaya vardığı ilk andan itibaren kasabalının dikkatini çeker. Maarif Müdürü, Kantarcıların Uzun Hüseyin Efendi gibi kişiler onunla güzelliği için ilgilenirken kasabanın ileri gelenlerinden Hacı Fettah Efendi, yüzünü peçe ile örtmediği ve çocuklara Kuvayi Milliye lehinde düşünceler aşıladığı için ona düşman olur. Daha önce kızlarını kaybetmiş bir çift olan Ömer Efendi ile Gülsüm Hala Aliye’ye kapılarını açarlar ve onu kendi öz kızlarının yerine koyarlar.

Aliye ders vermeye başlar başlamaz eşraf çocuklarının kayırılıp fakir fukara sınıfından olanların hor görüldüğünü fark eder. Kantarcı Hüseyin Efendi’nin oğlu Sabri’nin Durmuş adlı fakir bir oğlanı dövdüğüne şahit olan Aliye, bu konuda hiçbir ayırım gözetmeden Sabri’yi cezalandırır ve evine gönderir. Hesap sormaya okula gelen Kantarcı Hüseyin’i sınıftan kovan, daha sonrasında da onun evlenme teklifini kesin bir şekilde reddeden Aliye, bu olayla birlikte Kantarcı Hüseyin Efendi’de aynı anda hem saplantılı bir aşka hem de düşmanlığa dönüşen duyguların ortaya çıkmasına neden olur.

Aliye, hakkında çıkan dedikodulara aldırmaksızın coşkunu bir ruhla çocuklara milliyetçiliği aşılama çalışır. Müdürün şüpheli yardımına, karısının kıskanç iftiralarına ve Kantarcı Hüseyin Efendi’nin tehlikeli öfkesine rağmen kasabada kendine bir yer edinir. Bütün kasaba leh ve aleyhinde yalnız Aliye ile meşgul olur, yalnız onu konuşur.

Bir Cuma günü namaz vaktinde Aliye, çocukların ellerine bayraklar vererek, onlara marşlar söyleterek kasaba meydanına iner. Namaz sonrası Kuvayi Milliye aleyhinde vaaz vermekte olan Hacı Fettah Efendi, Aliye’yi çocuklarla görünce halkı kışkırtmaya ve onların üzerlerine salmaya çalışır. Kızgın kalabalığın ortasında kalan Aliye, Tosun Bey ve elli kişilik Kuvayi Milliye süvarisinin kasabaya girmesi ile kurtulur. Aliye’nin de orada kaldığını bilmeden Ömer Efendi’nin evine konuk olan Tosun Bey, Ömer Efendi’ye yüzü açık diye namuslu bir kızın az daha meydanda halka parçalattırılacağını anlatır. Tosun Bey, kasabaya geldikten bir süre sonra eşrafı

bir araya toplar ve onlardan orduya yardım etmeleri için para ister, toplanacak meblağı da yalnızca durumu iyi kimseler arasında gelir seviyelerine göre bölüştürür. Kuvayi Milliye aleyhtarı olan Fettah Efendi para vermeyi reddeder. Bunun üzerine Tosun Bey, Fettah Efendi'yi küstahlığı ve önceki günkü davranışı yüzünden tutuklar. Fettah Efendi'nin tutuklanmasıyla paranın bütün kasaba halkından isteneceği ve Fettah Efendi'nin asılacağı yönünde dedikodular yayılır. Bunun üzerine başta Fettah Efendi'nin karısı olmak üzere bir grup kadın bu durumu ancak Aliye'nin Tosun Bey'le konuşarak çözebileceği düşüncesiyle onu okulda ziyaret eder. Kadınların yalvarıp yakarışlarına dayanamayan Aliye, derhal Tosun Bey'le konuşmaya gider. Tosun Bey'e onu kararından döndürmek için sert bir tavırla çıkışan Aliye, karşısında her dediğini kabul eden ve ona evlenme teklif eden bir Tosun bulur. Aliye'yi çok sevdiği kasabasından isteyen Tosun Bey, onu yine bu kasaba halkına emanet ederek bir köye baskın yapmak üzere gider. Aliye'nin Tosun ile nişanlanması Fettah Efendi'nin de Kantarcı Hüseyin Efendi'nin de nefretini daha da körükler. Fettah Efendi, Tosun Bey'den kurtulmayı; Kantarcı Hüseyin de Aliye'ye sahip olmayı diler. İkisinin hedefleri tek bir paydada kesişir: Düşman komutanını kasabaya davet etmek.

Fettah Efendi ve Kantarcı Hüseyin Efendi, düşman komutanı Damyanos ile görüşüp ona Tosun Bey'in planlarından, Ömer Efendi'nin Tosun Bey ile yakınlığından ve Aliye'nin güzelliğinden söz ederler. Her ne kadar Kantarcı Hüseyin Efendi, konunun komutanın önünde Aliye'ye getirilmesinden rahatsız olsa da türlü vaatlerle kandırılır. Mevlid gecesinin ertesi günü, sabahın ilk ışıklarıyla beraber düşman kuvvetleri kasabaya girerler. Kasabadaki yönetimi iyiden iyiye ele geçiren Hacı Fettah Efendi, ahaliyle konuşup onlara bir zarar gelmeyeceğini; ancak başta Ömer Efendi olmak üzere birkaç Kuvayi Milliyeci'yi feda etmek gerekeceğini söyler.

Düşmanlar kasabaya daha girmeden, komutanın sözünde durmayabileceğinden endişelenen Kantarcı Hüseyin Efendi, Aliye'nin evini ziyaret ederek düşmanların Kuvayi Milliyecileri yakalayacağını, isterse onu ve Gülsüm Hala'yı şehre, Ömer Efendi'nin yanına kaçırabileceğini söyler. Ancak Aliye ve Gülsüm Hala ona güvenmezler ve onun teklifini reddederler.

Fettah Efendi tarafından karşılanan komutan Damyanos, ondan kasaba eşrafının mal varlığını öğrenir ve Anadolu’da edineceği son serveti burada elde etmeye karar verir. Servetin yanı sıra “İstanbul’dan gelmiş, kasabayı altüst etmiş esrarlı Türk kızı”nı da elde etmeyi kafasına koymuştur.

Düşman kuvvetleri kasabada geçirdikleri iki hafta boyunca, zulümler en fena devrini yaşamış; ancak Fettah Efendi ve Kantarcı Hüseyin Efendi, muratlarına erememişlerdir. Ne Tosun Bey yakalanmış ne de Aliye, Kantarcı Hüseyin Efendi’ye yâr olmuştur. Durmuş’tan Ömer Efendi’nin yakalandığını öğrenen Aliye, onunla beraber düşman askerlerine gözükmekten evden kaçır ve Damyanos ile görüşmeye gider. Babasının serbest bırakılmasını isteyen Aliye’den çok etkilenen Damyanos, onun bu isteğini yerine getirir. Aliye’nin komutan ile Rumca konuşması ve Damyanos’un onun isteğini derhal yerine getirmiş olması Fettah Efendi’yi çıldırtır ve Aliye’nin çarşaf giymiş gavur kızı olduğu yönünde dedikodular yayar. Damyanos ise, Fettah Efendi ve Kantarcı Hüseyin Efendi’nin itirazlarına aldırmaz etmeksizin Ömer Efendi’yi serbest bırakarak Aliye’nin gönlünü hoş tutmayı, bu sayede Tosun Bey’i kasabaya çekmeyi ve Aliye’ye sahip olmayı amaçlar.

Aliye’yi evinde ziyaret eden Damyanos ona ilan-ı aşk etse de Aliye onu reddeder. Ömer Bey serbest gezdikçe Tosun Bey’in yakalanamayacağını anlayan komutan, Ömer Bey’i tutuklar ve bu sayede Aliye ile görüşmeye çalışır. Aliye’ye evlenme teklif eden Damyanos, Ömer Efendi’nin kurtuluşunu onun vereceği cevaba bağlayarak blöf yapar. Ancak Aliye, komutan buna kalkışırsa kendisini öldüreceğini söyler. Aliye çaresizlikten ne yapacağını bilemez. Fettah Efendi ve Kantarcı Hüseyin’i ziyaret ederek onlardan Ömer Efendi’nin kurtulması için yardım ister ama ikisinden de karşılık göremez. Tekrar komutana yalvarmaya gittiği sırada gizlice kasabaya gelen Tosun Bey, onun düşman karargahına girdiğini görür. Aliye’den düşman cephaneliğinin yerini öğrenmesini isteyen Tosun Bey, bir hafta sonra aynı yere Kaptan Selim’in geleceğini söyler ve gider. Damyanos, Aliye’ye babasını asmayacağını ama onu düşman başkentine sürdüreceğini söyler. Bu arada Orta Anadolu’nun durumu hakkında bilgi vermek üzere başkente çağırılmıştır.

Damyanos'un aleyhinde olan yeni idare, onun yokluğunda kasabada farklı bir siyaset izler. Öyle ki, düşmanı kasabaya bizzat davet etmiş olmalarına rağmen, Hacı Fettah Efendi ve Kantarcı Hüseyin, servetlerini ve şanlarını korumak için Türk ordusundan yana olmaya başlarlar.

Gizlice Aliye'yi görmeye gelen Tosun Bey, geceyi orada gizlenerek geçirir. Hüseyin Efendi'nin Tosun Bey'e benzer bir adamın Aliye'nin evine girdiğini komutana haber vermesi üzerine evin etrafını düşman askerleriyle çevrilir. Tosun Bey, köprüyü bombalamakla görevlidir ve mutlaka oradan çıkmak zorundadır. Aliye, Damyanos ile görüşmeye gider, onun evlenme teklifini kabul ederek evin etrafındaki asker çemberini kaldırtır.

Türk ordusu köprüyü havaya uçurup komşu köylerde zafer kazanmaya başladığı sırada Damyanos ve askerleri kaçmaya başlarlar. Bu sırada Aliye de karargahtan kaçır ve Gülsüm Hala ile birlikte Durmuş'un evine sığınır. Türk ordusu kasabaya girene kadar Hacı Fettah Efendi, Aliye'yi bulur. Fettah Efendi, düşmanla işbirliği yapan bütün kahpeleri temizlemeye and içmiştir. Aliye asıl suçluların düşmanı kasabaya davet eden Hacı Fettah Efendi ve Kantarcı Hüseyin Efendi olduğunu haykırır. Halk, onu savunanlarla , onu parçalamaya çalışanlar olarak ikiye ayrılrsa da Aliye'nin vücudu bütün bu şiddete dayanamaz. Aliye, "Vurun kahpeye!" nidaları arasında öldürölür. Aliye ölmeden önce, düşman askerlerinin kasabaya girmesinden bir gece önceki Mevlid gecesini düşünür.

Türk ordusu kasabaya girdikten sonra Komutan Ali Bey, olan biteni soruşturur. Hacı Fettah ve Kantarcı Hüseyin Efendi'nin suçları ortaya çıkar ve bir ay sonra İstiklâl Mahkemelerince yargılanarak Aliye'nin öldüğü meydana asılırlar.

Altı ay sonra koltuk değnekleriyle kasabaya dönen Tosun Bey, Durmuş'tan Aliye'nin nasıl öldürölüldüğünü öğrenir. Durmuş onu Aliye'nin mezarına götürür. Roman, Tosun Bey'in Ali Bey'e yazdığı ve Aliye'nin adını temize çıkarmak için mezarının yapılmasını, üzerine de hep tekrarladığı yemininin yazılmasını rica ettiğı mektup ile son bulur.

3.3.2.1 Olay Örgüsü ve Dramatik Yapı

Filmin konusu romanın konusu ile aynıdır. Roman ve film arasındaki başlıca farklılık yazar ve yönetmenin olaylara bakış açılarıdır. Filmin sonu dışında romanın olay örgüsünde yer alan olayların hepsi filmde de yer almaktadır.

Film, Aliye'nin kasabaya gelişi ve dış-ses³¹³ tarafından anlatılan hayat hikâyesi ile başlar. Aliye, romanda olduğu gibi filmde de “Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi!” yeminini eder. Her iki eserde de devingen başlangıç³¹⁴ kullanılmıştır. Aliye daha kasabaya adımını atar atmaz Hacı Fettah Efendi ve Kantarcıların Uzun Hüseyin Efendi tarafından fark edilir. Aliye öğretmenliğe başlamak için Maarif Müdürü'nü görmeye gider. Maarif Müdürü romanda olduğu gibi Aliye'ye sarkıntılık yapmaz, onu oldukça kibar karşılar. Ömer Efendi onu hemen evinde misafir eder. Kantarcı Hüseyin ve Hacı Fettah onların arkalarından konuşurlar.

Ömer Efendi ile birlikte eve gelen Aliye, Gülsüm Hala ile tanışır ve odasına yerleşir. Ömer Efendi ve Gülsüm Hala onu ölen kızları Emine'nin yerine koyup sahiplenirler, ona Emine'nin eski odasını verirler.

Aliye okuldaki ilk gününde okulun diğer hocası Hatice Hanım ile tanışır. Bu esnada Aliye'nin dış-sesi yeniden devreye girerek durum hakkında yorumlar yapar. Sınıfa giren Aliye, çocukların disiplinsizliğinden hiç hoşnut kalmaz. Kantarcıların Uzun Hüseyin Efendi'nin yeğeni Sabri'yi derste sakız çiğnediği azarlar ve bu esnada arka sıralardaki Durmuş'u fark eder. Hacı Fettah Efendi de bu sırada kahvede Kuvayi Milliye ve Fuat Bey aleyhinde konuşmaktadır.

³¹³ Bkz. Özön, **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**.

³¹⁴ Bkz. Kıran - Eziler Kıran, **a.g.e.**, s. 87.

Durmuş, kalemini alan Sabri ile kavga eder. Aliye, Hatice Hanım’a Sabri’yi eve göndermesini söyler. Hatice Hanım “eşraf çocuğu” olduğu için onu kayırmak istese de Aliye kararından dönmez ve Sabri’yi evine göndertir. Bunun üzerine Kantarcı Hüseyin Efendi hışımla okula gelir, sınıfı basar, bağırıp çağırmaya başlar. Aliye onun söylediklerine tenezzül etmez ve onu sınıftan kovar.

Aliye’nin okulda geçen günleri Aliye’nin dış-sesi tarafından özetlenir. Bayrak dikmek için kumaş almaya giden Aliye, bu sırada düşmanın Pınarbaşı kasabasına girdiğini öğrenir. Aliye’nin kumaş almaya gitmesi romanın son bölümlerine rastlar. Tosun Bey’le görüşüp ondan cephaneliğin yerini öğrenme görevini alan Aliye, içinde Türk ordusunun taarruza geçmesinin yakın olduğuna dair bir his duyar ve ipek bir bayrak işlemeye başlar, çocuklara gizli gizli manzumeler ezberletir. Filmde ise bu olay, komşu kasabaya düşmanın girdiği haberi ile birlikte verilmiştir.

Fettah Efendi düşmanın Pınarbaşı’na girmesini fırsat bilerek halkı Kuvayi Milliye aleyhine kışkırtır, “Kuvayi Milliye’nin kanı kâfirin kanı gibi helâldir.” der. Ömer Efendi’nin “Ordu, Kuvayi Milliye sayesinde derlenip toparlanıyor.” sözlerinin halk üzerinde etkisi olmaz. Aliye ise çocukların ellerine küçük bayraklar verip onlara marşlar söyler. Meydana çocuklarla beraber giren Aliye, Hacı Fettah Efendi’nin dolduruşuna gelmiş kasabalılarla karşı karşıya bulur kendini. Tam bu sırada kasabaya giren Fuat Bey, böylece Aliye’yi kurtarmış olur.

Fuat Bey bahçede Ömer Efendi ile konuşurken Aliye de içerde Gülsüm Hala ile konuşur. Her ikisi de birbirleri hakkında sorular sorarlar. Fuat Bey içeri girdiğinde Aliye ile karşı karşıya gelir. Bu bölüm romanda yoktur. Ömer Efendi ve Gülsüm Hala, Aliye’ye ölen kızları “Emine”nin adıyla hitap ettikleri için Fuat Bey **[Tosun Bey]**, Emine’nin Aliye olduğunu anlamaz. Aliye onunla karşılaşmaktan çekindiği için Tosun Bey, Aliye ile aynı evde kaldıklarından habersizdir.

Fuat Bey, kasaba eşrafını toplantıya çağırır ve onlardan yardım için para ister. Romanda istenen para otuz bin lira iken filmde beş bin lira istenir. Fettah Efendi para vermeyi reddedince Fuat Bey onu esir alır. Kantarcı Hüseyin Efendi ise Fuat Bey’in

kasabayı haraca keseceği ve her şeyin Ömer Efendi'nin başının altından çıktığı söylentisini kasabaya yayar. Başta Fettah Efendi'nin karısı olmak üzere birkaç kadın Aliye'yi okulda ziyarete gelir ve Fuat Bey'le konuşması için ona yalvarırlar.

Aliye hışımla Fuat Bey'le konuşmaya gider. Aliye konuşmasını bitirdikten sonra Fuat Bey onun sözlerini tutacağını söyler. Romanda bu konuşmanın ardından evlenme teklifi gelirken filmde bir sonraki sahnede Fuat Bey'in kasabaya terk ettiği esnada Fuat Bey, Aliye'ye evlenme teklif ederken gösterilir. Fuat Bey, Aliye'ye evlenme teklif ettiği sırada ona annesinden yadigar bir gerdanlık hediye eder. Bu gerdanlık filmde Fuat Bey ve Aliye'nin arasındaki aşkın bir simgesi olarak kullanılmıştır. Filmin sonunda Aliye öldükten sonra Fuat Bey, Aliye'nin avucunda bu gerdanlığı bulur. Romanda böyle bir hediye yoktur. Romanı üçüncü kez sinemaya uyarlayan yönetmen Halit Refiğ, “sevgi nişanesi olan bir madalyon” olarak tabir ettiği bu gerdanlık yerine Aliye'nin avcuna küçük bir Kuran-ı Kerim koymuştur. Ona göre bu, sadece kişiler arasındaki bir sevgi nişanesi değil; aynı zamanda manevi bir bağ işaretidir. Refiğ neden böyle bir simge kullandığını şöyle açıklar.

“İslami çevreler benim yorumumla rahatladılar. Çünkü ondan önceki iki Vurun Kahpeye’de Müslüman tipler, korkunç mürteci yobazlar olarak gösterilmekteydi. Ben alternatif iyi bir Müslüman, Aliye öğretmeni evinde barındıran, ona sahip çıkan Ömer Efendi kişiliğinde iyi Müslüman tipi... Öğretmeni Kuran ile barışık bir öğretmen. Aynı şekilde Kuvayı Milliyeci subay örneği... Çünkü Kuran’ı öğretmene veren o.”³¹⁵

Hacı Fettah Efendi, Kantarcı Hüseyin Efendi ile birlikte kasabayı felakete sürükleyecek olan düşmanı kasabaya davet etme planını caminin avlusunda abdest alırken tasarlar. (Bkz. Resim 13) Romana uygun olarak yansıtılan bu sahnede “Hacı Fettah’ın temsil ettiği taassup, aynı zamanda vatan hainliği ile birleşir.”³¹⁶ Hacı Fettah ve Kantarcı Hüseyin Efendi, Pınarbaşı kasabasına giderek düşmanı kasabaya davet ederler. Filmde düşmanın Yunan olduğundan söz edilmemektedir.

³¹⁵ İbrahim Türk, **Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, 1. bs., Kabalcı Yayınları, 2001, s. 286.

³¹⁶ Enginün, **Halide Edip Adivar**, s. 238.



Resim 13. “Vurun Kahpeye” filminden bir sahne.

Romanda Mevlid gecesi ayrıntılı olarak anlatılırken filmde yalnızca Aliye’nin dış-sesi tarafından “işgal acısıyla dolan yüreklerimize bu ilahi gece biraz teselli olursa ne mutlu.” (dk. 39:09) şeklinde dile getirilir. Filmde Mevlid gecesindeki en önemli olay günahlarından dolayı camiye alınmayan kadın olayıdır. Aliye kadının camiye alınmamasına karşı çıkar. Mevlid gecesinin Aliye üzerindeki etkilerinden söz edilmez. Romanda bu şöyle dile getirilir.

“İhtiyar Dedenin sesinde yüzyılların getirdiği bu Mevlevi kültürünün ince içliliği, her perdede derece derece yükselen, büyük bir sanatın sükûn ve sadelik çerçevesinden çıkan bir heyecanı vardı. Aliye, bu kadar derinden duyduğu bir şey hatırlamıyordu. (...) Bu Dedenin derin yüzü, güzel sesi onu Allaha yükselten bir aziz vecdiyle sarsmıştı.” (s. 50)

Düşman kasabayı işgal eder. Düşmanın kasabaya girişini gösteren sahneler oldukça etkileyici bir biçimde filme yansıtılmıştır. Fettah Efendi, kasabalılara onları kurtaracağına dair söz verir. Kumandan, kendisi için hazırlatılan karargaha yerleşir, Kuvayi Milliyeci’lerden bir kısmının tevkif edileceğini söyler ve Aliye’nin evinin kendisine gösterilmesini ister. Hacı Fettah Efendi ise kasabalılara düşmanı Aliye’nin güzelliğinin kasabaya getirdiğini söyler. Kuvayi Milliyeciler tek tek toplanarak hapsedilirler. Romanda Kantarcı Hüseyin Efendi, işgal sabahı Aliye’nin evine gelerek Gülsüm Hala ile ikisini kurtarmak ister ancak Aliye ona güvenmez ve bu teklifi reddeder. Filmde ise bundan söz edilmez.

Bu arada Aliye'nin evi göz hapsine alınmıştır. Durmuş, gizlice eve girerek Ömer Efendi'nin yakalandığını haber verir. Bunu öğrenen Aliye, Durmuş gibi gizlice evden çıkarak düşman karargahına gider. Kumandan, Aliye'ye ilk görüşte aşık olur ve onun rızasını yerine getirerek Ömer Efendi'yi serbest bırakır.

Ertesi gün Aliye'yi ziyarete gelen kumandan Aliye'nin ağzından Fuat Bey ile ilgili laf almaya çalışır. Romanda kumandan, yaveri ve tercümanı ile birlikte Aliye'yi ziyarete gelirken filmde, yalnızdır.

Kumandanın daha sonra tekrar görüşme teklifini reddeden Aliye ona "Hür olmayan bir insan yaşıyor sayılmaz, kumandan. Bir ölüyle konuşmaktan zevk alamazsınız herhalde." cevabını verir. Romanda ise Aliye, kumandanla görüşmek istememesinin nedeni olarak şunları söyler.

"Benim nişanlım bir haydut değil, biraz eski bir Türktür: Bir gün işler düzelirse, beni, erkeklerle ne suretle olursa olsun konuştu diye almaz. Yine söylüyorum, siz iyi bir adama benziyorsunuz. Eğer beni nişanlımın bir gün almayacağını bilsem yaşıyamam. Siz de, tabii, ölmüş bir kızla konuşmaktan bir şey anlamazsınız değil mi? Ölüler ne Türkçe, ne de başka dille konuşurlar." (s. 80)

Kumandan Aliye'ye bir arzusu olup olmadığını sorduğunda Aliye ona evinin etrafındaki askerlerin çekilmesini istediğini söyler. Romanda ise Aliye'nin isteği işgal edilen okulun boşaltılması, çocukların eğitiminin geri kalmamasıdır.

Bu arada Fuat Bey ve arkadaşları düşmana ait cephane arabalarından birini patlatırlar. Romanda bundan söz edilmez. Romandaki anlatıcı, Aliye karakterine odaklı olduğu için Fuat Bey'in kasabada olmadığı süre boyunca ne yaptığı hakkında bilgi verilmez. Filmde ise olaylar romana göre daha çok yönlü anlatılır. Buna örnek olarak sonraki sahnede; Ömer Efendi, Durmuş'a Fuat Bey'e verilmek üzere bir mektup teslim eder. Romanda yalnızca tek bir cümleyle Ömer Efendi'nin Durmuş aracılığıyla Fuat Bey'le mektuplaştığından söz edilir. Filmdeyse Durmuş ve Karaoğlu arasında geçen, filme biraz da aksiyon katmak amacıyla eklenmiş olması mümkün bir dövüş sahnesi gösterilir. Ömer Efendi, hemen yetişir ve duruma el koyarak Karaoğlu silahını çekmeden onu bıçaklayarak öldürür.

Ömer Efendi, Karaoğlu'nu öldürdüğü bıçakla beraber kumandanın odasına getirilir. Kumandan, Ömer Efendi'ye suçunun cezasını bilip bilmediğini sorunca Ömer Efendi, romanda yer almayan şu cümleleri sarf eder: "İşgal altında her gün ölmektense bir gün ölmek daha evlâdır." (dk. 60) Bunun üzerine kumandan onu cinayet ve milliyetçilik suçlarıyla tevkif ettiğini söyler. Ömer Efendi'nin buna cevabı ise "Milliyetçilik bir suç değil, fazilettir kumandan." olur. Bu cümleler romanda yer almayıp filme sonradan eklenen bu sahnedeki anlatımı pekiştirmiş ve Ömer Efendi karakterini güçlendirmiştir.

Romanda kumandan Ömer Efendi'yi, Aliye'yi kendisine getireceğini bildiği için nedensiz yere tutuklarken filmde bu durum, Ömer Efendi'nin Karaoğlu'nu öldürmesi üzerine ona kumandan tarafından verilen bir ceza olarak gösterilmiştir.

Durmuş'a mektubun cevabını veren Fuat Efendi iki gün içinde cevap gelmezse Ömer Efendi'nin başına bir şey geldiğini varsayacağını ve Aliye'nin onu Cuma günü göl kıyısında beklemesini istediğini söyler.

Kumandanla konuşmaya giden Aliye, onun ilân-ı aşkı ve evlenme teklifi ile karşı karşıya kalır. Buna göre eğer Aliye kumandanın evlenme teklifini kabul ederse Ömer Efendi serbest bırakılacak; aksi takdirde kasaba meydanında asılacaktır. Romanda Aliye ve kumandan Damyanos arasında geçen konuşma daha duygusaldır. Konuşmanın ortasında önce Damyanos ağlar, ardından da Aliye kendisine yapılan teklifin acizliği karşısında ağlamaya başlar. Filmde ise özellikle fonda çalan müziğin de etkisiyle bu sahne, daha gerilim yüklü olarak yansıtılmıştır.

Aliye gitmek istediği zaman kumandan onu yakalar ve gitmesine izin vermez. Tam bu sırada odaya giren Hacı Fettah Efendi, Aliye'yi kumandanın kolları arasında bulur. Hacı Fettah Efendi durumu hemen kasabalıya anlatır ve dedikodu çok geçmeden kasabaya yayılır. Romanda bu olayların hiçbiri yer almaz. Filmin hem senaristi hem de yönetmeni olan Orhan Aksoy'un, Aliye ile kumandanın bu halini Hacı Fettah Efendi'ye neden gösterdiği kesin olarak bilinmemekle birlikte; Hacı Fettah Efendi'nin Aliye'yi 'kahpe' olarak görmesinin ardındaki nedenleri

güçlendirmek olduğu söylenebilir. Filmin romanda yer almayan bölümlerinin melodram yönü ağır basmaktadır.³¹⁷ Orhan Aksoy'un yönettiği filmler birlikte düşünüldüğünde, bu eklemelerin daha çok kâr amaçlı olduğu söylenebilir. Hacı Fettah Efendi'nin bir rastlantı sonucu Aliye'yi aslında istemediği bir durumda görmesi; filmin sonunda Aliye'nin Hacı Fettah tarafından öldürülmesinin ardından seyirciye, özellikle de romanı okumamış olan seyirciye, "Ya bu olay olmasaydı?" sorusunu sordurtur ve bu, acıklı sonu normalde olduğundan daha fazla dramatize eder.

Ormanda Aliye ile buluşan Fuat Bey, ondan cephaneliğin yerini öğrenmesini ister. Romanda Tosun Bey, Aliye'den aynı görevi ister ancak filmde olduğu gibi aralarında uzun konuşmalar geçmez. Tosun Bey, Aliye'ye "Ömer Efendi'nin silahların yerini bilen tek kişi" olduğunu söyler. Romanda Ömer Efendi'ye dair böyle bir bilgi yer almamaktadır.

Aliye, Türk ordusuna ve Mustafa Kemal'e dua eder. Bu duanın hemen ardından Mustafa Kemal'e ve Kurtuluş Savaşı'na ait gerçek görüntüler gösterilir, Fuat Bey'in dış-sesi eşliğinde Büyük Taarruz anlatılır. Filmde gerçek görüntülerin dış-ses eşliğinde anlatılması bu bölüme belgesel film havası katmıştır. Sinemada perde, dış dünyanın bir kopyası; bir aynaya yansıyan nesne gibidir.³¹⁸ İzleyici, perdede gördüklerinin gerçek olmadığını bilir, buna rağmen gerçek olduklarını inanmış görünür ve bu filmsel gerçekliği kabullenir. Yaklaşık bir dakika süren bu görüntülerle beraber seyirci, sinemanın kurgusal gerçekliğinden soyutlanıp yaşamsal gerçekliğe geri döndürülmüş olur.

³¹⁷ Bkz. Pelin Agocuk, *Türk Sinemasında Melodram 1960-1975 Dönemi Üzerine Bir İnceleme*, Lefkoşa, Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2012.

³¹⁸ Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, s. 26.

Romanda Damyanos kasabayı terk ederek Orta Anadolu'nun durumu hakkında bilgi vermek için ülkesinin başkentine gider. Filmde ise kasabayı terk etmemektedir. Kumandanla ilgili bu ayrıntılar filmin süresi göz önünde bulundurularak atlanmış, Fuat'ın Aliye'ye verdiği cephaneliğin yerini öğrenme görevi ön planda tutulmuştur.

Aliye, cephaneliğin yerini öğrenebilmek için kumandanın odasına girer ve çekmeceleri karıştırmaya başlar. Romanda Tosun Bey kendisine bu görevi verdikten sonra Aliye'nin cephaneliği bulup bulamadığı, bulduysa nasıl bulduğu anlatılmaz. Filmde ise Aliye'nin kumandanın odasını aradığı dakikalar, kumandanın odaya girişi filmdeki gerilimi yükseltmiş ve romanın olay örgüsündeki bu boşluğu kapatmıştır. Kumandan tam kapıdan içeri gireceği ve Aliye'yi cephaneliğin planlarını ararken yakalayacağı esnada askerlerinden biri yanına gelir ve ona şifreli bir mesaj iletir. Böylece Aliye kurtulmuş olur.

Aliye kumandanla konuşmaya gider ancak kumandan, teklifinde kararlıdır ve Aliye'ye babasının vilayet hapisanesine gönderildiğini, orada yargılanacağını; şayet iki gün içinde teklifini kabul etmezse babasını idam ettireceği yönünde bir ultimatoma verir. Romanda Aliye, babası Ömer Efendi'yi kurtarabilmek için her yola başvurmuş; hatta Hacı Fettah Efendi ve Kantarcı Hüseyin Efendi'ye bile yalvarmıştır. Filmde ise bu ayrıntılar atlanmış, doğrudan doğruya Aliye'nin kumandanla konuştuğu sahneye geçilmiştir.

Aliye, Durmuş'a Fuat Bey'e götürmesi için cephaneliğin yerinin yazılı olduğu bir kağıt verir. Askerlerin göz hapsinde olan Durmuş, birkaç gün sonra gideceğini söyler ve Aliye'nin yanından ayrılır. Bu arada Fuat Bey, Aliye'yi ziyarete gelmiştir ama eve girerken Kantarcı Hüseyin Efendi tarafından görülür. Kantarcı Hüseyin Efendi durumu hemen kumandana bildirir ve Aliye'nin evinin etrafı askerlerle sarılır. Tosun Bey'in Aliye'yi ziyareti romanda filmde olduğundan daha uzun ve daha duygusal olarak anlatılmıştır. Tosun'u büyük bir aşkla seven Aliye, ilk defa bu ziyaretten sonra Tosun'un görevini kendisinden daha çok sevdiğini anlar.

Filmde Fuat Bey'in göreviyle ilgili ateşli konuşmasından sonra "Merak etme birazdan buradan çıkacaksın." (dk. 90:30) diyerek kendisini feda edeceğini gösterse de Aliye'yi oynayan Hülya Koçyiğit'in sadece mimiklerle ifade edilmeye çalışılan oyunculuğu, Aliye'nin iç dünyasını, sevdiği adamın başka bir şeyi kendisinden daha çok sevdiğini öğrenmesi karşısında yaşadığı üzüntüyü; kendisi de vatan sevgisine bir aşkla bağlı olan Aliye'nin bu iki duygu arasında yaşadığı çelişkiyi anlatmada yetersiz kalmıştır.

Aliye, askerler eşliğinde kumandanın karargahına giderken Durmuş'la karşılaşır ve onu teskin edip evine yollar. Hacı Fettah Efendi, Aliye'nin karargahtan içeriye girişini görür ve yanındakilere de "Ben size dememiş miydim kumandanın yanına gecelemeğe gidiyor diye." diyerek yanındaki kasabalılara gösterir.

Aliye kumandana onun teklifini kabul ettiğini söyleyerek şartlarını dile getirir. Evin etrafındaki asker çemberi kalkar kalkmaz Fuat Bey, evi terk eder. Hacı Fettah Efendi ve Kantarcı Hüseyin, Aliye'nin isteği üzerine hapse atılırlar. Hapisteki Kuvayi Milliyeciler onlara "vatan hainleri" diye seslenirler. Aliye'nin evinin etrafındaki askerlerin kaldırılması ve Hacı Fettah Efendi ile Kantarcı Hüseyin'in hapse atılması şartları yerine getirilince Aliye, son şartını da söyler. Kumandanın evleninceye kadar ona el sürmemesini ve ölünceye kadar da Türk ve Müslüman olarak kalmak istediğini söyler.

Fuat Bey ve adamları cephaneliği patlatırlarken Aliye de kumandan ile beraber akşam yemeği yer. Romanda Aliye'nin Damyanos'la yemek yemesinden söz edilmez. Filmde Fuat'ın cephaneliği patlatmaya çalışırken Aliye'nin de kumandanla yemek yerken gösterilmesi bir gerilim unsuru olarak kullanılmıştır. Cephaneliğin patlatıldığı sahnede Fuat Bey, barutu döşerken silahlı sekiz-on Yunan askerini Fuat Bey'in iki arkadaşının ellerindeki küçük silahlarla haklamaları ve bu çarpışmadan yalnızca Fuat Bey'in omzundan yaralanarak kurtulması, Yeşilçam sinemasının tipik bir 'abartı' örneği olarak karşımıza çıkar. Romanda Tosun Bey, bu çarpışmadan bacaklarını kaybederek zorlukla sağ çıkabilmiştir.



Resim 14. “Vurun Kahpeye” filminden bir sahne.

Cephaneliğin patlatılmasının ardından kumandan, geri çekilme emrini verir ve Aliye ile hesabını görmek üzere yukarı çıkar. Aliye’yi öldüremeyecek kadar çok sevdiğini seven kumandan, ona sahip olmaya çalışır. Aliye masadan aldığı bıçakla kumandanı öldürür. Romanda böyle bir sahne yoktur. Orhan Aksoy, bu sahneyi Lütfi Akad’ın 1949 yılında çektiği uyarlamadan esinlenerek eklemiştir.³¹⁹

Aliye oluşan hengâmeden yararlanarak gizlice karargahtan kaçır. Yunan askerleri kasabayı terk ederlerken kasabalının saldırısına uğrarlar. Aliye de bu sırada karargahtan kaçır. “Artık zafer Türk ordusunundu.” Fuat Bey’in dış-sesi eşliğinde yeniden gerçek Kurtuluş Savaşı görüntüleri, İzmir’in kurtuluşu gösterilir. Hacı Fettah Efendi ise Türk ordusu kasabaya girmeden önce, geceyi düşman kumandanının yanında geçiren Aliye’yi cezalandırmak gerektiğini söyler ve Aliye’ye karşı halkı kışkırtır. Geçirdiği geceden sonra bahçede dinlenen Aliye, Fuat Bey ve Türk askerlerinin gelişini bekler. Sekansların bu şekilde paralel olarak kurgulanması filmdeki heyecanı yükseltmiştir. Hacı Fettah’ın Aliye’yi almaya giden görüntüsü, Aliye ve kasabaya yaklaşmakta olan Türk ordusunun görüntüleri birbiri ardına gösterilir.

³¹⁹ Refiğ, *Doğruyu Aradım Güzeli Sevdim*, s. 25.

Hacı Fettah Efendi, en sonunda Aliye'nin yanına gelir. Ellerini bir iple bağlayıp onu kasaba boyunca sürükler. En sonunda kasaba meydanına getirilen Aliye'yi Hacı Fettah Efendi, kafasına bir taşla vurarak öldürür. Aliye asıl suçluların Hacı Fettah ile Kantarcı Hüseyin olduklarını söyler. Romanda bu bölüm daha farklı anlatılmıştır. Aliye filmde de asıl suçlanacak kişilerin Hacı Fettah ve Kantarcı Hüseyin olduğunu haykırır ama filmde ahalinin Aliye'nin tarafında olanlar ve Fettah'ın tarafında olanlar diye ikiye ayrıldığından söz edilmemiştir. Romanda ise kalabalığın arasından bazı insanlar “Kuzudur, yazıktır, kurban olmaz.” (s. 138) diye bağırırlar.

Linç sahnesinde filme aktarılmayan bir diğer ayrıntı ise Aliye'nin son dakikalarında Mevlid gecesini hatırlamasıdır. Romanda bu şöyle ifade edilir.

“Son sırların geçit yerinde, ruh hayatının en güzel dakikasında, o meydanlardan geçip, mevlide gittiği geceden hatırında kalan mısraları tekrarladı; yine top kandilin altında yükselen dumanlar, kandillerden inen uzun, titrek, ışık demetleri arasında ruhani yüzlü Dedenin ezeli bir rahmet ve sefaat vadeden güzel sesini duyuyordu. Bin-bir insan hayalinin karıştığı bu anda caminin ortasında Hacı Efendi kendisini yatırmış, kesmek istiyordu. Kurban bayramıydı: Halk, hep birden tekbir getiriyor, Aliyenin orada, caminin rüyaya benziyen ışıkları ortasındaki çukura uzatılan basın kesilmesini kutluyordu. Vücudu bir küçük kuzu olmuştu.” (s. 13)

Vurun Kahpeye romanını üçüncü kez sinemaya uyarlayan Halit Refiğ, bu sahnenin filme aktarılmasının zor olduğunu söylemiştir.³²⁰

Yunan askerleri kasabayı terk ettikten sonra Fuat Bey, Türk ordusu ile birlikte kasabaya gelir. Latif Ağa, Fuat Bey'in yanına gelerek geç kaldığını, Hacı Fettah ile Kantarcı Hüseyin'in halkı kışkırtarak Aliye'yi öldürdüklerini söyler. Fuat Bey, Aliye'nin ölü bedeninin yanına gelir. Bu sırada Durmuş ve Gülsüm Hala, Aliye'nin başında ağlamaktadırlar. Fuat Bey, Aliye'nin avucunda ona verdiği gerdanlığı bulur. Kumandan derhal Hacı Fettah Efendi ile Kantarcı Hüseyin'in asılmasını emreder.

³²⁰ Özlem Kale, “Halit Refiğ ile yapılan 18.11.2008 tarihli kişisel görüşme.”, “Türk Sinemasını Besleyen Romanlar (1922-1946)”, İstanbul, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2009, s. 34.

Aliye'nin naaşı işlediği Türk bayrağı ile örtülür. Film, Fuat Bey'in, Aliye'nin fedakarlıklarını anlatan konuşması ve Aliye'nin dış-sesiyle aktarılan "Toprağınız toprağım, eviniz evim. Burası için bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi!" yemini ile son bulur. Kamera Fuat Bey'in görüntüsünden ağır çekimde uzaklaşarak genel çekime geçer ve Aliye'nin cenazesi başında bekleyen Fuat Bey, Gülsüm Hala, Durmuş, Türk askerleri ve çocuklar gösterilir.

Filmin sonu romanın sonundan farklıdır. Romanda kasabaya ilk ulaşan Binbaşı Âli Bey komutasındaki birliktir. Vücudunun yarısını kaybeden Tosun Bey, kasabaya ancak altı ay sonra gelebilir. Durmuş'la beraber Aliye'nin mezarını ziyaret eden Tosun Bey, Âli Bey'e bir mektup yazarak Aliye'nin başına gelenleri ve yaptığı fedakarlıkları anlatarak onun mezarının yapılmasını ve adının aklanmasını ister. Roman bu mektupla son bulur.

Hem filmde hem de romanda acıklı ama umutlu son³²¹ kullanılmıştır. Aliye'nin ölümü üzücü bir olay olmaklar birlikte memleket düşman istilasından kurtulmuş ve özgürlüğün yolu açılmıştır.

3.3.2.2 Tema

Vurun Kahpeye, Milli Mücadele yıllarının Anadolu'daki yankılarını anlatan bir romandır. İdealist öğretmen Aliye'nin Anadolu'daki çocukları eğitebilmek için İstanbul'u bırakıp tek başına bir kasabaya yerleşmesi ve bu kasabada "din adamı" kisvesi altına bürünmüş Hacı Fettah'ın gazabına uğrayışı, Milli Mücadele yılları ekseninde anlatılır. Romanda eleştirilen başlıca konu "yeniye karşı çıkan ve vatan ihanetine kadar varan dini, taassup, menfaat ve kötülüklere âlet eden din anlayışıdır."³²² Bu din anlayışı romandaki "Dede motifi" ile bir tezat oluşturur. Dede, romanda gerçek din anlayışını temsil ederken Hacı Fettah Efendi ise dini kullanarak

³²¹ Bkz. Kıran –Eziler Kıran, **a.g.e.**, s. 94.

³²² Enginün, **Halide Edip Adıvar**, s. 249.

insanların duygularını sömüren, istediğini elde edebilmek için düşmanla işbirliği yapmaktan bile çekinmeyen yobaz bir zihniyeti temsil eder.

Eserin İslamiyet karşıtı bir bakış açısıyla yazıldığını öne sürenler olmuşsa da Vurun Kahpeye’de esas olarak din motifi ilerici-gerici tezadında ele alınmakta ve bir düşünceye körü körüne bağlılığın ortaya çıkardığı sonuçlar irdelenmektedir. Küçük yaşlardan itibaren aile içinde Mevlevîlik tesiriyle büyüyen ve ömrünce İslâmiyet’in yüceliğine ve beşeriliğine inanan Halide Edip³²³, Vurun Kahpeye’de inandığı bu değerlerle batıl inançlar ve dar görüşler arasındaki çatışmayı ele alır.

Vurun Kahpeye’de anlatılanlar, 1926 yılında yaşanan ve düşmanın gizliden gizliye desteklediği Şeyh Sait İsyanı’nın adeta küçük bir kasabadaki provası olarak romana yansımıştır.³²⁴

Aytekin Yakar, “Türk Romanında Milli Mücadele” adlı eserinde Vurun Kahpeye romanının “Milli Mücadele günlerinde bir kasabada, çıkarıcı ve yobaz unsurların, kasabada öğretmenlik yapan bir genç kızın hayatında oynadıkları faciayı, kasaba toplumunun maneviyatında yaptıkları tahribatı, göstermeye çalıştığını”³²⁵ dile getirir.

Kurtuluş Savaşı’nı konu edinen romanlarda dönemin yazarları zaferin İstanbul dışından geleceğine inanarak romanlarındaki kahramanlarını İstanbul dışına taşımışlardır. Bu dönem romanlarında genelde aydın kesimden subaylar ve öğretmenler; Anadolu’ya giderek oradaki halkı bilgilendirmeye, bilinçlendirmeye çalışmışlardır. Reşat Nuri Güntekin’in Çalıkuşu’ndaki Feride’si gibi Halide Edip de idealist bir öğretmen olarak çizdiği Aliye karakterine bu misyonu biçmiş ve onu Batı

³²³ Bkz. İnci Enginün, “Halide Edib ve Mevlevîlik”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, 6. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007, s. 570.

³²⁴ **Türk Romanında Kurtuluş Savaşı**, Haz. Mürşit Balabanlılar, 1.bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2003, s. 58.

³²⁵ Aytekin Yakar, **Türk Romanında Millî Mücadele**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1973’den aktaran; Ceyhun Atuf Kansu, “Aliye Öğretmen, Ayşe Hemşire, Halide Onbaşı”, **Türk Dili Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı**, S. 298, Temmuz 1976, s. 43.

Anadolu'nun kendi halindeki küçük bir kasabasına göndermiştir.

3.3.2.3 Bakış Açısı

Roman, dışöyküsel anlatıcı tarafından anlatılır. Tanrısal bakış açısına sahip olan yazar-anlatıcı, karakterlerin başından geçenleri bilir, onların duygu ve düşünceleri hakkında geniş bilgiye sahiptir. Olayları anlatıp yorumlarken sıfır odaklanma kullanır ve üçüncü tekil şahıs yoluyla anlatılır.

Romanda odak karakter Aliye'dir. Yazar anlatıcı karakterlerin duygu ve düşüncelerine, olayların gidişatına hakim olsa da Aliye hakkında daha çok şey biliyor görünmektedir.

“Gözünün önünde Gülsüm Halanın iyi yüzü ıstırapla gerilmiş, şefkatli gözleri, yaşları arasından ondan imdat bekliyen, boğulurken ellerini uzatan zavallı gibi dolaşıyordu. Ne yapacaktı?” (s. 92)

Filmde nesnel anlatı kullanılmıştır, film boyunca nesnel kameranın kullanımı göze çarpar. Filmde dramatik bakış açısı vardır. Buna göre anlatıcı, kameradır. İzleyici kendini kamera ile özdeşleştirerek film boyunca yaşananları adım adım takip eder.

Kameranin anlatıcılığının yanı sıra, Aliye ve Fuat Bey'in dış-sesleri de filmde yer alan anlatıcılar arasındadır. Aliye'nin dış sesi filmin başında onun hayat hikâyesini anlatır, film boyunca ara ara olaylara dahil olarak ya yaşananları özetler ya da Aliye'nin duygularını anlatır. Fuat Bey'in dış-sesi ise Kurtuluş Savaşı görüntüleriyle beraber kullanılmıştır. Film çekim teknikleri açısından değerlendirildiğinde, yakın plan çekimlerin sıkça kullanıldığı; kişilerin duygularının daha çok mimikler aracılığıyla verildiği ve bu nedenle de sıklıkla baş çekimlerine³²⁶ yer verildiği görülür.

³²⁶ Bkz. Özön, *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, s. 32-33.

Romanın sonunda Tosun Bey'in Âli Bey'e yazdığı ve bir anlatım tekniği olarak kullanılan mektupla³²⁷ birlikte yazar-anlatıcı yerini kahraman anlatıcıya bırakır ve olaylar romanda bir karakter olan Tosun Bey'in gözünden anlatılır. Filmde ise bu mektuptan söz edilmemektedir.

3.3.2.4 Zaman

İlk defa 1923 yılında kaleme alınan Vurun Kahpeye romanında vak'a zamanı, Kurtuluş Savaşı yıllarıdır. Düşman askerlerinin Batı Anadolu'yu işgal altına aldığı günleri anlatan roman, İzmir'in kurtuluşuna kadar sürmektedir. Filmin vak'a zamanı da aynıdır.

Aliye Damyanos'un teklifini kabul ettiği sırada ona "Bir yıldır kasabaya her türlü işkence yapılmasına alet olan Hacı Fettah Efendiyi kaldıracaksınız." (s. 129) der ve bu durumdan kısa bir süre sonra Türk ordusunu taarruza geçer. Türk ordusunun kasabaya girişinden altı ay sonra ise Tosun Bey kasabaya gelir. Buradan yola çıkılarak öykü zamanının bir buçuk-iki yıla yaklaşan bir zaman dilimini kapsadığı söylenebilir. Öyküleme zamanı ise öykü zamanından daha kısadır. Özetleme tekniğine başvurularak olayların akışı hızlandırılmıştır. "Altı ay sonra", "on beş gün içinde" gibi kronik zaman ifadeleriyle bu geçen zaman aktarılmıştır.

Artsüremsel olarak anlatılan romanda görülen geçmiş zaman kullanılmıştır. Bununla birlikte yer yer şimdiki zaman ve geniş zaman kipleri de kullanılarak eşsüremsel anlatıya geçildiği görülür. Çizgisel (süredizimsel) olarak anlatılan romanın bazı yerlerinde zamanda geriye dönüşler yapılarak Durmuş'un okula başlamadan önce iki yıl annesine bakabilmek için amcasının yanında çalışması ve Aliye'nin çocukluğu yazar-anlatıcı tarafından anlatılır. Film ise çizgisel bir anlatıyla ve şimdiki zaman kullanılarak anlatılır. İzleyici, kamera ile birlikte yaşananlara adeta yaşadıkları anda şahit oluyor gibidir. Zamanda geriye dönüş yoktur.

³²⁷ Bkz. Emel Kefeli, **Anlatım Tekniği Olarak Mektup**, 1. bs., İstanbul, 2002, Kitabevi Yayınları, s. 31-41.

Romanda uzun bir sürece yayılan olaylar, filmsel zamanda daha kısa sürede gerçekleşirler. Örneğin romanda Ömer Efendi şehre gittikten sonra ondan on beş gün boyunca haber alınamaz. Bu durum Aliye üzerinde bir gerilim yaratır. Filmde ise Durmuş hemen gelip Ömer Efendi'nin düşman askerleri tarafından götürüldüğünü haber verir.

Filmde gerçek Kurtuluş Savaşı görüntüleri kullanılmıştır. Bu görüntülerin kullanımı ile filmin anlatma zamanı olan 1964 yılından Büyük Taarruz'un gerçekleştiği 1922 yılına geri gidilir. Bu görüntüler filmin vak'a zamanı ile örtüşmektedir.

Film Türk ordusunun zafer kazanmasının ardından Fuat Bey'in Aliye'nin öldüğü gün kasabaya gelip cenazesine katılmasıyla biterken roman bundan yaklaşık altı ay sonra bitmektedir. Çünkü Tosun Bey, bundan ancak altı ay sonra kasabaya gelir ve Aliye'nin öldürüldüğü haberini o zaman alır.

3.3.2.5 Mekân

Romandaki fizikî geniş mekân Batı Anadolu'da adı anılmayan bir kasabadır. Kapalı mekânlar, Maarif Müdürlüğü binası, Ömer Efendi'nin evi, okul, cami, kahvehane, Durmuş'un tek gözlü basık damlı kulübesi, Kantarcı Hüseyin'in evi, Yunan karargahı ve hapisanedir. Açık mekânlar ise kasaba meydanı, kasabanın karanlık sokakları, incir bahçeleri, ıssız ve kurak tarlalar, Hacı Fettah Efendi ve Kantarcı Uzun Hüseyin'in düşman kumandanıyla konuşmaya gittikleri kasaba, Aliye ve Tosun'un buluştukları ağaç altıdır.

Filmde de kasabanın adı anılmamaktadır. Filmde düşmanın işgal ettiği komşu kasabanın adı Pınarbaşı olarak geçer, romanda ise hiçbir kasabanın adı anılmaz. Filmde kullanılan kapalı mekânlar, Maarif Müdürlüğü binası, Ömer Efendi'nin evi, okul, cami, kahvehane, düşman karargahı, hapisane ve cephaneliktir. Açık mekânlar ise kasaba meydanı, Pınarbaşı kasabası, orman, ormandaki göl kıyısı ve kasabanın etrafındaki yollardır. Film, romanda kullanılan mekânlara sadık kalmıştır.

Aliye'nin Dârümuallimât günlerinden bahseden bölümlerinde ise genel olarak İstanbul, özel olarak ise Dârümuallimât, ihtiyar halanın evi, Maarif'in koridorları, Haydarpaşa; Aliye'nin babasından ve veremli annesinden bahsedilen bölümlerinde ise İstanbul'un Fatih semti; Yemen'den Kafkaslar'a, Kafkaslar' dan Suriye'ye kadar uzanan geniş bir coğrafya mekân olarak göze çarpar. Romanda Aliye'nin geçmişine ayrıntılı olarak değinilmediği için bu mekânların adı anılmaz.

Filmin çekimleri Bursa'nın Mustafa Kemal Paşa köyünde yapılmıştır. Romandaki mekânlar ayrıntılı olarak, çoğu zaman benzetme, eğretileme gibi söz sanatlarına başvurulmuş süslü cümlelerle tasvir edilmiştir. Filmde ise romanda bu şekilde anlatılan mekânların bir karşılığı yoktur. Romanda güzelliğiyle ön planda olan kasaba şöyle tasvir edilir.

“Bu kasaba çok güzel bir kasaba idi, tozu bile altın bir bulut gibi; şu asma, şu karşıkı kırmızı damlaların üstünde uzanan baca gölgeleri, altın ay, her şey çok güzeldi.” (s.24)

Romanda caminin simgesel açıdan anlamı büyüktür. Beyaz ve güzel minareli cami, özellikle Mevlid gecesindeki tasvirleriyle kır sakallı Hacı Fettah Efendi'nin temsil ettiği değerlerin karşısında tezat bir görüntü oluşturur.

“Karşısında kasabanın beyaz minareli eski ve güzel camisi göz kamaştırıcı göğe dayanmış, eski bir kabartma gibi duruyor; önünde koyu bir yığın, Hacı Fettah Efendinin güneşte bütün özelliğiyle meydana çıkan kır sakallı ve hileci bir taassup bayrağı gibi kendi sözleriyle kendinden geçmiş başına bakıyorlardı.” (s. 19)

Öyle ki, Aliye için bu caminin hayali, işgal edilen kasabanın tek gerçek bekçisidir.

“Sabahın ilk donuk ışığıyla açılan gökten, sönmüş beyaz bir ay, caminin ince minaresine bakıyor, büyük meydanın ortasından haki alayın kaldırdığı toz bulutları içinde cami tek başına kasabayı bekliyen, kasabaya bakan bir hayal gibi görünüyordu.” (s. 59)

Filmde ise cami, Hacı Fettah Efendi ile Kantarcı Hüseyin'in düşmanı kasabaya davet etmeden önce konuştukları bir mekân olarak yer almakla beraber, simgesel bir anlama sahip değildir ve cami görüntüsü bir gösterge olarak

kullanılmaz. Bu büyük oranda yönetmenin dünya görüşü ve romana bakışı ile alakalıdır.

Aliye'nin evi, okul ve karargah romanda anlatıldıkları şekilleriyle filmde vücut bulmuşlardır. Film genel itibariyle romandaki mekânlara sadık kalmıştır.

3.3.2.6 Karakterler

Romanda yer alan karakterler şunlardır: Aliye, Tosun Bey, Ömer Efendi, Durmuş, Gülsüm Hala, düşman komutanı Damyanos, Kantarcıların Uzun Hüseyin Efendi, Hacı Fettah Efendi, Maarif Müdürü, ihtiyar hademe, ikinci muallime Hatice Hanım, Kantarcı Hüseyin'in oğlu Sabri, Durmuş'un annesi, Gariplerin Mustafa Ağa, eşraftan Mehmet Ağa, Hacı Ziya Ağa, Ahmet Ağa, Latif Ağa, İstanbullu Mevlevi Dedesi, Tercüman, komutanın yaveri, komutan tercümanı, Hacı Fettah'ın karıları, Kantarcı Hüseyin'in karısı, Selim Kaptan, Haydar Kaptan, Binbaşı Âli Bey, Türk askerleri, Yunan askerleri, kasabalı kadınlar ve erkekler.

Halide Edip'in romanlarında yer alan karakterler onun Milli Mücadele yılları sırasında Anadolu'da gözlemledikleri sonucu ortaya çıkmış karakterlerdir. Vurun Kahpeye'deki Durmuş karakteri de yine onun Anadolu'da tanıdığı çocuklarla ilgilidir.³²⁸

Filmdeki kahramanlar, Aliye, Fuat Bey (romanda Tosun Bey), Durmuş, Gülsüm Hala, düşman kumandanı³²⁹, Kantarcıların Uzun Hüseyin Efendi, Hacı Fettah Efendi, Maarif müdürü, Sabri, Karaoğlu, kumandanın çevresindeki askerler, Mevlid gecesi camiye alınmayan kadın, Hacı Fettah Efendi'nin karısı, kasabalı kadınlar ve erkeklerdir.

³²⁸ İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, s. 417.

³²⁹ Romanda “komutan” sözcüğü geçerken filmde “kumandan” sözcüğü tercih edilmiştir.

Filmde Mevlid'i okumaya gelen İstanbullu dedenin adı anılmazken romanda bu dedenin ve Mevlid gecesinin Aliye üzerindeki etkisi büyüktür. Aliye, Hacı Fettah Efendi tarafından öldürülmeden önceki son anlarında Mevlid gecesini ve bu Dede'yi hatırlar. Dede, burada Hacı Fettah'ın karşısındaki değerleri, iyiliği ve doğruluğu temsil eder.

“(…) ruhanî yüzlü Dedenin ezeli bir rahmet ve şefaât vadeden güzel sesini duyuyordu.” (s. 137) “Bir an ruhanî Dede ile Hacı Fettah Efendinin kendi vücudunu çektiklerini sandı.” (s. 138)”

Aliye, Halide Edip'ten izler taşıyan, idealize edilmiş bir karakterdir. Vatan uğruna aşkını geri plana iterek kendini feda etmiş ve bunun sonucunda da ödülü ölüm olmuştur. Genç yaşında İstanbul'u bırakıp bir Anadolu kasabasında çalışmaya gelmiştir. Onun tek amacı, Anadolu'daki çocukları eğitmek olan idealist bir öğretmendir. Adivar'ın romanlarındaki kadın karakterler Berna Moran tarafından şöyle yorumlanmıştır.

“Adivar'ın ilk yapıtlarında Türk okuruna sunduğu yenilik, yarattığı bu kadın imgesidir. Bu imge, toplumda birbirine karşıt olarak algılanan bazı değerleri uzlaştırdığı için önemlidir. İslâm-Osmanlı geleneklerine göre ev kadını olarak yetiştirilmiş, kapalı, basit ve cahil kadın, aydın kesimin gözünde geri kalmış bir uygarlığın simgesi gibiydi. Diğer yandan Batılılaşmış „asrî“ kadın da köklerinden kopmuş, değerlerini şaşırmış, serbest davranışları kuşku uyandıran bir kadındı. Adivar'ın kahramanları işte bu çelişkiyi kendilerinde uzlaştırmakla bir özleme cevap veriyorlardı. Çünkü bunlar hem Batılılaşmış hem de ulusal değerlerine bağlı kalmış, hem okumuş ve serbest hem de namus konusunda çok titiz, ahlakı sağlam kadınlardı. Gerekğinde bir erkek gibi spor yapan, ata binen bu kadınlar dişiliklerini de korumayı başarmışlardı üstelik.”³³⁰

Aliye'nin tam karşısında yer alan kötü karakterler Hacı Fettah Efendi ve Kantarcıların Uzun Hüseyin Efendi'dir. “O kahpeye şeriat burada cezasını verecek.” (s. 41) diyen Hacı Fettah'ın temsil ettiği taassup, aynı zamanda vatan hainliği ile birleşir.³³¹ Hacı Fettah'ın kötülüğüyle din adamı kişiliğinin bir alakası yoktur. Hacı Fettah, yapı itibarıyla kötü bir karakterdir ve dini bu kötülüğe alet eder. Enginün'e

³³⁰ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I. Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a**, 20. bs., 2008, İletişim Yayınları, s. 156.

³³¹ Enginün, **Halide Edip Adivar**, s. 238.

göre “Bu mutaassıp ve kötülüğü vatana ihanete kadar uzanan dindar tipi, bir noktada vatani işgal eden düşmanla birleşir.”³³² Kantarcıların Uzun Hüseyin Efendi’nin kötülüğünün tek kaynağı ise Aliye’ye sahip olma hırsıdır.

Türk ordusunun zaferi yaklaştıkça bu iki kötü karakter, kendilerini sağlama almaya çalışarak başlangıçta tutumlarını değiştirirler. Hacı Fettah Efendi, Damyanos aleyhinde konuşmaya başlarken Kantarcı Hüseyin de kendisine Kuvayi Milliyeci süsü vermeye başlar. Filmde böyle bir değişim yoktur. Her iki karakter de film boyunca başlangıçtaki tavırlarından taviz vermezler.

3.3.7 Dil ve Üslup

İlk baskılarında daha çok Arapça ve Farsça kelimelerin kullanıldığı eser, daha sonraki yıllarda Halide Edip tarafından sadeleştirilerek yeniden baskısı yapılmıştır. Romanda, Halide Edip’in Ateşten Gömlek’le birlikte romanlarında görülmeye başlayan şive taklitleri yer almaktadır.³³³

Mekân tasvirlerinde yer yer romanın genelinden daha süslü bir anlatım görülse de eserin dili sade ve anlaşılırdır. Diyalogların oldukça sık yer aldığı eserde konuşma diline önem verilmiştir.

Film, elbette ki, yazarın üslubunu yansıtmamakla beraber; genel olarak diyaloglara sadık kalmıştır. Ömer Efendi’nin Karaoğlu’nu vurduğu sahne gibi romanda yer almayıp filme sonradan eklenen sahnelerdeki diyaloglarda eserin bütünlüğüne uygun cümleler kullanılmıştır. Bununla birlikte romanda yer almayan ama milliyetçi yönü ağır basan yeni diyalogların kullanıldığı da göze çarpmaktadır. Bunların ortak özellikleri düşman kumandanına verilen cevaplar olmalarıdır.

“Ömer Efendi: “İşgal altında her gün ölmektense bir gün ölmek daha evlâdır.”
“Aliye: “Hür olmayan bir insan yaşıyor sayılmaz, kumandan. Bir ölüyle konuşmaktan zevk alamazsınız herhalde.” (dk. 56:31)

³³² a.e., s. 241.

³³³ a.e., s. 236

Romanda Aliye İstanbul Rumcası bilir ve tercümana gerek olmadan kumandanla Rumca konuşur. Filmde ise böyle bir ayrıntıya yer verilmemiştir. Bunun başlıca nedeni filme bu durumu dahil etmenin güçlüğüdür. Romanda Aliye'nin Rumca konuştuğu söylense de gerçekten Rumca konuştuğu bölümler yoktur. Yazarın

“Biraz yanlış, fakat çok alışık bir İstanbul rumcasiyle:

— Babamın ne suçu var komutan? Onu niçin buraya getirdiniz? Elleri ne niçin kelepçe vurdunuz? dedi.” (s. 70)

yazmasıyla Aliye Rumca konuşmuş olur. Oysa sinema ortamına bunun aktarımında filmdeki karakterlerin gerçekten Rumca konuşması gerekmektedir. Bu, roman dilinin sinema diline göre üstün olduğu bir durumdur. Romanda olaylar yazarın kağıda döktüğü bir cümle ile gerçekleşiverirken filmin bunu göstermesi ve gerçekliğini ispatlaması gerekir. Rumca konuşulan bölümlerin filmde yer almayışının bir diğer nedeni ise filmde düşmanın Yunan olduğunun söylenmemesidir.

3.4 KIRIK HAYATLAR



Resim 15. “Kırık Hayatlar” filminin afişi.

Filmin Künyesi

- Filmin adı: Kırık Hayatlar
- Yapım yılı: 1965
- Yönetmen: Halit Refiğ
- Senarist: Halit Refiğ
- Oyuncular: Belgin Doruk, Cüneyt Arkın, Nebahat Çehre, Önder Somer, Birsen Menekşeli, Meral Sayın
- Yapımcı: Uğur Film (Memduh Ün)
- Renk: Siyah-Beyaz

- Kazandığı Ödüller
 - Gaziantep Film Şenliği’nde en başarılı film ödülünü almıştır.

3.4.1 Roman ve Filmle İlgili Notlar

3.4.1.1 Romanla İlgili Notlar

Halid Ziya Uşaklıgil’in³³⁴ Kırık Hayatlar³³⁵ adlı romanı Osmanlı İmparatorluğu’nda sansürün en yoğun olduğu zamanlarda, 1901-1902 yılları arasında

³³⁴ **Halid Ziya Uşaklıgil:** (1866-1945) Servet-i Fünun romancılarından olan Halit Ziya Uşaklıgil, Fatih Askeri Rüştiyesi’nde okuduktan sonra babasıyla birlikte İzmir’e gitti ve orada on beş yıl kaldı. İzmir Rüştiye ve İdadisi’nde daha sonra da Darülfünun’da öğretmenlik yaptı. İstanbul’a geldiği yıllarda Servet-i Fünun topluluğuna girdi. Hükümet tarafından görevlendirilerek Fransa’ya ve Almanya’ya gitti. Cumhuriyet devrinde Yeşilköy’deki köşküne çekilerek gazetelerde yazılar yazmaya devam etti. Eserlerinden bazıları şunlardır: Ferdi ve Şürekası (1896), Mai ve Siyah (1897), Aşk-ı

Servet-i Fünun dergisinde tefrika edilmeye başlanmıştır.³³⁶ Gösterdiği dikkate rağmen romanın müsveddelerin işaretlenmesi yazarı üzmüş, dolayısıyla da eseri düzeltmekten vazgeçmiştir.

Servet-i Fünun dergisinin de kapatılışıyla birlikte yarım kalan eser, 1922’de Vakit gazetesinde yayımlanmış ve yazılışından ancak yirmi üç yıl sonra 1924 yılında da kitap halinde basılabilmektedir.³³⁷ Yazar, bu romanı yazma isteğini **Kırk Yıl** adlı anı kitabında şöyle anlatır.

“‘*Aşk-ı Memnu*’da yazdıktan sonra bende bir inkılap fikri uyanmıştı. Edebiyat-ı Cedide’nin lüzumundan fazla ziynete, tasvir ibtilâsına, lâfızda ve fikirde tasannua kapıldığına, bu ifratlardan geri dönmek lâzım geldiğine hüküm veren bir kanaat peyda oluverdi; ve bu kanaatin sevkıyla ‘*Kırık Hayatlar*’ hikâyesini düşünüyor, başka bir tarza dökülmek arzularına kapılıyordum.”³³⁸

Aşk-ı Memnu’dan sonra Kırık Hayatlar’ı sadeleşme eğilimi ve gerçekçilik çabasıyla, diğer romanlarından farklı bir yöntemle ve realist bir tutumla yazmak istediğini belirten yazar, buna kitabın önsözündeki ‘‘Hikâyenin Hikâyesi’’ başlıklı yazısında değinir.

‘‘İstiyordum ki bu eserimde ona takaddüm eden âsârıma ait vesait-i şî’r ü hülyadan başka bir usul takip edeyim. Bunda sadece hayat olacaktı. Memleketin hayat-ı hakikiyesinden bir levha ki onda gözleri oyalayacak, hayali taltif edecek süslerden kat’a iz bulunmasın. Balzac’ın, Stendhal’ın, Bourget’nin müracaat ettikleri usulde bir hikâye ki bu esatizenin namlarını ihtar ederken onlara yetişmek dâhiye-i küstahânesine çıkışmamakla beraber kendi halince, kendi kaderince o nev’in mütevazı bir numunesi olsun.”³³⁹

Memnu (1900), Kırık Hayatlar (1924), Kırk Yıl (1969), Saray ve Ötesi (1940-1942). Bkz. Necatigil, **a.g.e.**, s. 316-317.

³³⁵ Halid Ziya Uşaklıgil, **Kırık Hayatlar**, Yay. Haz. Şemsettin Kutlu, İstanbul, İnkılap Yayınları, 1989, 412 s. Sayfa numaraları bu baskıya aittir.

³³⁶ ‘‘Kırık Hayatlar’’, **Servet-i Fünun**, No. 532-566, 10 Mayıs 1317 (23 Mayıs 1901) – 14 Şubat 1317 (27 Şubat 1902); İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)**, Dergâh Yayınları, 1. bs., İstanbul, 2006, s. 349.

³³⁷ Cevdet Kudret, **Edebiyatımızda Hikaye ve Roman 1**, 5. bs., İstanbul, İnkılap Yayınları, 1987, s. 217.

³³⁸ Halid Ziya Uşaklıgil, **Kırk Yıl**, Yay. Haz. Nur Özmel Akın, Yeniden Düzenlenmiş 1 .bs., İstanbul, Özgür Yayınları, 2008, s. 805-806.

³³⁹ **Kırık Hayatlar**, s. 10.

Halid Ziya'nın eserin önsözünde de belirttiği üzere Kırık Hayatlar, “ev içi romanlarından dışa açılış” ve “gerçekçilik akımının esas temlerinden biri olan sosyal çevrenin fertleri etkilemesi” bakımından yazarın önceki eserlerinden ayrılır. Bu romanda bütün bir toplum, sel halinde uçuruma gider gibidir.³⁴⁰

Tanpınar'a göre "Halid Ziya'ya kadar edebiyatımızda romancı istidadı ve dehasıyla doğmuş hiç kimse yoktur."³⁴¹ Türk edebiyatında gerçek romancılık Halid Ziya ile birlikte başlamıştır. Halid Ziya'yı önceki Tanzimat yazarlarından farklı kılan da kahramanlarının "kırık hayatlar"ını bir alay, bir yergi, bir komedi konusu yapmadan tersine, o kırıklıkta, o muhtaçlıkta kendi yapıtının yazgısını görebilmesidir.³⁴²

Fethi Naci, Halid Ziya'nın "kırık hayatlar" sözünden pek hoşlandığını ve altı romanındaki kişilerin hep "kırık bir hayatları" olduğunu dile getirir.³⁴³ Bunda Servet-i Fünun dönemi sanatçılarının hayata bakış açısı ve Halid Ziya'nın kendi yaşamındaki hayal kırıklıklarının rolü büyüktür.

3.4.1.2. Filmle İlgili Notlar

Kırık Hayatlar, Halid Ziya Uşaklıgil'in sinemaya uyarlanan ilk romanı olmakla beraber Halit Refiğ'in de sinemaya aktardığı ilk edebiyat uyarlamasıdır. Yönetmenin kendi ifadesiyle filmde “yarınını garanti altına almak için sevişmek ve eğlenmek gibi en tabii gençlik haklarından feragat edip, sadece çalışıp, didinen evli bir doktorun hayat düzeninin hiç ummadığı bir anda tepetakla olması; kocasından başka hiçbir sosyal güvenliği olmayan, iki çocuklu genç karısının devamlı olarak terk

³⁴⁰ Zeynep Kerman, “Kırık Hayatlar”, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 5, Dergâh Yayınları, 1982, s. 316.

³⁴¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Dersleri**, Haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 279.

³⁴² Nurdan Gürbilek, **Kör Ayna, Kayıp Şark**, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s. 162.

³⁴³ Fethi Naci, **Kırk Yılda Kırk Roman**, 1. bs., İstanbul, Oğlak Yayınları, 1994, s. 20-21.

edilmek ve tanımadığı bir hayatın ortasında yalnız kalmak korkusu içinde yaşaması”³⁴⁴ anlatılır.

Scognamillo'ya göre Kırık Hayatlar'daki gerçek dram, karısını aldatan ve çocuğunu ihmal eden erkeğin değil; aile düzenini ayakta tutabilmek için direnen, her şeyi kabullenen kadınındır. Ona göre Kırık Hayatlar'ın ilginç tarafı bu prototip ailenin durumunun yanı sıra yan hikâyelerde evliliğin değişik, çeşitli örneklerinin görülmesidir.³⁴⁵

Halit Refiğ,³⁴⁶ Feyzi Tuna ile yaptığı konuşmada bu romanı neden beyaz perdeye aktarmak istediğini şöyle açıklar.

“KIRIK HAYATLAR’ı seçişimin nedeni, pek tabii bu büyük romancının en iyi romanına yapılan bir haksızlığı düzeltmek değil sadece... Evlilik kurumu ve evli bir çiftin dramı üzerine bir film yapmayı tasarlarken bu konuya yazarlarımız arasında en doğru bir açıdan “KIRIK HAYATLAR” ile Halit Ziya’nın yaklaşmış olduğunu gördüm. O zaman daha önceki filmlerimdeki gibi doğrudan doğruya bir senaryo yazmaya lüzum kalmıyordu. Ayrıca edebiyatımızın çok önemli bir kişisi olan, çok sevdiğim Halit Ziya Uşaklıgil’i geniş seyirci kütlesine tanıtmak fırsatı da ortaya çıkıyordu...”³⁴⁷

Aynı konuşmada Halit Refiğ, Kırık Hayatlar’ın filme uyarlarken hikâyenin ana çizgisine dokunmadan onu 1965 yılına aktardığını dile getirir.

³⁴⁴ Feyzi Tuna, “Halit Refiğ ile “Kırık Hayatlar” Üzerine Bir Konuşma”, *Sinema* 65, S. 6, Haziran 1965, s. 9-10.

³⁴⁵ Giovanni Scognamillo, "Halit Refiğ Kadın ve Toplum", *Sinema* 65, S. 11-12, Kasım-Aralık 1965, s. 17-18.

³⁴⁶ **Halit Refiğ:** (1934-2009) İlk ve orta öğrenimini Şişli Terakki Lisesi'nde tamamladıktan sonra Robert Kolej Mühendislik Bölümü'nde okudu. Kore'de yedek subay olarak askerliğini yaptığı sırada kısa filmler çekti. Askerlik dönüşü sinema eleştirileri ve kuramsal yazılar yazdı. 1957'de Haldun Taner'le birlikte yazdığı Dağları Delen Feryat adlı senaryo, Turizm ve Tanıtım Genel Müdürlüğü'nün açtığı yarışmada birinci seçildi. Bir süre Atıf Yılmaz'a asistanlık yaptıktan sonra Memduh Ün ile birlikte çalıştı. 1961'de ilk filmi Yasak Aşk'ı yönetti. 1964 yılında Gurbet Kuşları filmi ile 1. Antalya Film Festivali'nde en iyi film ve en iyi yönetmen ödülünü aldı. Yönettiği filmlerden bazıları şunlardır: Şafak Bekçileri (1963), Gurbet Kuşları (1964), İstanbul'un Kızları (1964), Haremde Dört Kadın (1965), Kırık Hayatlar (1965), Karılar Koşuşu (1989). Bkz. Özgüç, **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, s. 180-182.

³⁴⁷ Tuna, **a.g.m.**, s. 10.

“KIRIK HAYATLAR”ı senaryo haline getirirken yaptığım bütün değişik olayları romanın yazıldığı 1900 yılından filmi çektiğim 1965 yılına aktarmak oldu. Bunun dışında ana karakterler, ana münasebetler, hattâ romanın dramatik yapısı üzerinde hiçbir değişiklik yapmadım.(...) Romanın yazıldığı tarihten bu zamana kadar geçen 65 yıl içinde Türkiyede siyasî ve sosyal hayattâ birçok değişmelere rağmen (1908 hürriyetin ilânı, 1923 Cumhuriyet ilânı, 1960, 27 Mayıs devrimleri) ekonomik yapıya bağlı birey dramında hiçbir değişiklik olmamıştır. Bu sebeble de “KIRIK HAYATLAR”ın günümüze aktarılması zorluğu diye bir fikir söz konusu olamaz”³⁴⁸

Refiğ'in Kırık Hayatlar'ı modernize etmesindeki tek neden, romanın konusunun evrenselliği ve aktüel zamana uyarlanabilirliği değildir. Refiğ, "daha önce “Haremde Dört Kadın” ile, dayandığı devlet sisteminin çöküş halinde oluşu yüzünden, grotesk hale gelen geleneksel aile düzenine dair bir film”³⁴⁹ yaptığı için, Kırık Hayatlar'ı filmin çekildiği yıllardaki büyük şehirlerin hali vakti yerinde aileleri çevresine yerleştirmeye çalışmıştır.

"Romanın belli başlı karakterleri ve ana olayları bence bu işlemin kolaylıkla yapılmasına olanak verecek kadar çağdaştılar. Fakat film gösterilmeye başladığında bu çağdaştırma işlemi epey eleştirilere yol açtı. Yeni ekonomik şartların değiştirdiği geleneksel aile yapısıyla birlikte, geleneksel aile tipi gitgide ortadan kaybolmaktayken, Kırık Hayatlar'da gösterilen, büyük şehirlerin varlıklı ve orta halli ailelerine özgü evlilik kurumunun da hakim karakterini kaybetme olduğu söylenebilir. Yeni evlilik kurumu hem de erkeğin, hem de kadının çalışmakta oldukları bir ekonomik ortam içinde şekillenirken Kırık Hayatlar'daki insan ilişkilerinin gene de büyük ölçüde gerçeklik ve canlılığını koruduğuna inanıyorum. Halid Ziya'nın büyük sanatçı sezgisinden kaynaklanan bu filmi, bütün kusurlarına rağmen saygıyla anıyorum.”³⁵⁰

Kırık Hayatlar'ın ait olduğu devirden 1960'lı yıllara taşınmasının bir diğer nedeni de ticari kaygılardır. Filmin yapımcısı Memduh Ün, Aşk-ı Memnu'yu çekmek isterken yönetmen Halit Refiğ, Aşk-ı Memnu'nun aktüel zamana uyarlandığı takdirde çok şey kaybedeceğini düşünerek daha az problemli olacağını düşündüğü Kırık Hayatlar'ı tercih etmiştir. Aşk-ı Memnu'nun filme çekilmesinin o dönemde maddi olarak pek mümkün olamayacağını söyleyen Refiğ, Kırık Hayatlar'ın modernleştirilmesinin de tarihî dekor ve kostümlerden kurtulmak, maliyeti azaltmak

³⁴⁸

a.e, s. 8-9.

³⁴⁹

Halit Refiğ, *Milliyet*, 13.08.1978.

³⁵⁰

a.m.

için Memduh Ün tarafından önerildiğini dile getirir. Tek yaptığıının romandaki kişilikleri değiştirmeden kılık kıyafetleri değiştirmek olduğunu söyleyen Refiğ'e göre roman belirli bir iddiadan dolayı değil, ekonomik gerekçelerle modernize edilmiştir.³⁵¹

"Dönemin bazı yazarları tarafından eğer modernize edilmeseydi daha iyi olurdu." şeklinde yorumlar alan film için yönetmen Halit Refiğ de aynı görüşleri paylaşmaktadır. Zaman zaman "Kırık Hayatlar kendi dönemi içinde yapılıydı nasıl olurdu?" diye düşündüğünü belirten Refiğ, orijinal haliyle yapılıydı daha etkili olacağı görüşündedir.³⁵² "Filmin zaman zaman edebiyat kokan havası, anlatımının ağırlığı benim yönetimimden ortaya çıkan aksaklıklardır." diyen Halit Refiğ, filmdeki asıl aksaklığın oyuncu seçiminden kaynaklandığını; bazı piyasa şartlarının zorlaması yüzünden de olsa, filmin zamanında beklenen amaca ulaşamayışının en önemli sebebinin rol dağıtımında düşülen yanlışlıklar olduğunu söyler.³⁵³

Halit Refiğ sinemasında oldukça önemli bir yere sahip olan müzik, bu filmde de kendini göstermiştir. Filmde fon müziği olarak başta Tschaikovsky olmak üzere pek çok yabancı müzisyenin eserine yer verilmiştir. Filmde kullanılan müzikler, anlatımı tamamlayıcı bir rol oynayarak filmin dramatik temasını vurgulamışlardır.³⁵⁴ Özellikle de Servet-i Fünun romanı yazarlarının ve romanlarında kullandıkları karakterlerin Batı müziğine ve kültürüne ilgili oldukları; dönemin romanlarında yer yer Mozart, Chopin, Beethoven, Tschaikovsky, Brahms, Wagner gibi müzisyenlerden söz edildiği göz önünde bulundurularak filmin fon müziklerinin Tschaikovsky'den seçilmiş olmasının eserin ruhuna uygun düştüğü söylenebilir. Halit Refiğ, filmde yabancı müzik kullanmasının temel sebebinin o tarihlerde özgün müzik üretebilmenin imkan dahilinde olmadığını belirtirken neden Tschaikovsky'i tercih ettiğini de şöyle açıklamıştır.

³⁵¹ Türk, **a.g.e.**, s. 203.

³⁵² **a.e.**, s. 204.

³⁵³ Refiğ, **Milliyet**.

³⁵⁴ Bkz. Bora Bilgin, "Halit Refiğ Filmlerinde Sinema ve Müzik İlişkisi", İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi 2009.

“Müziğin bir bütünlük arz etmesi gerekmektedir. Ben bu noktada filmin isminden hareketle; bu “acıklı” filme Çaykovski’nin aynı adı taşıyan yani “Patetik” senfonisini uygun gördüm. Filmin ismi “Kırık Hayatlar”. Çaykovski’nin eserinin ismi “acıklı”. Filmin isminden de anlaşılacağı üzere ortada acılı ve acıklı bir durum var. Film de Çaykovski’nin çeşitli eserlerinden değil filmin lazım görülen her yerinde aynı eserin farklı bölümlerini kullandım. Bunun yanında “Kırık Hayatlar”ın kahramanları da bizim geleneksel kültür temsilcilerimiz değiller. Tam tersine bizim hayatımızda çağdaşlaşmanın önemli tipleri. Halit Ziya’da bu çağdaşlaşmanın geleneksel aile yapısında meydana getirdiği sarsıntıları anlatmaktadır. Ben de roman içerisindeki karakterleri ve birbirleriyle olan ilişkilerini aynen muhafaza ederek zamanı Osmanlı’nın son dönemlerinden Cumhuriyet’in o günkü şartlarına getirdim. Çaykovski’nin müziğiyle filmdeki kahramanların hayatları arasında herhangi bir aykırılık bulunmadığını düşündüm. Yani filmdeki karı-kocanın evlerinde müzik dinlemeleri gerekseydi halk havaları yahut Dede Efendi’nin müzikleri yerine büyük ihtimalle Çaykovski’nin müziklerini dinlemeyi tercih edeceklerdi.”³⁵⁵

Halit Refiğ, Kırık Hayatlar’ı edebiyat uyarlamaları bakımından piyasa romanlarından ve rağbette olan edebiyat eserlerinden yoğun olarak yararlandığı bir dönemde sinemaya uyarlamıştır. Kayalı’ya göre Halit Refiğ’in Halit Ziya uyarlamalarında ısrar etmesi ilginçtir ve farklı bir tercihtir; dönemin genel edebiyat uyarlamaları anlayışına yatkın fakat, onu aşan bir yanı vardır.³⁵⁶

Büyük şehirlerde belli bir ilgi gören film, küçük şehir merkezlerinde seyirci tarafından yeterince ilgi görmemiş; beklenen başarıyı yakalayamamıştır. 2008 yılında TRT ekranlarında gösterilen filmin makaslanması ve nedensiz yere sansürlenmesi de filmin yönetmenini oldukça üzmüştür.

Kırık Hayatlar, 1985 yılında Emin Gerçekler yönetmenliğinde televizyon dizisi olarak tekrar çekilmiştir.

³⁵⁵ “26.12.2007 tarihinde Halit Refiğ ile yapılan kişisel görüşme.”, a.e., s. 67-69.

³⁵⁶ Kurtuluş Kayalı, “Halit Refiğ Sinemasındaki Süreklilik ve Değişim”, **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, 1. bs., Ankara, Ayyıldız Yayınları, 1994, s. 151-152.

3.4.2 Roman ve Filmin Karşılaştırmalı İncelemesi

Romanın Konusu

Ömer Behiç, ailesi onun memur olmasını isterken gizlice Tıbbiye sınavlarına girerek sınavı kazanır ve doktor olur. Yüksek öğrenimi için de Fransa'ya gider ama eğitiminin daha ilk yılında anne ve babasını kaybeder. İstanbul'a dönünce bir memurluk bulur ve ablasıyla eniştesinden ara sıra gelen küçük yardımlarla geçinir. İstanbul'da küçük bir çevre edinmeye uğraştığı yıllarda Vedide ile tanışır, onunla evlenir; Selma ve Leyla adında iki kızları olur. Vedide'nin ailesinin yanında yaşarlar, ikisinin de kendi evlerine sahip olma hayalleri vardır. Bunun için sekiz yıl boyunca uğraştıktan sonra, en sonunda hayalleri gerçek olur ve çiftin "üçüncü çocukları" böylece hayatlarına katılmış olur.

Doktor olması sebebiyle pek çok eve girip çıkan Ömer Behiç, sosyete aileleriyle ilgili pek çok dedikoduyu bilir ve bunları karısıyla paylaşır. Vedide bu "kırık hayatlar"ın hikâyelerini dinlerken bir yandan bu insanlar için üzüntü duyarken bir yandan da kendi mutlu aile yaşantısına şükreder. Fakülteden arkadaşı Bekir Servet'in vasıtasıyla Sahire Hanım'ı muayeneye giden Ömer Behiç, orada Neyyir'i görür. Nebile ve Neyyir; "Veli Bey'in kızları" olarak anılan, erkeklerle gönül eğlendirmeleri yüzünden kötü bir şöhret kazanmış iki kızdır. Çapkınlığıyla nam salan Bekir Servet de bu kızlardan Nebile ile ilgilenmektedir.

Ömer Behiç'in ablası Meveddet Hanım kocası öldükten sonra Ömer Behiç ve ailesiyle birlikte kalmaya gelir. Bu durum yavaş yavaş da olsa evin içinde bir gerilim yaratır çünkü Meveddet Hanım kendisini evde fazlalık gibi hissetmekte, Vedide'nin yaşantısına imrenmekte ve onu her fırsatta iğnelemektedir.

Bir gün Neyyir hastalanır ve Ömer Behiç'i kendisini muayene etmesi için yanına çağırır. Ömer Behiç, ilk gördüğü anda etkilendiği Neyyir'in baştan çıkarmalarına karşı koyamaz. O günden sonra Neyyir ile Beyoğlu'nda bir terzi evinde buluşmaya başlar. Bu sırada Ömer Behiç'in iki yaşındaki kızı Leyla hastalanır.

Doğduğundan beri hep sağlıklı bir çocuk olan Leyla'nın durumu, bu sık rahatsızlanmaları, o güne kadar ailenin mutluluk tablosuna gölge düşüren tek şey olmuştur.

Vedide, Ömer Behiç'in kendisini aldattığını doğrudan doğruya hiç öğrenmese de hep bir şeylerden şüphelenir ve gün geçtikçe ondan uzaklaşır. Leyla'nın ilerleyen hastalığına ve Vedide'nin dargınlığına rağmen Ömer Behiç, Neyyir'den bir türlü kopamaz. Bu arada Neyyir'in ilk yakınlığını annesinin de dostu olan aile dostu Süleyman Bey ile kurduğunu öğrenir. Ardından Neyyir'in Mısırlı bir adam ile evleneceğini öğrendiğinde ise kıskançlığından büsbütün çıldırır. Kıskançlık, pişmanlık, vicdan azabı ve Leyla'nın hastalığı dolayısıyla yaşadığı üzüntü ile kendi kendini yer. Leyla'nın menenjitte yakalandığını öğrenince son zamanlarında onunla daha çok vakit geçirmek istese de, her hastalığında babasından uzaklaşan Leyla, bu sefer ona büsbütün düşman kesilmiştir.

Leyla öldükten sonra Neyyir'i görüp görmemekte tereddüt eden Ömer Behiç, bindiği arabadaki arabacıyı Leyla'nın mezarına yönlendirerek Neyyir ile olan ilişkisini tamamen sonlandırmış olur. Eve dönüp Vedide'nin dizlerine kapanarak ondan af diler. Vedide'nin saçları üzüntüsünden bembeyaz olmuştur.

3.4.2.1 Olay Örgüsü ve Dramatik Yapı

Roman ve filmin konusu aynıdır. Her iki eser de Ömer'in kırık hayatlarla çevrelenmiş mutlu yaşantısının aldatma ve ölüm olaylarıyla nasıl gölgelendiğini anlatır. Roman ve film arasındaki temel farklılık eserin zamanına sadık kalınmayıp olayların 1960'lı yıllara uyarlanmış olmasıdır.

Roman ve film, aynı başlangıçlara sahiptirler. Her iki eserde de devingen başlangıç³⁵⁷ kullanılmıştır. Olay örgüsü, daha önceden başlamış olan olayların

³⁵⁷ Kıran - Eziler Kıran, **a.g.e.**, s. 87.

ortasından başlar. Okuyucu / seyirci kendisini Ömer'in hayatındaki bir dönüm noktasında bulur ve olaylar bu noktadan itibaren gelişmeye başlar.

Kırık Hayatlar filmi, yağmurlu bir pencere görüntüsü ile açılır. Bu görüntü, jenerik boyunca gösterilmeye devam edilir. Evin içinden yapılan çekimle Perihan'ın **[Vedide]** koşarak içeri girdiği gösterilir. Perihan koşarak Ömer **[Ömer Behiç]**'in yanına gider ve ona sarılır. Perihan evlendikleri ilk günden beri böyle bir evin hayalini kurduklarını söyler. Ömer Behiç'in mutlu bir aile kurmayı ve kendi evine sahip olmayı arzulaması, romanın merkezinde yer alan anlam birliklerinden biridir. Romanda ayrıntılı olarak anlatılan bu istek, filmde Perihan'ın bir cümlesiyle özetlenmiş olur. Bu cümle aracılığıyla mutlu aile tablosu ortaya konsa da Ömer Behiç karakterinin özelliklerinin seyircide şekillenmesi açısından romanın yarattığı etkiyi yaratmaz ve eksik kalır.

Ömer ve Perihan birlikte balkondan bahçedeki kızları Selma'ya bakarlar. Küçük kızları Ayla **[Leyla]**, yanlarına gelerek ailedeki herkesi sevdiğini söyler. Komşuları Talat Bey ile camdan cama konuşurlar. Talat Bey, Ömer Behiç'in "artık sınıf atlayan bir doktor" olduğunu ima eden bir konuşma yapar. Bu ilk sahnede mutlu çiftin tablosu gözler önüne serilir. Bir sonraki sahnede Fatma Abla **[Andelip Bacı]** ile Hatçe'nin **[Suzidil]** çiftin sekiz yıllık mutluluğu hakkında konuşmaları da bu tabloyu pekiştirir. Fatma Abla, dayak attığı için kocasından şikayetçi olan Hatçe'ye "kocanın her şeye hakkı olduğu" yönünde yorumlar yapar. Kendisi ise çocuğu olmuyor diye üstüne kuma almak isteyen kocasından boşanmıştır ve tekrar evlenememiştir.

Ömer, elde edebilmek için yıllarca çabaladığı, doktorluk unvanını taşıyan tabelayı evinin kapısının önüne asar. Romanda bu ilk taşınma gününün akşamında Vedide ve Ömer Behiç, Kağıthane gezintisinden dönen insanları seyrederek. Mesleği dolayısıyla pek çok insanın hayatıyla iç içe olan Ömer Behiç, karısına bildiklerini anlatır. Vedide bu 'kırık hayatlar' hakkında duyduklarından dolayı üzüntü duyar.

Romandaki bu sahne, "bozulan toplumu, akan pislği sembolize ettiği gibi, bu yuvanın ahengini bozacak kişileri"³⁵⁸ okuyucuya tanıtan önemli bir sahnedir, ancak 1960'lı yıllara uyarlanan filmde bu sahne yer almaz. Bunun yerine evlerine yerleştikten bir hafta sonra karı-koca, birlikte bir kulübe giderler. Kulüpte Ömer'in fakülteden arkadaşı Bekir'e rastlarlar. Bekir **[Bekir Servet]** romanda doktorken filmdeki bu sahnede "zor geldiği için okulu bitiremediğini" söyler. Romanda Ömer Behiç'in anlattığı bütün hayat hikâyeleri, filmde Bekir'in ağızından anlatılır. Buradaki en büyük farklılık, yönetmenin Ömer Behiç karakterine bakışından ileri gelmektedir. Ömer Behiç, romanda sınıf atlamış bir doktor değildir. Yeni evine taşınmasıyla birlikte ekonomik durumunda belirgin bir değişiklik olmamıştır. Aksine eve almak istediği eşyaları para yetersizliğinden dolayı bir anda değil, parça parça edinmeye çalışmaktadır. Filmde ise farklı bir çevre içine girdiği anlatılan Ömer Behiç'e bu hayat hikâyelerinin Bekir tarafından anlatılması bu açıdan şaşırtıcı değildir. Çünkü Bekir, bu çevrenin bir parçasıdır.

Ömer ve Perihan hava almak için dışarı çıkarlar, bu sırada içeride Berna **[Refet]** ile birlikte oturmakta olan Avukat Ferruh Bey'in karısı Şükriye **[Şekure]** kulübe gelir. Kocasını bir başka kadın ile dans ederken gören Şükriye Hanım düşüp bayılır. Romanda ise Kağıthane gezisi dönüşü sırasında, annesiyle birlikte kocasını takip etmeye çıkan Şekure Hanım'ın arabasının Refet ve Ferruh'un arabasıyla karşılaşmasına Ömer Behiç ve Vedide camdan şahit olurlar.

Ömer, ablasından bir telgraf alır ve eniştesi Şakir Bey'in öldüğünü öğrenir. Perihan, Ömer'e ablasını yanlarına çağırma larını teklif eder. Romanda bu teklifin ardından Ömer Behiç, Vedide'ye bir görümce ile yaşam anın zorluklarından söz ederken filmde buna değinilmez.

Ömer, Bekir'den aldığı telefonla Sahire Hanım'ın evine çağrılır. Romanda Ömer Behiç, Sahire Hanım'ın evine ikinci doktor olarak çağrılır. Bekir Servet, Sahire Hanımlar'ın aile doktorudur. Bekir Servet, Ömer Behiç'e aslında ikinci doktor

³⁵⁸ Kerman, **a.g.e.**, s. 132.

çağırmaı gerektirecek bir durum olmadıđını ama kendisini Neyyir'in dűşündűđűnű sűyler. Filmde ise Bekir doktor olmadıđı için bu ayrıntıdan bahsedilmez. Sahire Hanım'ı muayene ettikten sonra tam kapıdan çıkacađı esnada Gűlşen'e **[Neyyir]** rastlayan mer, bűylece Gűlşen'le tanışmıř olur. Ömer gittikten sonra Nermin **[Nebile]**, Bekir'e Talat Bey'in Műjgan Hanım'dan **[Műzzan Hanım]** bořandıktan sonra kendisiyle evlenmek istediđini sűyler.

řekure Hanım, mer'i ziyarete gelerek kulűpteki geceden beri rahatsız olduđunu sűyler ve mer'in kendisini muayene etmesini ister. Ömer ona űzűlmemesini, sinirlenmemesini sűyler. řűkriye Hanım'ın onu sorularla sıkıřtırması űzerine Berna - Ferruh iliřkisiyle ilgili bir řey bilmediđini, arkasından insanların "Bořuna űzűlűyor řűkriye Hanım, yok aralarında bir řey." dediđini sűyleyerek onu teselli etmeye çalıřır. Romanda ise řekure Hanım, Refet ve Ferruh'u aynı arabada gűrdűđű gűnden sonra verem olmuř; her geçen gűn biraz daha hastalanarak, biraz daha kűtűye giderek en sonunda lműřtűr. řűkriye Hanım ise Berna ve Ferruh'u kulűpte gűrdűkten sonra aynı řekilde hastalanır ama yakalandıđı verem deđil, basit bir sođuk alınlıđıdır. řűkriye Hanım, Berna ve Ferruh'la Berna'nın evinde yűzleřtiđi gűnden sonra uyku ilacıyla intihar ederek lműřtűr. Bu bakımdan filmde řűkriye Hanım'ın hastalıđı ile lűmű arasında bir bađlantı yoktur. řűkriye Hanım'ın bu sahnedeki asıl rolű Leyla'yı severek Perihan'a ne kadar řanslı olduđunu hatırlatmasıdır. Perihan, řűkriye Hanım'ın yařadıklarından çok etkilenmiř gűrűnmektedir.

řűkriye Hanım'ın her geçen gűn kűtűleřerek ađır ađır deđil de uyku hapı olarak intihar etmesi, filmin sonunda mer'in neredeyse intihar edeceđi sahneyle bađlantı kurmaya yűneliktir. Ömer bu sahnede elinde řűkriye Hanım'ın içtiđi ilacın aynısını tutmaktadır.

řűkriye Hanım, Berna'nın evine gider. Ferruh içeride saklanırken Berna, řűkriye ile konuřur ve ona Ferruh'la aralarında bir řey olmadıđını sűyler. Tam kalkarken Ferruh'a verdiđi akmađın yere dűřmesiyle řűkriye Hanım, masanın

üzerinde duran iki kadehi fark eder. Odadan çıkan Ferruh, Şükriye'ye çok acımasız davranır ve ona ondan nefret ettiğini, hatta tiksindiğini; Şükriye'nin kendisini babasının paralarıyla satın aldığını söyler. Ferruh, Şükriye ile evlenmeden önce de Berna ile beraberdir. Filmin bu sahneleri oldukça abartılıdır ve melodram havası ağırlıklıdır.



Resim 16. “Kırık Hayatlar” filminden bir sahne.

Romanda ise Ferruh, Şekure'ye karşı bu kadar acımasız değildir. Ferruh, ailesinin Refet ile evlenmesini istememesi nedeniyle Şekure ile evlendirilmiş; bir nevi Şekure, Ferruh için feda edilmiştir. Refet'i sevmesine rağmen, Şekure için de üzülmektedir. Şekure'nin hikâyesi romanda daha acıklıdır. Sağlığına iyi geleceğini düşündüğü için Ömer Behiç ona köye gitmesini önerir; ancak Şekure, kocasının Refet'e gideceğinden korktuğu için gitmek istemez. Şekure, Ömer Behiç'e muayene olduktan sonra Refet'in evine giderek ona kocasını sorar. Refet ona Ferruh'u tanımadığını söyler ama Şekure evden çıkarken Ferruh'un şemsiyesini görür ve dönerken yolda bayılır. Ömer Behiç, bu olaydan sonra Refet'in evine giderek orada Ferruh ile görüşür ve ona Şekure'nin ölmek üzere olduğunu söyler. Ömer Behiç, hâlâ şansı varken onu kurtarmadığı için Şekure'nin ölümünden Ferruh'u sorumlu tutar.

Ömer, Selma ile alışverişe çıktığında yolda Gülşen'e rastlar. Gülşen ona Nermin'in Talat Bey'le evlilik hazırlıkları yaptığını ama Bekir ile Nermin'in görüşmeye devam ettiklerini söyler. Ömer bu duruma şaşırır. Ömer Behiç romanda Neyyir ile asla dışarıda görüşmez, sokakta karşılaşmaz; daima Beyoğlu'ndaki terzi odasında buluşur ve Nebile'nin Talat Bey ile evleneceği haberini orada öğrenir. Filmde Ömer ve Gülşen'in bu şekilde karşılaşmaları Ömer ve Gülşen arasındaki aşk hikâyesini daha çok vurgulamaya yöneliktir.

Perihan'ın anne ve babası [**Salime Hanım ile Mansur Bey**] ziyarete gelirler. Baba, komşunun yardıma gelen hizmetçisi Sevim'e [**İsmet**] asılır. Romanda da Vedide'nin babası Mansur Bey, çapkın emekli bir askerdir ancak filmdekinden farklı olarak Mansur Bey, oğlu Sadettin ve hizmetçi İsmet arasındaki bir aşk üçgeninden söz edilir. Romanda Mansur Bey daha rahattır filmde ise eşine devamlı çıkışır. "Rahmetli Atatürk Medeni Kanun'u getirmeseydi ben sana sorardım." cümlesi oldukça dikkat çekicidir ve Medeni Kanun ile birlikte gelen tek eşlilikle yakından alakalıdır.

Sofra hazırlanırken Bekir gelir ve Şükriye Hanım'ın intihar ettiğini söyleyerek Ömer'i götürür. Şükriye Hanım'ın annesi Ferruh'a "katil" diye bağırmaktadır. Ömer eve vardığında Şükriye Hanım çoktan ölmüştür. Romanda ise Ömer'in Şükriye Hanım'ı muayenesi, Şükriye Hanım'ın Refet Hanım'ın evine gidişi, Ömer'in Ferruh ile konuşup onu Şükriye Hanım'a götürüşü ve onu köye gitmeye ikna edişi aynı güne rastlar. Bu sırada Ferruh ona Refet'le hikâyesini ve Şekure ile nasıl evlendirildiğini anlatır. Ferruh çok üzgündür ve bunları anlatırken ağlar. Ömer Behiç bir yandan Şekure'yi kurtarmadığı için Ferruh'a kızarken bir yandan da bu olayda kimi suçlayacağını bilemez. Şekure'nin ölmek üzere olduğu gün Ömer Behiç, kız kardeşinin geleceğini bildiren telgrafını aldığı için onu görmeye gidemez.

Gülşen rahatsızlanınca Ömer eve çağrılır. Gülşen'i muayene eden Ömer, Nermin ve annesi Sahire Hanım odadan çıktıktan sonra Gülşen'in göğsünü bir kez daha dinler ve Gülşen'le yakınlaşır. Böylece tekrar görüşmek üzere sözleşirler. Ömer ona evi değil, muayenehaneyi aramasını söyler. Gülşen'in evinden çıkan Ömer,

girişteki uzun yolu yürüyerek arabasına biner. Bu yol, yukardan genel çekimle gösterilir ve Ömer'in hayatının bu yolu yürümesiyle birlikte artık bambaşka bir yola girmesi simgesel bir anlam kazanır.

Romandaki Ömer Behiç karakterine göre maddi durumu daha iyi olan Ömer arabasıyla eve giderken düşüncelidir. Ömer'in eli çenesinde araba kullanırken gösterilen bu çekimde, Ömer'in parmağındaki alyans göze çarpar.

Romanda Ömer Behiç, Neyyir'in muayenesindeki yakınlaşmadan sonra hemen eve dönmez, bir süre yürür. İhlamur yolunda yürürken Yıldız Sarayı'nda daha önce muayene ettiği bekçilerden birine rastlar. Bekçi onu içeri alır, bir süre konuşurlar. Orada bulunan bir ağacı çok beğenerek bahçıvana adını sorar. Bahçıvan sadece ağacın adını söylemekle kalmaz, ağacın dalındaki çiçeklerden birini keserek Ömer Behiç'e verir. Ömer Behiç, bu çiçeği Vedide'ye götürür. Filmde böyle bir sahne yoktur.

Ömer, Gülşen'le yakınlaşmasından sonra eve oldukça sinirli olarak gelir ve Perihan'ın sorularına ters cevaplar verir. Ömer'in kendisini bu şekilde azarlamasına çok üzülen Perihan, odasına gider. Bu sırada Ömer'in ablası onlara misafirlğe gelmiştir. Ömer'in Perihan'ı bu şekilde azarlaması onu da rahatsız eder ve Ömer'i Perihan'ın gönlünü almaya gönderir. Ömer, Perihan'ın gönlünü aldığı sırada Leyla yanlarına gelerek başının ağrıdığını söyler.

Nermin'le nikahtan üç gün önce buluşan Bekir, ona bir daha ne zaman buluşacaklarını sorar. Nermin de ancak nikahtan sonra buluşabileceklerini söyler. Filmdeki Bekir karakteri romandaki Bekir Servet karakterine göre bu evlenme olayına daha rahat bakmaktadır. Romanda Bekir Servet her ne kadar kendisi Nebile'yle evlenmek istemese de Nebile'nin Talat Bey'le evlenecek olması yüzünden sıkıntılıdır. Bu durumun daha kolay üstesinden gelebilmek ve Nebile'nin de Talat Bey ile evlenmesini kolaylaştırmak için bir süre adadaki evine çekilir.

Yolda Müjgan'a rastlayan Bekir, şehre iniyorsa, onu gittiği yere bırakmayı teklif eder. Bu olaydan sonra Bekir - Müjgan ilişkisi başlamış olur. Romanda ise

Bekir Servet - Müzzan ilişkisinin -filmle aynı zaman diliminde başlamakla beraber- tam olarak nasıl başladığından söz edilmemektedir. Bekir Servet, önceleri bunu Nebile'den intikam almak için bir eş değiştirme olarak düşünürken daha sonra Müzzan'a aşık olarak bir değişim geçirir ve Müzzan'la evlenir. Gülşen muayenehaneyi arayarak Ömer'e onunla buluşmak istediğini söyler ve "Bir arkadaşımın evindeyim." diyerek onu terzinin evine çağırır. Ömer'in gittiği bu evin terziye ait olduğu kapıdaki tabeladan anlaşılmaktadır. Romanda Neyyir ve Ömer Behiç arasındaki iletişim mektup yoluyla sağlanırken filmde, filmin dönemine uygun olarak telefon kullanılmıştır.

Ömer eve geldiğinde Ayla'yı hastalanmış bulur. Ömer'in ablası muayenehaneyi aradıklarını ama onu bulamadıklarını söyler. Perihan, Ömer'in üstüne sinmiş parfüm kokusunu fark eder. Kendisini öpmek isteyen Ömer'in elinden "Şimdi sırası değil." diyerek kurtulur. Romanda Vedide ile Ömer Behiç arasında böyle bir olay gerçekleşmemektedir. Vedide her geçen gün artan bir şüpheyile Ömer Behiç'ten

gitgide uzaklaşır ama elinde hiçbir zaman böylesine somut bir kanıt yer almaz. Bu bölüm, romanda aşamalı olarak anlatılan Ömer Behiç ve Vedide'nin yakınlaşmalarının git gide soğuması ve en sonunda kopma noktasına gelmesinin bir özeti olarak, tek bir sahne içine sıkıştırılarak verilmiştir.

Ertesi sabah ateşi düşen Ayla, doktor çağırmaya gerek kalmadan iyileşir. Perihan kahvaltıda Ömer'e soğuk davranırken ablası da Ömer'e ev bakma meselesini sorar. Bir an önce kendi evine yerleşmek istemektedir. Ömer'in ablası, Perihan ile kıskançlık hakkında konuşur ve ona kocasını çok başıboş bırakmamasını öğütler. Romanda Vedide ile Meveddet Hanım arasında böyle bir konuşma geçmez. Meveddet Hanım, evlerine geldiği ilk günden itibaren kendisini evde fazlalık olarak hisseder ve bunu davranışlarıyla evdeki herkese hissettirir. Vedide'nin hayatını ve mutluluğunu kıskanan Meveddet Hanım, Vedide ile daima iğneleyici konuşur. Meveddet Hanım'ın varlığı evdeki başlıca gerginlik kaynaklarından biri haline gelir. Filmde ise Ömer'in ablası, eve ilk geldiği anda Perihan'a yol gösterici davranışlarda bulunur. Ayla, romanda Leyla'nın söylediği gibi halası için "Nerden geldi bu kadın başımıza?" dese de bu durum daha çok Ayla'nın Selma'yı kıskanması, Ömer'in

ablasının da yaşanan oyuncak kavgasında Selma'nın yanında yer almasıyla alakalıdır. Bu açıdan film evde bir görümcenin varlığının aile içinde doğurduğu sonuçları, Vedide - Meveddet Hanım arasındaki gerilimi anlatmada başarısız olmuştur.

Ömer, muayenehaneye gidip kendisini bir hanımın arayıp aramadığını sorar. Olumsuz yanıt alınca terziye gidip Gülşen'i sorar, buradan da eli boş döner. Ferruh'u kulüpte içerken bulan Ömer, Berna'nın Şükriye'nin ölümünden sonra onu terk ettiğini öğrenir. Romanda ise Şekure Hanım'ın ölümüne bir süre üzülen çiftin daha sonra evleneceği haberi gelir.

Bekir, Ömer'e Müjgan meselesini anlatır. Gülşen'in durumundan da bahseden Bekir ona hem Süleyman Bey meselesini hem de Gülşen'in evlenip Amerika'ya yerleşeceğini anlatır. Romanda Neyyir, Mısır'a gidecektir. Filmde Mısır yerine Amerika kullanılmasını filmin döneme uydurulması ve dönemin değişen yaşam koşullarıyla alakalıdır.

Ömer, Bekir'den öğrendikleri karşısında kendini kaybeder ve Gülşen'in evine gider. Perdesi açık camdan içeridekileri izler ve Gülşen'in yanında bir adam görür. Romanda Ömer Behiç de Neyyir'in evine gider ama camdan bir şey göremez. Onu yiyip bitiren daha çok kendi kafasının içinde kurduklarıdır.

Ömer işten eve geç kalır. Ömer'in ablası Perihan'a yine evlilikle ilgili öğütler verir. Ayla'nın durumu kötüye gitmektedir. Ömer yarın diğer doktorlarla konsültasyon yapacağını söyler.

Ertesi gün Gülşen'den telefon alan Ömer, onunla terzi odasında buluşur. Gülşen ile Ömer, Gülşen'in evlenip Amerika'ya yerleşmesi meselesini konuşurlar. Bu sırada ilk defa Ömer'in evli olduğu; Gülşen'i bırakıp karısına, çocuklarına ve evine gittiği, Gülşen'in bunları hiç ağzına almadığı, sorun etmediği konuşulur. Neyyir'in Mısırlı ile evliliği gündeme geldiğinde Neyyir - Ömer Behiç ilişkisi çalkantılı bir hal almıştır. Ömer'in kendi içindeki gel-gitler, Neyyir'e karşı kıskançlık olarak yönelmiş ve aralarında kavgalar başlamıştır. Ömer Behiç, mantıklı düşündüğünde Neyyir'de ne bulduğunu anlayamaz ancak ondan bir türlü kopamaz. Film Ömer karakterinin iç

dünyasına yeterince temas etmediği için Ömer ve Gülşen arasında geçen bu konuşma sahnesi de romandakiyle aynı anlamı taşımaz.

Selma'yı kıskanan Ayla, onun oyuncaklarına da sahip olmak ister. Bu esnada devreye giren Ömer'in ablası Ayla'nın hırçınlık ettiğini söyleyerek Selma'yı çarşıya çıkarır. Ayla da annesi ile birlikte sokağa çıkar. Romanda Meveddet Hanım'ın Ayla'ya karşı Selma'yı savunması ve onunla vakit geçirmesi daha çok Meveddet Hanım - Selma ve Vedide - Leyla kutuplaşması olarak yansıtılmıştır. Filmde ise Ömer'in ablasının böyle bir fonksiyonu olmadığından Ayla'nın "Gitsin bu kadın." demesi ya da Selma'nın elinden bebeği almaya çalıştığında Ömer'in ablasının "Bir şeyi yok, hırçınlık ediyor Ayla." demesi, Ayla'nın hastalığının onda meydana getirdiği hırçınlıkların anlatımı olarak filme yansımıştır.

Annesi ile gezmeye çıkan Ayla, gezinti sırasında rahatsızlanır. Ömer dönüş yolunda onlara rastlar, Ayla ile ilgilenmek istese de Ayla babasına pas vermez. Bu sırada Hatçe'nin sarhoş kocası Mehmet Ali eve gelmiştir. Mehmet Ali içkiyi bıraktığını, pişman olduğunu söyleyerek karısını eve götürmek için Ömer'den izin ister. Eşyalarını çoktan toplamış olan Hatça, Ferit'i alarak kocasıyla birlikte evine döner. Fatma Abla ise bu duruma "Kadın kısmı katlanmalı, kitap böyle yazıyor yoksa bana döner." şeklinde yorum yapar.

Ömer, Perihan'ı balkona çağırarak nesi olduğunu sorar. Ömer'in kendisine dokunmasına izin vermeyen Perihan, sinirlerinin bozuk olduğunu, Ayla'nın hastalığına üzüldüğünü söyleyerek Ömer'in sorularını geçirir ve Ayla'nın yanında yatar.

Ertesi sabah Ömer eve gelen mektuptan Bekir'in evlendiğini ve kendilerini yemeğe davet ettiğini öğrenir. Film boyunca döneme uygun bir haberleşme aracı olarak telefon kullanılmışken bu sahnede romandaki gibi mektup tercih edilmiştir.

Bekir yemekte Müjgan ile evlendikten sonra durulduğunu anlatır. Çiftin "Evlilikte sizi örnek alıyoruz." sözü üzerine Ömer ve Perihan tepkisiz kalırlar.

Ömer, Gülşen ile dışarıda buluşur. Gülşen'in yaklaşan evliliği hakkında konuşması ve Bekir'e olan ilgisini söylemesi Ömer'i sinirlendirir. Ömer, Gülşen'e tokat atıp eve gider. Romanda Neyyir ve Ömer Behiç dışarıda buluşmazlar. Filmde ise terzi odası dışında yeni bir mekân kullanılmıştır. Ömer Behiç'in Neyyir'e tokat atması ise romanda söz konusu değildir. Ömer ve Gülşen'in arasındaki gerilimi anlatmak isteyen filmdeki bu sahne, gereğinden fazla abartılmıştır.

Ömer, eve geldiğinde Ayla'yı hasta bulur. Ablası Ömer'e muayenehaneye defalarca telefon ettiklerini söyler. Ayla'yı hemen hastaneye götürürler. Doktorlar Ayla'ya lösemi (kan kanseri) teşhisi koyarlar. Romanda ise Leyla'nın hastalığı menenjit (beyin zarı iltihabı)tir. Leyla'nın baş ağrıları bundan kaynaklanmaktadır. Halid Ziya romanda Leyla'nın hastalığının semptomlarını adeta bir doktor gibi en ince ayrıntısına kadar anlatmıştır. Doktorlar, Ayla'nın en fazla üç ay yaşayacağını söylerler. Bunun ardından Perihan önce Ayla'ya daha sonra da odada bulunan iskelet figürüne bakar. Perihan'ın tekrar gösterilen yüzünün ardından çok kısa çekimlerle ikişer kez üst üste Ayla ve iskelet figürü gösterilir, en sonunda Perihan bayılır. Bu göstergelerin seyircinin zihninde oluşturduğu çağrışım yoluyla seyircide "ölüm fikri" oluşturulur. Bu göstergeler birliği, Perihan'ın Ayla'nın ölecek olmasından dolayı duyduğu üzüntüyü perdeden dosdoğru seyirciye taşır.

Gülşen evlendikten sonra Ömer'e evden telefon eder. Telefona Perihan çıkınca telefonu onun yüzüne kapatır. Ayla dışarı çıkmak istediğini söyleyince Ömer onları arabayla gezdirmeyi teklif etse de Ayla babasını yanında istemez. Perihan, Ayla'yı alıp dışarı çıkar. Ayla yolda bir kedi görerek onunla oynamak ister. Sokaktaki çocuklar kedinin hasta olduğunu, öleceğini söyleyerek ona dokunmasına izin vermezler. Ayla ise annesine ölüm hakkında sorular sorar. Romanda böyle bir sahne yer almamaktadır.

Ayla ile Perihan eve geldiklerinde Ömer telefonda Gülşen ile konuşmaktadır. Gülşen, Ömer'i havaalanına çağırır. Telefonun bulunduğu yerin hemen yanında Perihan'ın fotoğrafı bulunmaktadır. Bu fotoğraf aracılığıyla Gülşen - Perihan ikilemi

Gülşen ve Ömer'in telefon konuşmasına şahit olur. Ömer, aslında Gülşen ile ilişkisini bitirmiştir ama telefonda eski günlerden konuşurlar. Telefon konuşmasından sonra Ömer, bir süre Perihan'ın fotoğrafına bakar ve odadan çıkarak merdivenlerin başına gelir. Perihan aşağıdadır. Ömer ve Perihan karşı karşıya gelirler. Yakın çekim aracılığıyla karakterlerin duyguları kameraya başarılı bir şekilde yansıtılır. Bunun yanı sıra aşağıdan ve yukarıdan çekim aracılığıyla Ömer'in Perihan'ı düşürdüğü konum gösterilir. Alt çekimler genelde bir karakterin diğerine olan üstünlüğünü vurgulamak amacıyla kullanılsa da bu sahnedeki "üstünlük" ironik bir anlam taşır. Romanda Vedide, Ömer Behiç'in kendisini aldattığını kesin olarak bilmez, bu yüzden romanda böyle bir olay gerçekleşmemektedir.

Perihan geceyi Ayla ile beraber geçirir. Ömer ise salonda yalnız başına kalır ve sigara içer. Burada Ömer, evin tepesinden çekilmiştir. Bu çekim aracılığıyla alan derinliği sağlanmış ve Ömer'in vücudu bu geniş salon çekiminde olduğundan daha küçük gösterilmiş; böylece Ömer'in yalnızlığı ve çaresizliği vurgulanmıştır. Aynı gecenin sabahında Perihan, Ayla'yı yatağında ölmüş olarak bulur. Burada çekimler sırasıyla evin dışarıdan görüntüsü – Ömer'in salonda uyuyan görüntüsü – Perihan'ın Ayla'nın öldüğünü anlaması – Ömer'in takip eden kamera ile yukarıya koşuşu – Perihan'ın odadan çıkarak kendisini duvarlara vuruşu ve Ömer, Ömer'in ablası ve Selma'nın odaya girişleri şeklindedir. Kamera, bu çekimler boyunca hep yamuk tutulmuştur. Kameranin bu şekilde kullanımı 'alt üst olan hayat' duygusunu pekiştirir ve karakterlerin içinde bulunduğu acı durum, bu seyircide rahatsızlık uyandıran kamera açısıyla olduğu gibi seyirciye aktarılır. Hem film açısından başarısız hem de romanla örtüşmeyen tek nokta Perihan karakterini oynayan Belgin Doruk'un bu sahnedeki abartılı oyunculuğudur. Çünkü romandaki Vedide karakteri bu durumu sakin ve sessizce karşılamış; çektiği büyük acıya rağmen metanetini korumuştur.

Gülşen havaalanında Ömer'i bekler ama Ömer gelmez. Bu kısım romanda Neyyir'in Ömer'i Bebek'teki evinde beklediği kısımdır ve romanda anlatılmaz. Romanda bu olaylar Ömer Behiç'in bakış açısından ve onun yaşadığı gel-gitler ekseninde anlatılırken filmde Gülşen'in Ömer'in gelmeyişinden dolayı yaşadığı hayal kırıklığı ve en sonunda uçağa binip Amerika'ya gidişi olarak gösterilmiştir.

Perihan, Ömer'i terk edip ailesinin yanına gitmiştir. Ömer, kendisini ziyarete gelen Bekir'e Perihan'la nasıl tanıştıklarını anlatır. Müjgan eve gelir ve Perihan'la konuşamadığını söyler. Romanda ise Vedide, evi terk etmez. Bu bölümler filme sonradan eklenen melodramatik öğelerdir.

Ömer, Ayla'nın mezarına gider ve Perihan'ı orada bulur. Ancak Perihan onunla konuşmak istemez. Romanda Ömer Behiç, Leyla'nın mezarını tek başına ziyaret eder. Neyyir ile görüşmekten vazgeçip Leyla'nın mezarına gitmeye karar vermesi romanda Ömer Behiç'in yaşadığı bir dönüm noktası olarak anlam bulurken filmde Ömer'in Perihan'la görüşmek için denediği yollardan biri olarak gösterilir.

Perihan'la konuşmakta başarılı olamayan Ömer, onun arkasından Perihan'ın ailesinin evine gider. Perihan'ın babası Perihan'ın evde olmadığını söylerken arka planda Perihan'ın yürüdüğü gösterilir.

Ömer oradan çıkıp eve giderken yolda Şükriye Hanım'ın intiharında söylenenleri düşünür. Burada Ömer'in geçmişte söylenenleri hatırlaması, alışılmış flashback tekniğiyle değil, yalnızca konuşulanların dış-ses olarak görüntüyle birleştirilmesi yoluyla verilmiştir. Bu seslerin kullanımı, Ömer'in Şükriye Hanım gibi intihar edeceği mesajını verir. Bu esnada Perihan da babası ile konuşur. Babası Perihan'ı ikna etmeye çalışır.

Ömer evde yalnızdır ve dışarıda yağmur yağmaktadır. Filmin jeneriğinde de penceredeki yağmur görüntüsü kullanılmıştır. Yağmur, simgesel bir anlam kazanarak Ömer'in içinde bulunduğu buhranı anlatır. Ömer, Perihan'ın kendisinden nefret ettiğini söyleyen sesi ile Ayla'nın onu yanına çağıran hayalini görür ve "Geliyorum yavrum." der. Cebinden ilaçları çıkarır ve suya uzanır. Bu ilaç, Şükriye Hanım'ın intihar ederken kullandığı ilaçların aynısıdır. İlaçları tam yutacağı esnada Perihan'ın iki kez "Ömer!" diye seslendiği duyulur. Perihan, evden içeri girerek Ömer'in yanına kadar yürür. Bu görüntü filmin başında kullanılan görüntünün aynısıdır; ancak bu sefer daha karanlık ve keder yüklüdür. Ömer, Perihan'ın avuçlarını yüzüne sürer, onu koltuğa oturtur ve kucağında af diler. Başörtüsü düşen Perihan'ın saçlarının beyazladığı görülür ve film burada biter.

Romanın son bölümü en basit şekliyle Leyla'nın ölümü, Ömer Behiç'in Neyyir'le ilişkisini sonlandırışı ve Vedide'den af dileyişi şeklinde gerçekleşir. Filmde bu basit şekli korumakla beraber araya yeni olaylar eklenmiş ve romandakinden bambaşka bir son yaratılmıştır.

Her iki eserde de acıklı ama umutlu son³⁵⁹ kullanılmıştır. Yaşanan onca şeyden sonra Ömer eve geri dönmüş, yaptıklarından pişman olmuş ve eşinden af dilemiştir. Her ne kadar kızlarının ölümünü geri getiremeseler de çift, birbirlerine tutarak hayatlarına kaldıkları yerden devam edeceklerdir.

3.4.2.2 Tema

Kırık Hayatlar romanı konusu itibariyle evrensel bir nitelik taşır. Roman, birey odaklıdır ve kadın - erkek ilişkilerini ele alır; 'aldatma – aldatılma' temasını irdeler. Bu yüzden de her döneme ve zamana uyarlanabilmeye uygundur. Filmin yönetmeni Halit Refiğ de bu fikirdedir ve filmi 1960'lı yıllara uyarlarken bu düşünceyi gözetmiştir. Ancak Halid Ziya'nın Kırık Hayatlar'da üzerinde özellikle durduğu Osmanlı dönemindeki kadın-erkek ilişkileri, Tanzimat'la birlikte toplumun her alanında görülen Batılılaşma sevdasının bireylerin aile ve sosyal yaşam üzerindeki etkisidir. Halid Ziya, bu temayı usta bir anlatımla romanın başkişisi Ömer Behiç'in ruh dünyasını, onun ruhundaki gel-gitleri, çelişkileri ve arzuları merkeze alarak anlatmıştır. Kırık Hayatlar 1960'lı yıllara getirildiğinde ise romanın yansıttığı bu değerleri yitirmiş, dönemin Yeşilçam kalıplarını tekrarlayan bir melodrama dönüşmüştür.

Şerif Aktaş, Kırık Hayatlar'da Ömer Behiç'in iç dünyasını oluşturan aile ile dış dünyayı oluşturan unsurlar arasında yaşadığı çatışmayı iç - dış çatışması olarak ifade eder ve romandaki temanın da bu iç dış çatışması olduğunu söyler.³⁶⁰ Filmin teması da temelde bu iç - dış çatışmasını yansıtmakla beraber filmdeki Ömer

³⁵⁹ Bkz. Kıran – Eziler Kıran, **a.g.e.**, s. 94.

³⁶⁰ Şerif Aktaş, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Yapı ve Tema", **Türk Dili Halit Ziya Özel Sayısı**, S. 529, Ocak 1996, s. 76.

karakterinin iç dünyası romanda olduğu gibi ayrıntılı olarak betimlenmediği için romanın mesajı ile filmin mesajı yeterince örtüşmez.

Romanda Ömer Behiç'in yaşadığı bu çatışma ile onun sosyo - ekonomik durumu arasında bir bağlantı yoktur. Filmde ise Ömer'in bu 'kırık hayatlar' dünyasına kapılmasının temel nedeni onun sınıf atlayan bir doktor oluşudur. Hızla yükselen Ömer, bu dünyanın içine girer girmez kendini ona kaptırmış ve çok çabuk zayıflık göstererek Gülşen ile bir ilişki yaşamaya başlamıştır. Ömer'in Gülşen -ya da herhangi biri- ile ilişki yaşaması, bu dünyanın içine girmesinin kaçınılmaz sonucu olarak seyircinin karşısına çıkar. Romandaki Ömer Behiç ise bir süredir bu sosyete dünyasına aşinadır. Onun Neyyir ile karşılaşması tamamen rastlantısal bir olaydır. Gençlik yıllarında kendini her şeyden soyutlayan Ömer Behiç, bir nevi orta yaş bunalımına girerek değişmez çizgisinden sapmış ve kişiliğindeki zaaf lar baş göstermiştir.

Roman simgesel anlatım bakımından oldukça başarılıdır ve yönetmenin kendince önemli gördüğü ayrıntılar, sinema diline başarıyla aktarılmıştır. Ne var ki başta zamanın değişimi olmak üzere roman üzerinde yapılan türlü değişimler yüzünden eser romanın mesajına ve temasına yeterince sadık kalamamıştır.

3.4.2.3 Bakış Açısı

Roman tanrısal bakış açısıyla dışöyküsel anlatıcı tarafından üçüncü tekil kişi kullanılarak anlatılır. Yazar-anlatıcı, öykünün gidişatına müdahale etmez. Anlatıcının arka plandaki varlığı hissedilmekle beraber olaylara doğrudan karıştığı ve kendisinin konuştuğu bölümler yoktur. Zaman olarak özetlenen ve karakterlerin geçmiş yaşantılarıyla ilgili bilgilerin verildiği bölümlerin dışında anlatım, roman kişilerinin konuşmaları aracılığıyla gerçekleşir.

"- Senin Sadeddin'in marifetlerini biliyor musun? Kutlarım, öyle bir kaynın var ki olur çapkınlardan değil. Tayyar Efendi'nin Piraye'siyle bir ömür sürüyor ki imreniyorum; yalnız ben değil, dünya imreniyor." (s. 252)

Romandaki odak kişisi Ömer Behiç karakteridir. Ömer Behiç'in davranış ve düşünceleri anlatıcı tarafından içe dönüş tekniği kullanılarak olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkileriyle birlikte ortaya konulur. Merkezde Ömer Behiç bulunduğu için onun dışında gelişen olaylarda yine onun bakış açısından yazar-anlatıcı tarafından aktarılır.

"Ömer Behiç yürek çarpıntısından tıkanı; bu dakika bütün saklanan serüveni açığa vurabilecek sağlam bir konuşma gücüne sahipmişçesine, yüreğinde bir korku duydu."(s.195)

Film nesnel kamera kullanımıyla nesnel anlatıya göre anlatılmıştır. Öykü kendi kendisini anlatmakta ve seyirci, olan bitene kameranın gözünden şahit olmaktadır. Bununla birlikte değişik kamera açılarının yardımıyla sembolik bir anlatım tekniği kullanılmıştır. Özellikle mekânın kullanımında, evin içinde çekilen sahnelerin evdeki koridor ve pencerelerden faydalanılarak kesintisiz bir çekimle gösterilmesi, seyircinin kamera ile bütünleşmesine yardımcı olarak daha dolaysız bir anlatım ortaya koymuştur. Kameranın yukarıda oyuncunun aşağıda konumlandığı çekimlerle de derinlik algısı artırılarak kameraya üç boyutlu bir bakış kazandırılmıştır.

Filmin maddi imkansızlıklardan ve yönetmenin romanın konusunun her çağa uygulanabilir olduğu yönündeki düşüncesinden dolayı yazar ve yönetmen arasında bir bakış açısı farklılığı doğmuştur.³⁶¹ Halid Ziya, konuya hızla değişen toplumdaki sınıf meseleleri ve kadın - erkek ilişkileri yönünden yaklaşırken Halit Refiğ, yalnızca kadın-erkek ilişkileri yönünden yaklaşarak olayları 1965 yılına taşımış ve bu da romanın özünün ve yazarının olaylara bakış açısının kaybolmasına neden olmuştur.

3.4.2.4 Zaman

Kırık Hayatlar romanında vak'a zamanı 1890-1900'lü yılları arasındadır. Öykü zamanı yaklaşık altı yedi aylık bir süreyi kapsar. Öyküleme zamanı ise bundan

³⁶¹ Bkz. Adanır, **a.g.e.**, s. 58.

daha kısadır. Artsüremsel olarak anlatılan romanda zaman zaman özetleme tekniğine başvurularak arada geçen olaylar okuyucuya aktarılır.

"On günlük bir zaman geçmişti. Ama bu on günün içinde o kadar olayların, ruhunu bunaltıp şaşırtan o kadar duyguların birikimi sıkışıp tıkmıştı ki, onlara bu kadar kısa bir zamanın nasıl yettiğine şaşıırıyordu." (s. 156)

Filmdeki vak'a zamanı ise 1965 yılıdır. Filmde "sekiz yıl, yarın, iki hafta" gibi zaman birimlerinden söz edilse de geçen zamanı net olarak kestirmek mümkün değildir. Ancak olayların romanla aynı zaman çizgisinde ilerleyişinden yola çıkılarak öykü zamanının romandaki gibi altı yedi aylık bir süreyi kapsadığı söylenebilir. Buna rağmen geçen zamanın belirtilmeyişi, olayların filmsel zamanda daha kısa bir sürede olup bittiği izlenimi yaratmaktadır.

Romanda olaylar, romanın dönüm noktasından başlatılmıştır. Öykü zamanının başlangıcından önceki yaklaşık sekiz - on yıllık zaman dilimi, romanın başlangıcından hemen sonra yazar-anlatıcı tarafından anlatılır. Bu bölümlerde özellikle Ömer Behiç ve Vedide karakterlerinin geçmişleri, içinde bulundukları mutlu aile tablosu çizilerek karakterlerin başlarından geçecek olaylara zemin hazırlanır. Yazar-anlatıcının geriye dönüp romandaki ana ve yan karakterlerle ilgili bilgiler verdiği bölümlerde anakronik bir yapı olarak görülse de roman, süredizimsel olarak ilerler. Olay halkaları nedensellik düzlemi içerisinde birbirlerine bağlanarak romandaki çekirdek hikâyeyi bu şekilde desteklerler.

Filmde ise karakterlerin filmde anlatılan hikâyeden önce nasıl bir yaşam sürdürdüğüne dair pek fazla bilgi yer almaz. Bu bilgiler, karakterlerin konuşmaları aracılığıyla filmin çeşitli yerlerine serpiştirilmişse bile bu konuşmalarda geçen zamanla ilgili bir bilgi yer almaz.

Romanın bitiş cümlesinde "Eylül sonunun rutubetli günlerine özgü" (s. 381) ifadesi yer alır. Filmin son sahnesinde yer alan yağmurlu hava görüntüsü ve oyuncuların kostümlerine bakıldığında roman ve filmin sonlarının aynı zaman dilimine denk düştüğü görülür.

Romanın zamanında yapılan değişiklik sadece olayların 1965 yılına taşınmasıyla kalmamıştır. Zaman olayların akışına destek olan araçlardan biri olduğundan zamanın değiştirilmesiyle Kırık Hayatlar, “anlamsal bir dönüşüm”³⁶² geçirmiştir.³⁶³

3.4.2.5 Mekân

Romandaki fizikî geniş mekân İstanbul'dur. İstanbul, Serveti Fünun romancılarının eserlerinde genellikle Avrupaî yaşayışın bir simgesi olan Beyoğlu ve çevresi, yalı ve köşkerlerin yer aldığı Boğaz kıyılarıyla yer almıştır.³⁶⁴

Romanda adı anılan kapalı mekânlar Ömer Behiç'in evi, Ömer Behiç'in muayenehanesi, Sahire Hanım'ın evi, Beyoğlu'ndaki terzi odası, Bekir Servet'in evi, Andelip Bacı'nın Eyüp Balcılar yokuşundaki evidir. Romanda adı anılan açık mekânlar ise Şişli, Kağıthane, Beyoğlu, Beşiktaş, Erenköy, Cağaloğlu, İhlamur yolu, Maçka'daki mezarlık ve Bebek'tir.

Filmdeki kapalı mekânlar Ömer'in evi, Ömer'in muayenehanesi, kulüp salonu, Sahire Hanım'ın evi, Bekir'in evi, terzi odası ve Berna'nın evidir. Açık mekânlar ise, mezarlık, havaalanı ve Gülşen ile Ömer'in buluşma yeridir. Filmin İstanbul'da geçtiğinden söz edilmez ancak Ömer'in ve Bekir'in evinin pencerelerinden verilen görüntüler aracılığıyla hissettirilir. Filmin çekimleri Muammer Karaca'nın Yeşilköy'deki evinde yapılmıştır. Halid Ziya Uşaklıgil de son yıllarını aynı cadde üzerindeki bir köşkte geçirmiştir.

Kerman, Kırık Hayatlar'daki mekân kullanımını Halid Ziya'nın diğer romanlarından ayıran en önemli özelliğın, olayların daha önceki romanlarında hep hazır mekânlarda işlenirken; bu romanda yazarın kahramanına, en ufak ayrıntısına

³⁶² Aktulum, **a.g.e.**, s. 147.

³⁶³ Bu konuyla ilgili detaylı bilgi tezin “Roman ve Filmin Tema Yönünden İncelenmesi” bölümünde verilmiştir.

³⁶⁴ Orhan Okay, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı Fikirler Türler Topluluklar Temalar**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005, s. 245.

kadar kendi zevk ve görüşlerini aksettirecek bir "yuva" inşa ettirmesi olduğunu söyler.³⁶⁵

"Onun gözünde bir ev, yaşamak denen şeyi bir konukluk niteliğinden çıkararak o yaşayışla kendisi arasındaki ilişkiyi pekiştirecek bir perçin değerindeydi." (s. 19)

Kırık Hayatlar romanında Ömer Behiç'in yaşadığı evin simgesel bir işlevi vardır. Bu simgesel işlev filme de başarıyla yansıtılmıştır. Filmin başında ve sonunda aynı kamera açısının kullanımı, Ömer - Perihan ilişkisinin geçirdiği değişimi; aradan geçen zamana ve yaşanmışlıklara rağmen Perihan'ın Ömer'in affedişiyle devam eden hayatlarını vurgular niteliktedir.

Romanda Ömer Behiç'in evi bir köşk görünümü çizmekle beraber, filmde bahçeli ve iki katlı betonarme bir binadır. Bu yönüyle romandaki mekânla uyuşmasa da filmin kendi mesajı içinde bir anlam taşımaktadır. Modern yaşam ve sınıf atlamanın söz konusu olduğu filmde bu ev aracılığıyla modern bir görünüm çizilir. Bununla birlikte filmde "birkaç katlı müstakil konutlar, kent içindeki dört-beş katlı apartmanlar, kentin biraz dışında yükselen apartman blokları"³⁶⁶ aracılığıyla modern yaşamın getirdiği yapılaşmaya dikkat çekilir.

3.4.2.6 Karakterler

Kırık Hayatlar romanı oldukça kalabalık bir şahıs kadrosuna sahiptir. Buna göre romanda yer alan karakterler şunlardır: Ömer Behiç, Vedide, kızları Leyla ve Selma, Sahire Hanım, Veli Bey, Kamer, Süleyman Bey, Nebile, Neyyir, Neyyir ile evlenecek Mısırlı, Andelip Bacı, Suzidil, Mehmet Ali, Ferit, İsmet, Dilşad, Kamer, Perihan'ın anne ve babası Salime ve Mansur Bey, Sadettin, Ömer'in ablası Meveddet Hanım ve terzi kadındır.

³⁶⁵ Zeynep Kerman, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Ankara, Akçağ Yayınları, 1998, s. 125.

³⁶⁶ Fatoş Adiloğlu, *Sinemadaki Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri*, İstanbul, Es Yayınları, 2005, s. 83.

Orhan Okay’a göre Kırık Hayatlar, “alelade macera olayları yerine hayattaki gerçeklerin olabilirliği nisbetinde vakayı basit tutarak kahramanlarının davranışlarını tasvir ve tahlil etmiş, yetiştikleri çevre, kültür ve biyolojik veraset kanunlarını dikkate almış”³⁶⁷ romanlardan biridir.

Filmde, romanda adı geçen ana karakterler ile birincil derecede önemli yan karakterlerin hepsi yer almaktadır. Filmde yer alan karakterler Ömer B. Giray,³⁶⁸ Perihan Giray, Ayla - Selma Giray, Gülşen, Nermin, Sahire Hanım, Süleyman Bey, Bekir, Talat Bey, Müjgan, Ömer’in ablası, Avukat Ferruh, Berna, Şükriye, Perihan’ın anne ve babası, Sevim, Hatça, Ferit, Mehmet Ali, Fatma Abla, terzi kadın, Gülşen ile evlenen Amerikalı ve Ayla’yı muayene eden diğer doktorlardır.

Ömer Behiç karakteri “bir taraftan Osmanlı-Türk toplumundaki sosyal değişiklikleri ve yeni oluşmaya başlayan seçkinler zümresini, bu zümrenin oluşum şartlarını ve sosyo-ekonomik bağlantılarını temsil ederken diğer taraftan bu toplumsal koşullar içinde Batılılaşma hareketleri nedeniyle toplumdan kopmaya başlayan bireyi temsil eder.”³⁶⁹ Filmde ise Ömer’in, sınıf atlamış bir doktor olduğu söylenir. Bu Ömer’in giydiği kıyafetlerde de kendini belli eder. Yeni ve ekonomik düzeyi yüksek bir çevreye dahil olan Ömer, bu insanların yaşayış tarzları arasında kendi mutluluğunu kaybeder, kendini bu yeni yaşamın rüzgarına bırakarak evliliğinin parçalanmasına neden olur.

Karakterlerin filmde ele alınış şekliyle ilgili kulüpte Perihan ve Bekir arasında geçen şu konuşma dikkat çekicidir. Bu konuşma, bütün bu ‘kırık hayatlar’ın temelinde yatan yozlaşmışlığı iki cümleyle özetlemektedir.

³⁶⁷ Okay, **a.g.e.**, s. 141.

³⁶⁸ Evin kapısındaki tabelada Ömer B. Giray yazar. Buradaki “B.” romandaki Ömer Behiç adına göndermedir.

³⁶⁹ İmran Ağca, “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Yapı Tema”, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2008, s. 308-309.

“Perihan: Sizi tutmayalım Bekir Bey. Ayıp olmasın.
Bekir: Buradakileri yakından tanırsanız hiçbir şeyin ayıp olmadığını anlarsınız.”
(dk. 09:09)

Bekir, Ömer’in yakın arkadaşı olmakla birlikte ona zıt bir karakterdir. Ömer’in tutucu yanına karşın Bekir, bu hızlı hayatın ve aşırı Batılılaşma’nın bir parçasıdır. Ömer ve Bekir’in karakterlerinin uğradıkları değişim ters orantılıdır. Bekir, Müzzan’la tanıştıktan sonra yaşadığı zevk düşkünü hayattan tamamen vazgeçerek evine bağlı bir erkek olurken sadık ve ailesine düşkün bir erkek olan Ömer, bu mutluluğu Neyyir’le yaşadığı ilişkiyle gölgeler. Bekir karakterinin filmde de aynı değişimi yaşamasıyla bu iki karakter arasındaki ters orantı çizilmiş olur.

Halid Ziya, Kırık Hayatlar’da karakterlerini çok boyutlu ve ait oldukları çevre etrafında çizmiş ve karakterlerin ruh halleri ile mekân tasvirleri arasında ilişki kurmuştur. Sosyal çevre ile kahramanların karakter ve davranışları arasındaki ilişkiler³⁷⁰ İstanbul ve semtleri ekseninde ele alınmıştır.

Filmde ise karakterler aldatan veya aldatılan olmak üzere iki ayrı gruba ayrılmışlardır. Bu da karakterlerin melodramatik bir bakış açısıyla filme yansıtıldığını ortaya koymaktadır. Çünkü “melodramlarda tüm karakterler ya iyi ya da kötüdürler.”³⁷¹ Sözelimi romandaki Ferruh karakteri ailesinin zoruyla Şekure ile evlendirilmiştir. Refet’i sever ama bir yandan da Şekure için üzülür. Filmdeki Ferruh ise Şükriye’ye “ailesinin onu parayla satın aldığını” söyler. Berna’yla birlikte olduğu için hiçbir üzüntü duymamasının yanı sıra Şükriye’yi aşağılar hatta ondan nefret eder.

³⁷⁰ Okay, **a.g.e.**, s. 245.

³⁷¹ Nebahat Akgün Çomak, “Edebiyattan Sinemaya: Yazınsal Bir Tür Olarak “Aşırı Duygusallık” Söyleminden Filmel “Melodram” Anlatısına”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, S. 11, 2000, s. 342.

Vedide'nin babası Mansur Bey romanda felçli emekli bir askerdir. Filmde ise Perihan'ın babası bir Eminsü³⁷² subayıdır ve oldukça sağlıklıdır.

Filmde Talat Bey çapkınlık yapan ve karısını aldatan bir kişi olarak anlatılırken romanda böyle bir durum söz konusu değildir. Romandaki Talat Bey, karısı Müzzan'ı sevmektedir. Çok genç yaşta evlenen ve maddi olarak annesine bağımlı olan Talat Bey, annesinin Müzzan'ı sevmemesi ve oğluna uygun görmemesi sebebiyle karısından ayrılır ve yine annesinin isteğiyle Nebile ile evlendirilir. Romanda baştan beri Müzzan'dan ayrı olan Talat Bey, filmde başlangıçta Müjgan ile evli olarak gösterilir. Boşanma daha sonra gerçekleşir. Filmin yapımcısı Memduh Ün, filmde Talat Bey olarak rol almıştır.

Halit Ziya, romandaki karakterler aracılığıyla Osmanlı'daki evlenme-boşanma sistemini eleştirir. Örneğin yıllarca mahkeme koridorlarında süründükten sonra kocasından boşanamayan Müzzan Hanım, olaylar üzerinde bir etkiye sahip olmamakla beraber eleştirel bir boyuta sahip olması açısından önemlidir. Filmde ise bundan hiçbir şekilde söz edilmemektedir çünkü film, aynı dönemi anlatmadığından aynı olguyu da gösteremez. Bu, film açısından bir eksikliklerdir.

Ömer'in ablası romandakinden farklı bir karakter olarak çizilmiştir. Romanda Meveddet Hanım'ın varlığı bir gerilim unsurudur. Filmde ise Ömer'in ablası zor günlerinde Perihan' destek olur, ona öğütler verir.

3.4.2.7 Dil ve Üslup

Servet-i Fünun döneminin özelliklerini yansıtan süslü, uzun cümleler kullanmakla beraber yazar, Kırık Hayatlar romanında bu romanla vermek istediği realist bakış açısına uygun olarak daha somut bir dil kullanılmış ve şiirsel anlatımdan kaçınmıştır. Halid Ziya, eseri eski harflerden yeni harflere aktarırken dilini

³⁷² **Emekli İnkılap Subayları Derneği:** 27 Mayıs Darbesi'nden sonra askerî tasfiye hareketi ile emekliye sevk edilen askerlerin kurduğu dernek.

sadeleştirme girişiminde bulunsa da bu sürece katkıda bulunan Şemsettin Kutlu'ya göre bu sadeleştirmeler genellikle tamlamaları Türkçeleştirmekle kalmış; sözcüklere çok uzun ve zincirleme birbirine dolanarak giden uzun cümlelere kadar uzanmamıştır.³⁷³

Filmdeki diyaloglar romandakinden tamamıyla farklı olarak yeniden yazılmıştır. Filmin jeneriğinde belirtilmemekle beraber yönetmen Halit Refiğ, Kemal Tahir'in filme diyalog yazdığını ve ona bu konuda yardımcı olduğunu belirtmiştir.³⁷⁴

Halit Refiğ, Kırık Hayatlar'da sinema dilini oldukça başarıyla kullanmış ve sembollere başvurarak filmde dramatik bir anlatım yakalamıştır. Ne var ki bütün bunlar eserin kendi üslubunu ve atmosferini yaratmada yeterli olmamıştır. Çünkü çok özenli planlanmış kamera açılarının, üzerine düşünülmüş göstergelerin arasında romanla ya da filmin bu olumlu yönleriyle hiç bağdaşmayan, filme ait olmayan yeni eklemeler yer almaktadır. Refiğ'in Kırık Hayatlar'da yapmayı hedefledikleri ne yazık ki Yeşilçam'ın tekrar etmekten hoşlandığı abartılı sahnelerin arasında gölgelenmiş ve Halid Ziya'nın eserini yansıtmaktan çok uzağa düşmüştür.

³⁷³ Kırık Hayatlar, s. 5-6.

³⁷⁴ Refiğ, a.g.m., Milliyet.

3.5 YAPRAK DÖKÜMÜ



Resim 17. “Yaprak Dökümü” filminin afişi.

Filmin Künyesi:

- Filmin adı: Yaprak Dökümü
- Yapım yılı: 1967
- Yönetmen: Memduh Ün
- Senaryo: Halit Refiğ,
- Memduh Ün
- Diyaloglar: Orhan Kemal
- Oyuncular: Cüneyt Gökçer, Fatma Girik, Ediz Hun, Semiramiş Pekkan, Nurhan Nur, Güzin Özipek
- Yapımcı: Uğur Film (Memduh Ün)
- Renk: Siyah-Beyaz

3.5.1 Roman ve Filmle İlgili Notlar

3.5.1.1 Romanla İlgili Notlar

1930 yılında yayınlanan Yaprak Dökümü³⁷⁵ romanı, Tanpınar’a göre “son yirmi yılın en güzel romanlarından biridir.” Çünkü “Reşat Nuri Güntekin³⁷⁶, orada

³⁷⁵ Reşat Nuri Güntekin, **Yaprak Dökümü**, 31. bs., İstanbul, İnkılap Yayınları, y.y., 141 s. Sayfa numaraları bu baskıya aittir.

³⁷⁶ **Reşat Nuri Güntekin:** (1889–1956) İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’ni bitirdi. Bursa’da öğretmenlik hayatına başladı ve çeşitli okullarda öğretmenlik yaptı. Milli Eğitim Müfettişliği ve Çanakkale milletvekilliği yaptıktan sonra Paris Kültür Ataşesi oldu. Tedavi için gittiği Londra’da hayata veda etti. Eserlerinden bazıları şunlardır: Çalıkuşu (1922), Dudaktan Kalbe (1925), Yeşil Gece (1928), Acımak (1928), Yaprak Dökümü (1930), Balıkesir Muhasebecisi (1953) Bkz. Necatigil, **a.g.e.**, s. 143-144.

kahramanlarını feda etmeğe razı olmuştur.”³⁷⁷ Fethi Naci’ye göre ise pek başarılı bir roman olmamakla beraber ele aldığı konular açısından ilginçtir.³⁷⁸

Yaprak Dökümü, Reşat Nuri Güntekin’in olgunluk dönemi eserlerindendir. Bu romanı daha sonra tiyatro oyunu hâline de getiren Reşat Nuri, Ulus dergisinde yazdığı yazıda romanın konusunu şöyle özetler:

“Harp sonu dediğimiz dünyanın esasen bulanık bir zamanında bu pek birdenbire olan eskiden yeniye geçiş hareketlerinin birçok muhafazakâr aile çocuklarında sarsıntılar çöküntüler yapması kaçınılmaz zarurettir. Yaprak Dökümü bu çöküntülerden birinin hikâyesidir. Eski terbiyenin tipik bir örneği olarak tasvire çalıştığım bir müteakıt büyük memur, hayattaki son vazifesini irili ufaklı beş çocuğunu değişmezliğine inandığı kendi fazilet ve namus idealine uygun birer insan yapmaktan ibaret gören bir baba onların birer birer döküldüklerini seyrediyordu.”³⁷⁹

Reşat Nuri’ye göre Yaprak Dökümü sadece belli bir dönemi ele alan bir roman değildir çünkü romanın temelinde “ailede baba otoritesinin zayıflaması” yatar, bu yüzden de onu “muayyen bir zamanın geçici hastalığından daha esaslı bir şey görmek gerekir.”³⁸⁰



Resim 18. 28.11.1958 tarihli Milliyet gazetesinde Yaprak Dökümü ile ilgili tanıtım.

³⁷⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Reşat Nuri ve Eserleri”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 24.1.1957’den aktaran; Cevdet Kudret, **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II**, 5. bs., İstanbul, İnkılap Yayınları, 1987, s. 340.

³⁷⁸ Fethi Naci, **Reşat Nuri’nin Romancılığı**, 3. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, s. 131.

³⁷⁹ **Reşat Nuri Güntekin’in Tiyatro ile İlgili Makaleleri**, Yay. Haz. Kemal Yavuz, 1.bs., İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976, s.1 16.

³⁸⁰ **a.e.**, s. 120.

3.5.1.2 Filmle İlgili Notlar

Yaprak Dökümü romanı, ilki 1958 yılında Suavi Tekdü, ikincisi de 1967 yılında Memduh Ün³⁸¹ tarafından 1967 yılında çekilen film, gerek dönemin siyasal ortamı; gerek bu dönemde ortaya çıkan ulusal sinema tartışmaları; gerekse senaryo yazarlarının kimlikleri açısından değerlendirildiğinde, bu romanın sinemaya uyarlanması önemli kılmalıdır.³⁸²

Filmin yönetmeni Memduh Ün, romanı sinemaya aktarmak isteşiindeki nedenin “romanı okuduğunda çok etkilenmesi, Batılılaşmanın getirdiği yanlış anlamaların, yaşanan değer kargaşasının aileleri nasıl yozlaştırdığını şahane sergilemesi ve daha önce çekilen filmin çok iyi iş yapmış olması” olduğunu söyler.³⁸³

Scognamillo'ya göre Memduh Ün, Yaprak Dökümü filminde bir düzenin çökmesine neden olan unsurları tarihsel açıdan izlemekten çok, düzenin çöküşündeki dramatik olayları ve çatışmaları resimlendirerek; sorundan çok sorunun getirdiği aile fertlerine yoğunlaşarak aile dramı üzerinde durur ve bir çeşit kapalı atmosfer araştırmasına girişir. Bu nedenle de Yaprak Dökümü yer yer biçimci ve gerçek bir katılımdan yoksun gibi görünür.³⁸⁴

Ün'ün kendi kanaatine göre ise onun en iyi filmlerinden biri olan Yaprak Dökümü, ilk çekilen filmin ilkelliğine rağmen onun ticari başarısını yakalayamamış;

³⁸¹ **Memduh Ün:** (1920-) Tıp fakültesi 3. Sınıftan ayrılan Ün, 1942 yılında futbola başladı ve bir süre BJK'de oynadı. 1958'de çektiği Üç Arkadaş filmi ise dikkatleri üzerine çekti. 1960 yılında Uğur Film Şirketi'ni kurdu. 1960 sonrası çektiği filmlerle döneminin ünlü yönetmenleri arasına girdi. Küçük insan dramlarıyla; dostluk, sevgi ve dayanışma üzerine kurduğu duyarlı öykülerle Türk sinemasınayeni bir soluk getirdi, görüntü diline şiirsel bir tat kazandırdı. 1998 yılında 35. Antalya Film Festivali'nde Yaşam Boyu Onur Ödülü'nü aldı. Yönettiği bazı filmler şunlardır: Kırık Çanaklar (1960), Ateşten Damla (1960), Avare Mustafa (1961), Akasyalar Açarken (1962), Ağaçlar Ayakta Ölü (1964), Devlet Kuşu (1980). Bkz. Özgüç, **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, s. 223-225.

³⁸² Mehmet Arslantepe, “Türkiye'nin Toplumsal Değişim Sürecine Tanıklıkta Sinema ve Televizyon: Değişen Hayatlar ve Yaprak Dökümü Örneği”, Bışkek/Kırgızistan, **II. Uluslararası İletişim Sempozyumu Konferansı Bildiri Kitapçığı**, , 2-4 Mayıs 2012, s. 590-598.

³⁸³ Taş (Haz.), **a.g.e.**, s. 235.

³⁸⁴ Scognamillo, **a.g.e.**, s. 290.

yine de “sekiz numaralık iş” yapmıştır. Basında tiyatro koktuğu yönünde eleştiriler alan ve Antalya Film Festivali’ne katılan film, ödül alamamıştır.³⁸⁵

3.5.2 Roman ve Filmin Karşılaştırmalı İncelemesi

Romanın Konusu

Otuz yaşına kadar Babîâli’deki Dahiliye kalemlerinden birinde çalışan Ali Rıza Bey, kız kardeşi ve annesinin iki ay ara ile ölümünden sonra İstanbul’dan soğuyarak Suriye’de bir kaza kaymakamlığı alır ve gurbete çıkar, yirmi beş yıl boyunca Anadolu’nun çeşitli yerlerinde memurluk yaptıktan sonra Trabzon’un bir sancağında mutasarrıflık yaptığı sırada, haksız fakat güçsüz birine karşı haklı fakat zayıf bir kimseyi savunduğu için işinden olur. Ailesiyle birlikte İstanbul’a gelen beş çocuk babası Ali Rıza Bey, babasından kalan Bağlarbaşı’ndaki eski eve yerleşir. Yeniden iş aramak için gittiği Babîâli koridorlarında tesadüfen karşılaştığı ve öğretmenlik yaptığı dönemlerden onu hatırlayan eski öğrencisi Muzaffer Bey, onu Altın Yaprak Anonim Şirketi’nde işe alır.

Roman Ali Rıza Bey’in Altın Yaprak Anonim Şirketi’nde çalıştığı günlerden başlar. Ali Rıza Bey’in vasıtasıyla işe alınan Leman ile gayrimeşru bir ilişki yaşayan Muzaffer Bey’in, hamile olduğu halde Leman’a sahip çıkmamasını onuruna yediremeyen Ali Rıza Bey, buradan istifa eder. Ali Rıza Bey’in istifa ettiği gün, oğlu Şevket de çok uzun zamandır hazırlandığı memurluk sınavını kazanmıştır. Yüz lira aylıkla bankada işe başlar. Evde bayram havası eserken Ali Rıza Bey, işsiz kaldığını gizler ama sofrada yerini oğluna verir ve bundan sonra aile reisinin Şevket olduğunu ilan eder. Ali Rıza Bey’in durumunu öğrenince karısı Hayriye Hanım, aileyi beş parasız bıraktığı için ona karşı olur ve her geçen gün istekleri daha da artan kızlarının isteklerine boyun eğmeye başlar. Emekliliği başta hep istediği gibi kitap okumaya fırsat olarak gören Ali Rıza Bey, ev çekilmez bir hâle gelmeye başlayınca kendini

³⁸⁵ Ün’e göre filmin ödül alamamasının nedeni festival jürisidir. Buna örnek olarak Lütfi Akad’ın ünlü filmi Hudutların Kanunu’nun bile dereceye giremediğini söyler. Taş (Haz.), **a.g.e.**, s. 236.

yıllarca hep karşı olduğu kahvehanelere giderken bulur. Ali Rıza Bey'in artık evdeki otoritesi iyice sarsılmıştır. Eğlence düşkünü kızları evde oturmak zorunda kaldıkları ve onları aç bıraktığı için babalarını suçlarlar.

Şevket, Ferhunde adlı evli bir kadınla ilişki kurar ve işler kocasının Ferhunde'yi terk etmesine kadar gider. Bunu öğrenen Ali Rıza Bey, başta sarsılsa da oğlunun mutluluğu için Ferhunde ile evlenmesine razı olur. Şevket, Ferhunde ile evlendikten sonra evdeki bütün dengeler alt üst olur. Kendilerine yandaş bulan Leyla ve Necla ikilisi her geçen gün bu eğlence diyarının içinde kendilerini biraz daha kaybederler. Onlardan farklı olan, okumuş ve bilgili ablaları Fikret ile kendi isteklerine sıra gelmediği için üzülen evin en küçük kızı Ayşe evin bir kutbunu oluştururken Ferhunde yönetimi altındaki Leyla ve Necla ile kızları üzülmessin diye varını yoğunu veren anne Hayriye Hanım evin diğer kutbunu oluşturur. Bu tablo içinde Ali Rıza Bey'in yeri yok gibidir, zaten hiçbir konuda söz sahibi değilken iyice silikleşir ve bir köşeye çekilir. Bu durumda evin yönetimi tamamıyla Ferhunde'nin eline geçer. Fikret bu konuda babasını uyarsa da durum değişmez. Eve giren bütün para evde düzenlenen eğlencelere ayrılır, eski mobilyaların bir kısmı satılıp yeni eşyalar alınır; eve giren çıkan belli değildir. Evde maddi sorunlar artarken Ali Rıza Bey, Hayriye Hanım'ın da baskısıyla evde düzenlenen eğlencelere katılmaya ve gelenler arasından kızlarına uygun birer koca bulmaya çalışır. Başlangıçta sessiz sakin duran Ali Rıza Bey, zamanla eğlencelerin bir parçası olmaya başlar. Ancak istediği gibi bir talibi bir türlü bulamaz, hatta azıyla yetinmeye karar verdiğinde bile taliplerin bir kısmının dolandırıcı olduğu ortaya çıkar. Fikret ise kendisini kurtarmak için üç çocuklu elli yaşlarında dul bir adamla evlenerek Adapazarı'na yerleşir. Evdeki bütün bu harcamaların yükü altında ezilen Şevket'in epeyce borçlu olduğu ve alacaklılar tarafından sıkıştırıldığı ortaya çıkar. Bunun üzerine Hayriye Hanım, Ali Rıza Bey'e evi rehin vermeleri karşılığında Emniyet Sandığı'ndan borç almalarını tavsiye eder. Ali Rıza Bey, başta dehşete düşse de başka yol olmadığı anlaşılır. Alınan dört yüz lira, borçlar ödendikten sonra yine lükse ve eğlenceye harcanır; kış için odun bile alınamaz.

Emniyet Sandığı'ndan alınan parayı yerine koyamadığı için çalıştığı bankadan para alan Şevket, bu parayı da yerine koyamaz; tutuklanır ve bir buçuk yıl hapse mahkum edilir. Şevket'in hapse girmesiyle birlikte evin geçimi Ali Rıza Bey'in emekli maaşına kalır. Yaşadığı sefaletle daha fazla dayanamayacağını söyleyen Ferhunde, evden ayrılır. Şevket de dahil olmak üzere herkes bu olaya sevinir.

Bu arada Leyla'ya bir manifaturacı talip olur. Her şey yolunda giderken söz gecesi Leyla fenalaşır ve fukaralık yüzünden göz göre göre kendisini mezara attığını söyler. Bunun üzerine söz bozulur. Leyla'ya onu Üsküdar vapurunda görüp beğenen bir kısmet daha çıkar. Suriyeli bir zengin olan Abdülvehhap Bey'le Leyla'nın bu ilişkisi, Necla'da kıskançlık yaratır. Bir süre haber alınamayan Abdülvehhap Bey, eve mektup yollar ve Leyla'nın uygunsuz insanlarla ilişkisi sebebiyle evlilik kararından vazgeçtiğini ama kabul ederlerse kardeşi Necla'yı almak istediğini söyler. Ali Rıza Bey, buna razı olmaz. Necla, ablasına çıkan varlıklı kısmetin kendisini istediğini öğrenince ısrar eder ve on beş gün içinde Suriye'ye gelin gider. Bir süre sonra Necla'dan gelen mektuplardan Necla'nın Abdülvehhap Bey'e kuma olduğu, önceki eşinden kalan iki çocuğa bakmak zorunda kaldığı ve Abdülvehhap Bey'in söylediği kadar zengin olmadığı anlaşılır. Necla, eve geri dönmek istediğini yazsa da Ali Rıza Bey, bunun mümkün olamayacağını söyler.

Ali Rıza Bey, Bağlarbaşı'ndaki evi satıp Dolap Sokağı'nda, yeni ev mevcuduna daha uygun, küçük bir ev alır. Bu arada Leyla, başına gelenler yüzünden yataklara düşmüştür. Necla ise yazdığı mektupta Abdülvehhap Bey'in ölen üçüncü karısının yerine geldiğini ve iki çocuğa bakmaya zorlandığını yazar. Geri dönmek ister ama Ali Rıza Bey kabul etmez. Leyla, iyileşip sokaklarda gezmeye başlar. Bir gün bir tanıdığa rastlayan Ali Rıza Bey, ondan Leyla'nın evli bir avukatın metresi olduğunu öğrenir. Leyla ile yüzleşip onu kovan Ali Rıza Bey'e inme iner. Ali Rıza Bey, her ne kadar Leyla'nın adını ağzına almasa da kızıyla görüşmeye devam eden Hayriye Hanım, evde onun hakkında konuşup ortamı yumuşatmaya çalışır. Taksim'de bir evde oturan ve durumu iyi olan Leyla, ailesini de yanına almak ister;

Ali Rıza Bey buna kesinlikle karşı çıkarak çareyi “sıkılırsan bana gel baba” diyen Adapazarı’ndaki kızı Fikret’i ziyaret etmekte bulur. Fakat Fikret, onu soğuk karşılar. Ali Rıza Bey’in evinde olup bitenler oraya da yansımıştır. Kızının mutlu bir evlilik yapmadığını anlayan Ali Rıza Bey, orada on beş günden fazla kalamaz. İstanbul’a dönünce eve gitmeyen Ali Rıza Bey, ortalarda dolaşır, kışa doğru iyice hastalanır ve bir tanıdığı aracılığıyla hastaneye kaldırılır. Dolap Sokağı’ndaki evi kiraya veren Hayriye Hanım, Ayşe ile birlikte Leyla’nın yanına yerleşmiştir. Ali Rıza Bey’in durumunu öğrenince hepsi birden hastaneye giderler ve onu Taksim’deki eve götürürler. Evdeki eğlencelerde Hayriye Hanım’a yardım eden Ali Rıza Bey, sokağa çıktıklarında kahveden arkadaşlarıyla göz göze gelmediği sürece adeta bir çocuk gibi neşelidir.

3.5.2.1 Olay Örgüsü ve Dramatik Yapı

Filmin konusu ve romanın konusu aynıdır. Olay örgüsünün işlenişinde ise yönetmenin konuya bakış açısından kaynaklanan belli başlı değişiklikler göze çarpmaktadır.

Filmin jeneriği boyunca Ali Rıza Bey’in fesli fotoğrafı gösterilir. Film, Ali Rıza Bey’in dış-sesinin “28 Teşrinisani 1925’te Şapka Kanunu’nun kabulüyle ben de acele bir şapka temin etmiştim. Bu evde bir merasime sebep oldu.” sözleriyle açılır. Bu esnada kızları Leyla ve Necla, babalarının başından fesi alarak yerine şapka takarlar. Annelerinin başından da örtüyü çıkarıp hep beraber fotoğraf çektirmeye gitme hayalleri kurarlar.

“Annem de örtüyü başından atar artık. Sonra da berberde saçlarını kestirip babacığımın kol kola doğru bir fotoğrafhaneye. Bu modası geçmiş resmi atar, yerine onu asarız.”

Görüntünün duvardaki eski fotoğrafa yaklaşması eşliğinde Ali Rıza Bey’in dış-sesi, teker teker karakterleri tanıtır. (Bkz. Resim 19) Bu teknik genelde daha çok bilginin daha dramatik bir biçimde iletilmesi istendiği zamanlarda kullanılır, ancak

bu filmin dolaysız söylemine ters düşmektedir.³⁸⁶ Filmin daha en başında seyirciye bu kadar çok şeyin bir arada anlatılmasındansa karakterlerle ilgili bilgilerin filmin geneline dağıtılması daha uygundur. Bir olay ya da konu hakkında seyirciye aktarılan bilgi miktarı arttıkça anlam değeri azalır, çünkü seyircinin aktarılanı kendi bilgi düzeyi ve mantığıyla çözmeye çalışması engellenmektedir.³⁸⁷

Filmde devingen başlangıç³⁸⁸ kullanılmıştır. Ancak bu hızlı başlangıçtan sonra Ali Rıza Bey'in karakterleri uzun uzun tanıtması filmi durağan bir yapıya sokar. Romanda da devingen başlangıç söz konusudur, okuyucu kendisini daha önceden başlamış olayların ortasında bulur. Ancak roman ve filmin başlangıçları örtüşmez. Roman, Ali Rıza Bey'in birlikte çalıştığı Altın Yaprak Anonim Şirketi'nden istifa etmiş Kenan'ın konuşmasını dinlediği yerden başlamaktadır. Kenan, yeni işiyle beraber hayatının nasıl değiştiğini anlatırken Ali Rıza Bey'i çok etkileyen şu sözleri söyler: "Parasız namus ancak iki göbek dayanır." Ardından okuyucuya Ali Rıza Bey'in hayat hikâyesi ve "Altın Yaprak Anonim Şirketi"ne nasıl girdiği anlatılır.

Filmin devamında, gazeteye bakan Leyla ve Necla, Mary Picford'un saçları, Bedia Muvahhit'in 1923 yılında çekilen Ateşten Gömlek filmindeki rolü, gazetede ki güzellik yarışması gibi aktüel olaylar hakkında konuşmaya başlarlar. Necla'nın "Tüm genç kızlara artist olma yolu açıldı, yaşasın Mustafa Kemal!" sözleriyle dönemin algısına gönderme yapılır. Romanda bu ayrıntıların hiçbiri yer almamaktadır. Çünkü romanın vak'a zamanı ile filmin vak'a zamanı tam anlamıyla örtüşmemektedir.

Ali Rıza Bey, romanda olduğu gibi, kendi vasıtasıyla işe giren Leman'ın patron Muzaffer Bey'le ilişki yaşadığını ve sonucunda da çocuk düşürdüğünü, onu ziyarete gelen annesinden öğrenir. Leman'la muhakkak evlenip bu işi temizleyeceğini düşündüğü Muzaffer Bey'le konuşmaya gider. Muzaffer Bey, ona

³⁸⁶ Çetin (Erus), **a.g.e.**, s. 96.

³⁸⁷ Adanır, **a.g.e.**, s. 59.

³⁸⁸ Kıran - Eziler Kıran, **a.g.e.**, s. 87.

Leman'ın sandığı gibi namuslu bir kız olmadığını söyler. Bunun üzerine Ali Rıza Bey, işinden istifa eder.



Resim 19. “Yaprak Dökümü” filminden bir kare.

Akşam eve gelen Ali Rıza Bey, Şevket'in memuriyet sınavını kazandığını öğrenir. Romanda Ali Rıza Bey, istifa ettiğini masada çocuklarının önünde söylemeyip ertesi sabah yalnızca Hayriye Hanım'a söylerken filmde hemen ziyafet masasında durumu ailesine anlatır.

Şevket, evli bir kadın olan Ferhunde ile yasak bir ilişki yaşamaya başlar. Bu hikâye filmde romanda olduğundan daha fazla yer tutmaktadır. Romanda bu ilişki, kısaca konuşmalar içinde verilirken filme Şevket ve Ferhunde'nin işyerinde tanışması, muhallebicide ve dışarıda buluşmaları, sinemaya gitmeleri gibi sahneler eklenmiştir. Ferhunde'nin kocasının bu ilişkiyi öğrenişi de yine apayrı bir sahnede, iş gezisinden erken gelen adamın karısını ve Şevket'i kendi yatağında yakalamasıyla, gerçekleşir. Filmde Şevket-Ferhunde ilişkisine romanda olduğundan daha çok yer verilmesi ve romanda olmayan yeni sahnelerin eklenmesi filme bir aşk hikâyesi eklenmek istenmesiyle alakalıdır. Çünkü bu dönemde çekilen filmler arasında hemen hemen içinde entrikalı bir aşk hikâyesinin yer almadığı film yok gibidir. Film, bir

roman uyarlaması olmasına rağmen, gişe başarısı göz önünde tutularak bu aşk hikâyesi romanda olduğundan daha çok ön plana çıkarılmıştır.

Ali Rıza Bey, başta bu evliliğe rıza göstermese de daha sonra razı olur. Romanda Ali Rıza Bey, Ferhunde-Şevket ilişkisini Hayriye Hanım'dan öğrenirken filmde Şevket, babasını kahvehanede ziyarete giderek durumu ona anlatır. Bu arada Ferhunde ise Şevket'e işleri yoluna koyması için bir hafta mühlet verir.

Filmde düğün sahnesi çok geniş bir yer tutar. Ali Rıza Bey'in eski iş arkadaşı Kenan da düğüne gelir, Leyla ile yakınlaşır. Leyla babasının önünde Kenan'la öpüşmekten çekinmez. Kenan, Necla ile de ilgilendiğini gösterir. Romanda etkin bir rol oynamayan Kenan karakteri, filmde Leyla-Necla-Kenan aşk üçgeni çerçevesinde bir dizi olayın gerçekleşmesinde etkin rol oynar. Bu aşk üçgeni, romanda anlatılan Abdülvehhap Bey'in Leyla'dan vazgeçip Necla'yı almak istemesi olayından daha farklı bir boyutta anlatılır. Bu değişiklikler de yine, Ferhunde-Şevket ilişkisinin ön plana alınmasında olduğu gibi, dönemin filmlerindeki “olmazsa olmaz” bir aşk hikâyesinin filme ticarî kaygılarla eklenmiş olmasıyla ilgilidir.

Romanda Ferhunde'nin eve gelişiyle beraber evde bir parti hayatının başladığı anlatılır. Evde haftada iki gece danslı çay partileri düzenlenir, davetlere gidilir. Bu davetler esnasında Ali Rıza Bey, bir değişim geçirir. Filmde ise Ali Rıza Bey'in geçirdiği bütün değişimler bir gece içerisinde, bir düğün sahnesi içerisinde özetlenmeye çalışılmıştır. Filmde bu ev partileri yer almadığı için kızlara çıkan taliplerden ve Ali Rıza Bey'in kızlarına uygun birer koca bulma çabasından da hiç söz edilmez. Bu yüzden de olay örgüsünün bu halkası havada kalmıştır.

Düğün, sabahın ilk saatlerine kadar sürer. Leyla da Necla da sarhoşturlar. Leyla, ablası Fikret ile kavga eder. Leyla, Fikret'e hakaret edince Fikret de ona tokat atar. Ali Rıza Bey, yukarı gelir. Leyla ağlamaya başlar ve numaradan bayılır. Bunlar, filme eklenmiş sahnelerdir. Romanda bu olaylar zamana yayılmış olarak, Leyla ve Necla'nın ağlamaları, Fikret'in kardeşlerine çıkışması vs. olarak anlatılırlar. Olayların bu kadar kontrolden çıkması; Fikret'in Leyla'ya tokat atması ya da

Leyla'nın sarhoş halde babasının önünde bu şekilde davranması söz konusu değildir. Filme bu sahneler gereğinden fazla abartılarak yansıtılmıştır.

Ferhunde çok geçmeden evdeki kontrolü ele geçirirken Fikret de babasına evleneceğini haber verir. Leyla, düğünden sonra Kenan'la sık sık buluşur; en sonunda nişanlanmaya karar verirler. Leyla bir gece eve oldukça geç gelir. "Bir genç kızın sokaklarda bu saate kadar dolaşmaması gerektiğini" düşünen Ali Rıza Bey, bunu dile getirdiğinde karşısında karısının sert tepkisini bulur. Hayriye Hanım ona kızların üzerindeki baskıyı kaldırmasını söyler ve Leyla eve geldiğinde Ali Rıza Bey'i odasına yollayarak Leyla'yı onunla karşı karşıya getirmez. Hayriye Hanım, romanda da olaylara müdahale ederek Ali Rıza Bey'i kızları daha serbest bırakması yönünde uyarır fakat bu derece otoriter bir tutumu yoktur. Filmde ise Ali Rıza Bey'in içinde bulunduğu durum, evdeki otoritesini tamamen kaybedişi ve acizliği bu sahnede Hayriye Hanım'ın Ali Rıza Bey'i ezen güçlü bir konuma getirilmesiyle yansıtılmıştır. Eve gelen Leyla, heyecanla annesine Kenan'la nişanlandıklarını ve Kenan'ı yemeğe davet ettiğini söyler. Hayriye Hanım, ay sonu olduğunu ve evde ikram edecek bir şey olmadığını söyleyince Ferhunde devreye girerek ona "kaz gelecek yerden tavuk esirgememesi" gerektiğini söyler. Bunun hemen ardından "Şu yengeme bayılıyorum valla. Ne akıllı kadın! O olmasa anneme söz geçirmeye imkan yok." (dk. 46:27) diyen Leyla'nın kafa sesi³⁸⁹ duyulur. Böylece kızların yengeleri Ferhunde hakkında genel olarak ne düşündükleri seyirciye aktarılmış olur.

Evdeki tabaklar eskiciye satılır ve Kenan yemeğe davet gelir. Ali Rıza Bey, Kenan'ın konuşmalarına dayanamaz, yemekten çekilir. Romanda Leyla ile nişanlanan Kenan değil, Abdülvehhap Bey isimli bir Suriyeli'dir ve olaylar bu şekilde gelişmez. Filmde Leyla'nın Kenan'la ilişkisi daha serbest bir ilişkidir ve filmin çekildiği 60'lı yıllardaki kadın-erkek ilişkilerini yansıtmaktadır.

³⁸⁹ Bkz. Özön, **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**.

Ferhunde ise Kenan'ın Leyla'ya kürk hediye etmesini, onu yemeğe çıkarmasını kıskanır; Şevket ile tartışır. Şevket, Ferhunde'nin eski kocası hakkında söylediklerini hatırlayarak onun isteklerini boyun eğer. Bu esnada flashback yöntemiyle zamanda geriye gidilerek Ferhunde ve Şevket'in daha önce gösterilen konuşmaları seyirciye hatırlatılır. Ferhunde ve Şevket arasında geçen bu olaylar romanda yer almamaktadır.

Şevket'in borçları giderek artar. En sonunda ev, Emniyet Sandığı'na ipotek edilir. Ele geçen para ile Şevket'in borçları ödenir; kalan para ise giyim kuşama harcanır, kışın yakacak odun bile alınmaz. Bu esnada sinirler iyice gerilir ve Ferhunde kızları tırnak boyasını çalmakla suçlar. Romanda böyle bir olay yoktur. Filme böyle bir olay eklenmesi, romanın olay örgüsü içerisinde önemli bir yer tutan ama pek fazla konuşması bulunmayan Ferhunde karakterini canlandırmış ve romanda anlatıcı aracılığıyla okuyucuya anlatılanların doğrudan doğruya seyirciye aktarılmasını sağlamıştır.

Şevket-Ferhunde ilişkisinde romanda yer almayan bir diğer ayrıntı da çiftin geceleri dışarı çıkması ve Şevket'in bu esnada kulüpte kumar oynamasıdır. Bu yaşam tarzı da yine 1960'lı yıllara ait bir unsur olarak karşımıza çıkar. Şevket, çalıştığı bankadan aldığı paraları kumarda kaybeder, tekrar yerine koyamaz ve en sonunda tutuklanır. Ferhunde romanda olduğu gibi Şevket'i bir mektupla terk eder.

Leyla, Necla ile beraber nişanlısının evine gittiği bir gün, kardeşinin ihanetine uğrar. Necla'yı Kenan ile beraber yakalayan Leyla, Kenan'ın kendisinden hoşlanan arkadaşı Doğan'ın da tacizine uğrar. Leyla üstü başı çamur içinde eve döner. Hemen ardından eve gelen Necla, Leyla'nın ona verdiği mantoyu yere fırlatır. Necla'nın üstünde kürklü bir manto vardır. Figüratif bir anlam içeren mantonun filmde kullanımı, romandaki ile bire bir örtüşmektedir.

Necla, Kenan'la evleneceğini söyler ve evi terk eder. Romanda ise Necla, Abdülvehhap'ın onu istediğini öğrenince ve babasına onu vermesini söyler. Ali Rıza Bey başta buna itiraz etse de sonra ikna olur ve Necla'ya izin verir. Necla, Abdülvehhap ile beraber Suriye'ye gider.

Ali Rıza Bey ve ailesi eski evi satıp küçük bir eve taşınırlar. Ali Rıza Bey eğilip yerden kırık aile fotoğrafını alır. Burada sembolik bir anlatımla ailenin parçalandığı ima edilmiş olur. (Bkz. Resim 19)

Hayriye Hanım, Ali Rıza Bey'e Fikret'ten para istemesini söyler; Ali Rıza Bey, onu tersler. Önceleri bunalımda olan Leyla, kendine gelince mantosunu giyip sokaklarda dolaşmaya başlar. Ali Rıza Bey ise Ayşe ile sokakta gezdiği bir gün, bir ahbaptan Leyla'nın evli bir avukatın metresi olduğunu öğrenir. Eve geç geldiği bir akşamda Leyla ile yüzleşen Ali Rıza Bey'e inme iner; Leyla evi terk eder.

Leyla, babasından gizli annesi ile görüşmeye devam eder. Hayriye Hanım kızını görmek istediğini söyleyince Ali Rıza Bey, aralarından çekileceğini söyleyerek Adapazarı'na Fikret'i görmeye gider. Fikret ona soğuk davranır. Kızının mutlu olmadığını gören Ali Rıza Bey, romandakinin aksine sadece bir gece Adapazarı'nda kalarak İstanbul'a geri döner. Romanda Ali Rıza Bey, Adapazarı'nda on beş gün kalmaktadır. Ali Rıza Bey, İstanbul'a döndüğü gün Necla'yı sokakta görür ve onu girdiği apartmanda takip eder. Kızını bir randevu evinde gören Ali Rıza Bey, yine fenalaşır ve hastaneye kaldırılır. Romanda ise İstanbul'a döndükten sonra bir süre avare dolaştığı daha sonra eski bir tanıdığı vesilesiyle bir hastaneye girdiği söylenmektedir. Necla, Abdülvehhap Bey ile Suriye'ye gittikten sonra bir daha İstanbul'a dönmemiştir. Eve geri dönmek istediğini yazdığı mektuplara Ali Rıza Bey'in verdiği tepkiden sonra Necla'dan bir daha haber alınamamıştır.

Leyla, Hayriye Hanım ve Ayşe hastaneye gelirler. Hemşire onlara Ali Rıza Bey'in kısmen hafızasını yitirdiğini ve bir çocuk gibi bakılması gerektiğini söyler. Leyla onu eve götüreceklerini söyler. Romanda Ali Rıza Bey'in hafızasını yitirmesi söz konusu değildir.

Filmin sonu romaninkinden tamamen farklıdır. Filmin en son sahnesinde Ali Rıza Bey, bir koltukta oturmaktadır ve acınası haldedir. Leyla'nın sevgilisi Hulusi Bey de oradadır. Tam kapıdan çıkarken Şevket gelir. Hulusi Bey ona Sivas demiryollarında iş bulduğunu söyler, bir kartvizit verir. Romanın sonunda ise

Şevket'in hapisten çıktığına dair bir bilgi yoktur. Ayşe büyümüştür, “orta ikiye gittiğini” söyler. Ali Rıza Bey, oğlunu tanımakta güçlük çeker ve ondan pasta ister. Radyodaki spiker, İktisat Kongresi'nin kararlarının CHP tarafından kabul edildiği haberini duyurur. Ayşe, duvardaki Mustafa Kemal resmine bakarak gülümser. Ali Rıza Bey iktisattan anlamadığını söylerken film sonlanır.



Resim 20. “Yaprak Dökümü” filminden bir kare.

Film, umutsuz acıklı sonla³⁹⁰ biterken romanın sonu filme göre daha açık uçludur, bu yüzden devamı olanaklı sona³⁹¹ daha yakındır. Filmin son sahnesi Ali Rıza Bey'in düştüğü durum, hastalığının ve özellikle hafıza kaybının yol açtığı çocuksu halleri ile son bulurken romanın son paragraflarındaki anlatım tarzı, olayların devam edeceği hissini uyandırır. Romanda Ali Rıza Bey'in akli dengesi yerindedir, sadece felçli olduğu için hareket güçlüğü çekmektedir. Ali Rıza Bey, çocuklarını korumak adına yeni dünya düzenine karşı verdiği savaşı kaybetmiş ve ona teslim olmuştur. O güne kadar karşı durduğu şeyler o günden sonra onun yaşamının bir parçası haline gelirler. Romanda bu durum, şu cümlelerle anlatılır.

³⁹⁰ Kıran - Eziler Kıran, **a.g.e.**, s. 94.

³⁹¹ **a.e.**

"Hatta arasına avukatın apartmanında arkadaşları şerefine tertip ettiği eğlencilerde bulunuyor, kâh sıcak ve şık mutfakta meze hazırlayan Hayriye Hanım'a yardıma geliyor, kâh artık on beş yaşında güzel bir kız olan Ayşe ile beraber bazı kadınlarla gülünç dans yapmaya kalkarak meclisi neşelendirdiği bile oluyordu. Evde oturmaktan sıkıldığı vakit onu tertemiz giydiriyorlar, açık bir arabaya bindirerek hava almaya gönderiyorlardı... Ali Rıza Bey, o günlerde, bayram elbiseleriyle bayram beşiğine binmiş çocuklar kadar neşelidir. Yalnız, sokaklardaki kalabalığın içinde arasına eski kahve arkadaşlarından bazıları ile göz göze gelmese..." (s. 134)

Filmde ise Leyla'nın metresiyle birlikte yaşamak Ali Rıza Bey'in iradesi dışında bir karardır. Ali Rıza Bey, güçsüz bir konuma sokularak onun böyle bir değişim geçirdiği gerçeği seyirciden gizlenmiş ve Ali Rıza Bey'in değişmediği, sadece içinde bulunduğu koşulların değiştiği izlenimi verilmiştir.

3.5.2.2 Tema

Yıkılmakta olan bir imparatorluğun siyasal - toplumsal sorunlarını ele alan Yaprak Dökümü romanı, iki kuşak arasındaki değer yargılarının farklılığından doğan çatışmayı ve bu çatışmanın sonucunda dağılan bir aileyi anlatır. Bu aile dramını doğuran da ahlâkçılık üzerine kurulu bir muhafazakârlığın simgesi olan baba ile toplum hayatını saran "asrî hayatı" benimseyen çocukları arasında meydana gelen anlaşmazlıklardır.³⁹²

Birol Emil'in ifadesiyle bu problem,

"O devirde bir humma gibi Türk cemiyetini saran 'asrî hayat' modasının muhafazakâr bir ailede yarattığı sarsıntı ve bu yüzden meydana gelen ahlâk sukutudur. Bu sukutun temelinde para ile namus arasındaki çatışma vardır. Sonunda paranın galebesiyle ahlâkî değerlerin iflâsı romanı idare eden ana fikirdir."³⁹³

Reşat Nuri, Yaprak Dökümü romanında toplumun geçirdiği değişimi, onun temel kurumu olan ailenin, bu değişimden etkilenme derecelerini ve değişime karşı tavır alış biçimlerini belli bir sosyo-kültürel çerçeve içerisine oturttuğu Ali Rıza Bey

³⁹² Abdülkadir Hayber, **Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin Romanlarında Nesil Çatışmaları**, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1993, s. 348.

³⁹³ Birol Emil, **Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası**, C. 1, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1984, s. 409.

ve ailesi örneğinde ele almıştır.³⁹⁴

Tanzimat'tan itibaren romanlarda karşımıza çıkan “yanlış Batılılaşmanın getirdikleri” problemini ele alan eser, Tanpınar'ın deyişiyle “asırlardır içinde yaşadığı medeniyet dairesinden çıkarak mücadele hâlinde olduğu başka bir medeniyetin dairesine girdiğini ilân ederek onun değerlerini açıkça kabul eden imparatorluğun”³⁹⁵ bu hızlı değişimini; ona ayak uydurmaya çalışan Ali Rıza Bey ve çocukları arasındaki nesil çatışmaları, değişen sosyal hayat, kadın-erkek ilişkileri ve yoksulluk temaları etrafında işler. Reşat Nuri, bir yandan yüzeysel bir Batılılaşma özentisini ve bunun yarattığı değer yargıları bunalımını kıyasıya eleştirirken bir yandan da bu yeni yaşam biçiminin insanları nasıl yozlaştırarak kendine uydurduğunu, uymak istemeyenleri nasıl ezip geçtiğini gözler önüne sermiştir.³⁹⁶

Reşat Nuri'nin ifadesiyle ise Yaprak Dökümü romanı, “ufak tefek serpintileri hâlâ devam eden o fırtınanın masalıdır.”

“Bizim inkılâbımız ikidir: İctimâî müesseselerimizdeki inkılab, âile hayatımızdaki inkılab. Yahut istersen kapalı ve muhafazakâr hayattan yeni hür hayatımıza geçiş de. Birincisinin mucize denecek kadar kolay geçmiş olmasına mukabil, ikincisi güç olmuştur ve hele büyük şehirlerin âile hatında büyük sarsıntılar yapmıştır ki böyle olması zarûriydi de. Üstelik bu inkılâbın harp sonu adı verilen bütün dünya için karma karışık devre tesâdüf etmesi, vaziyetimizi büsbütün güçleştirmiştir.”³⁹⁷

Filmin yönetmeni Memduh Ün ise filmde işlemek istediği temayı şöyle ifade eder.

“Kitapta da, filmde de Batılılaşmanın getirdiği yıkımlardan söz ediliyor, ama ben filmi çekerken bir çıkış yolu bulup göstereyim diye düşünmemiştim. 1920'li yıllarda bütün devrimler, yepyeni yasalar, farklı bir düzen art arda geliyor. Acaba hazmedemiyor mu bunları insanımız diye düşünüyorum. Asırlarca süren bir Osmanlı İmparatorluğu'ndan

³⁹⁴ Türkan Erdoğan, “Reşat Nuri Güntekin'in Yaprak Dökümü Adlı Romanında Değişmenin Sosyo-Kültürel Boyutları”, **İ.Ü. İktisat Fakültesi Metodoloji ve Sosyoloji Araştırmaları Merkezi Sosyoloji Konferansları Dergisi**, S. 31, 2005, s. 183.

³⁹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 10. bs., İstanbul, Çağlayan Kitabevi, 2003, s. 129.

³⁹⁶ Naci, **a.g.e.**, s. 4.

³⁹⁷ Yavuz (Yay. Haz.), **a.g.e.**, s. 605.

geliyor bu insanlar. Genlerine işlemiş, Osmanlılık. Dinde, giyimde, toplumsal yaşamda reform çabaları kök salmıyor bir süre sonra bazı şeyler geri tepiyor.”³⁹⁸

Aynı zamanda Yaprak Dökümü filminin senaristi olan yönetmen Halit Refiğ, romanda işlenen temanın filmde başarılı olarak yansıtıldığını söylese de romanın ele aldığı zamanda yapılan değişiklikler, bu süre zarfında Türk toplumunun tanıştığı ve adapte olmaya çalıştığı inkılaplar, filme romanda verilenden daha farklı bir mesaj katmıştır.

“Memduh Ün’ün Reşat Nuri’den uyguladığı “Yaprak Dökümü” filimi devrimler sırasında, batılılaşma hareketlerinin ağır masraflarını karşılayamayan bir Osmanlı ailesinin çözülüp dağılmasını, eski bir Osmanlı efendisi olan Ali Rıza Bey’in ayak uyduramadığı yeni dünyada ihtiyarlığın çaresizliği içinde acı bocalamalarını gösteriyordu. Cüneyt Gökçer’in Ali Rıza Bey’i zaman zaman Alman melodramlarının karakterlerine dönüşmek istidadı göstermekteyse de, Memduh Ün günün meseleleriyle çok büyük ilgisi olan sağlam kuruluşlu senaryosunu, ustalıkla anlatımıyla resimliyor, etkili anlatımıyla resimliyor, etkili ve Türk sineması için önemli bir film meydana getiriyor.”³⁹⁹

Düğün sahnesindeki abartılı hareketler, Leyla’nın babasının önünde askısı devamlı düşen elbisesi ile dans edişi, sarhoş halleri, Ferhunde’nin çıplak bacaklarla Ali Rıza Bey odadayken öylece yatışı, ablasının sevgilisini cinsellik yoluyla çalan Necla, randevuevi vs. gibi filme eklenen yeni sahneler, dönemin Yeşilçam filmlerinde sıklıkla tekrarlanan öğelerdir. Bu olaylar, 1920’li yıllara değil, ancak 1960’lara ait olabilir. Bir uyarlamanın başarılı sayılabilmesi için yalnızca romanın ana olay örgüsünü dramatize etmede başarılı olması yetmez, onun varoluş nedenini de koruyabilmesi gerekir.⁴⁰⁰ Yaprak Dökümü filmi, ne yazık ki bir Yeşilçam melodramı olmaktan öteye geçememiştir.

Reşat Nuri, 1950’de başlayan “küçük Amerika” olma hevesi, “vahşi kapitalizm döneminin, yaşanmadığı, mahalle ahlâkının tamamıyla yok olmadığı bir dönemde yazmıştır romanını.”⁴⁰¹ Oysa filmde seyirciye yansıtılanlar -olayların

³⁹⁸ Taş (Haz.), **a.g.e.**, s. 236.

³⁹⁹ Refiğ, **a.g.e.**, s. 131-132.

⁴⁰⁰ Çetin (Erus), **a.g.e.**, s. 125.

⁴⁰¹ Naci, **a.g.e.**, s. 4.

geçtiği yılın 1925 olduğu söylene de- 1960'lı yılların Türkiye'si ve o dönemin koşullarıdır.

3.5.2.3 Bakış Açısı

Yaprak Dökümü romanında olaylar, dışöyküsel anlatıcı tarafından üçüncü tekil şahısla anlatılır. Anlatma, özetleme, zamanda geriye dönüş ve diyalog tekniklerinden yararlanılmıştır. Yazar-anlatıcı, sınırsız bakış açısına (sıfır odaklanma) sahiptir.

“Leyla meselesi Ali Rıza Bey'i de, onu da yüreğinin en nazik yerinden vurmuştu. Bu namus meselesi olduğu için kocasının gösterdiği şiddeti haksız bulmuyor, fakat aynı zamanda ona karşı sebepsiz bir nefret ve dargınlık duymaktan da kendini alamıyordu.” (s. 124)

Karakterlerin ruh dünyaları verilirken daha çok başkişi Ali Rıza Bey ekseninde etrafında yoğunlaşılır, diğer karakterlerin düşünce dünyalarına pek fazla değinilmez. Anlatıcı, odak noktasındaki karakter kadar bilgi sahibidir, buralarda sabit içsel odaklanma görülür.

“Bu söz, Ali Rıza Bey'in kafasına bir sopa gibi indi. Bir gün evvel şirkette bir başkasından işittiği sözü hatırlıyordu: Parasız namus nihayet bir, iki göbek dayanır. Hangi korkunç kuvvetti ki bu iki ayrı dünya kadar farklı insanı birbirlerini tanımadan, aynı dilden konuşmaya sevk ediyordu?” (s. 34)

Yaprak Dökümü bir klasik anlatı filmidir. Klasik anlatılarda hikâyenin kendi kendisini anlatması amaçlanır. Buna bağlı olarak da filmde çoğunlukla nesnel kameranın kullanıldığını görürüz. Leyla ve Necla'nın gazete okudukları sahnede gazetenin gösterilmesi gibi bir iki örnek dışında öznel kamera neredeyse hiç yoktur. Memduh Ün'ün diğer filmlerindeki kamera hareketliliğine kıyasla bu filmde daha çok sabit kamera tekniğini tercih etmiştir.⁴⁰²

⁴⁰² Aslı Gürbüz Şatiroğlu, “Memduh Ün ve Türk Sinemasındaki Yeri”, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2009, s. 74.

Bununla birlikte filmde dış-ses⁴⁰³ kullanılmıştır. Kameranin anlatıcılık fonksiyonunun yanı sıra olaylar, her bir karakterin bakış açısından da anlatılmıştır. Sırasıyla Ali Rıza Bey, Fikret, Şevket, Leyla, Necla ve Ayşe anlatıcı olarak filme dahil olurlar. Filmin başındaki anlatıcı, Ali Rıza Bey'dir. Aile fotoğrafı görüntüsüyle eşzamanlı olarak konuşan Ali Rıza Bey, seyirciye kendisini ve ailesini tanıtır. Bu şekilde yazar-anlatıcı romandan filme taşınır ve romanın başında onun tarafından okuyucuya aktarılan bilgilerin bir kısmı seyirciye özetlenir. Ancak bu tip bir kullanım, bu filmin dolaysız söylemine ters düşmektedir

3.5.2.4 Zaman

Romanda tarihe bağlı bir zaman dilimi tespit etmek mümkün değildir. Ancak Ali Rıza Bey'in hayat hikâyesinin özetlendiği bölümlerde vak'a zamanını ortaya çıkaran bazı ayrıntılar yer almaktadır.

“Ali Rıza Bey, Babîâli yetiştirmelerinden bir mülkiye memuru idi. Otuz yaşına kadar Dâhiliye kalemlerinden birinde çalışmıştı.” (s. 12) “Evlendiği zaman kırkına yaklaşıyordu.” (s. 13) “Yedi sene içinde birbiri ardı sıra dört çocuğu dünyaya geldi nihayet dört senelik bir dinlenme müddetinden sonra da – elli yaşına girdiği gün- son bir kızla çocuklarının sayısı beşi buldu.” (s. 13) “Ali Rıza Bey, yeniden bir memuriyet almak için Babîâli koridorlarında dolaşmaya başlamıştı. Bir gün Dahiliye Nazırı'nın odasından çıkan uzun boylu bir genç yaklaştı.” (s. 15)

Yine romanda yer alan “Bilhassa Büyük Muharebe'den sonra bütün dünyada bir garip uyanıklık oldu..” (s. 11) cümlesi; Ali Rıza Bey ve Ayşe'nin yaşları göz önünde bulundurulduğunda da olayların geçtiği zaman diliminin Osmanlı'nın son dönemleri ile Cumhuriyet'in ilk yılları olduğu söylenebilir.⁴⁰⁴ Ali Rıza Bey'i görmeye gelen Leman'ın annesinin siyah çarşaf giydiği bilgisi ve 1925-1934 yılları arasında çarşaf ve peçe ile ilgili düzenlemelerin ve cezaların mevcut olmasından yola çıkarak olayların inkılaplar dönemine kadar pek sarkmadığını da söyleyebiliriz.

⁴⁰³ Sözen, “Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi ...”, s. 134.

⁴⁰⁴ Naci, **a.g.e.**, s. 129.

Filmin geçtiği zaman ise Cumhuriyet'in kuruluşunun ardından Atatürk inkılaplarının gerçekleştiği yıllardır. Filmin ilk sahnesinde Ali Rıza Bey'in başındaki fes, kızları tarafından alınır ve yerine şapka takılır ve tarihin "25 Teşrinisani 1925" olduğu söylenir. Bu söyleyiş hatalıdır çünkü verilen tarih Rumi Takvim'e göre 1341 yılına denk gelmektedir. Bu nedenle de ya "25 Teşrinisani 1341" ya da "25 Kasım 1925" olarak söylenmelidir.

Filmin başında 1925 yılı olduğu söylenir ama filmde 1923 yılına ait detaylara yer verilmiştir. Leyla ve Necla, gazete okudukları sahnede, Bedia Muvahhit'in Ateşten Gömlek filmindeki rolünden bahsederler. Ateşten Gömlek filmi 1923 yılında çekilmiştir. Ferhunde ve Şevket'in sinemada izledikleri film ise Harold Lloyd'un başrolde olduğu 1923 yılı Amerikan yapımı 'Safety Last'⁴⁰⁵ filmidir.

Ayşe'nin yaşından yola çıkıldığında, romandaki öykü zamanının beş yıllık bir süreyi kapsadığı ortaya çıkar. Romanın başında on yaşında olan Ayşe, romanın sonunda on beş yaşına gelmiştir. Roman boyunca anlatılanlar ya da zamanla ilgili kavramlara bakılmaksızın yalnızca Ayşe'nin yaşına bakılarak romandaki öykü zamanı ile ilgili bir değerlendirme yapılabilir. Umberto Eco, anlatının öykü zamanını belirtmedeki sihirli gücünü şöyle açıklar.

"Öykü zamanı, anlatının içeriğinin bir parçasını oluşturur. Metin bin yıl geçti diyorsa, öykü zamanı bin yıldır. Ancak dilsel anlatım düzeyinde, yani kurmaca söylem düzeyinde, sözceyi (enunciato) yazmak ve (okumak) için gereken süre çok kısadır. İşte bu yüzden hızlı bir söylem zamanı çok uzun bir öykü zamanını dile getirebilir."⁴⁰⁶

Filmde olaylar arasında, geçen zaman hakkında bilgi verilmez, bu yüzden öykü zamanı belirsizdir. Filmdeki öykü zamanını tespit etmek için Ayşe'nin yaşından yola çıkıldığında ise öykü zamanının üç- dört yıl olduğu söylenebilir. Filmin sonunda Ayşe 'orta ikiye gittiğini' söyler. Filmin başında Ayşe'nin, romandaki gibi on yaşında olduğu varsayılırsa filmin sonunda; Ayşe on üç, en fazla on dört yaşında olacaktır.

⁴⁰⁵ Filmin Türkiye'de vizyona girip girmediği; girdiyse kaç yılında girdiği tespit edilememiştir. Film hakkında daha fazla bilgi için Bkz. <http://www.imdb.com/title/tt0014429/> (Erişim Tarihi: 05.06.2013)

⁴⁰⁶ Umberto Eco, *Anlatı Ormanında Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atalay, İstanbul, Can Yayınları, 1995, s. 64.

Şevket'in hapiste bir buçuk yıl kaldığı göz önünde bulundurulduğunda, başlangıçtan

Şevket'in hapse girişine kadar yaşanan olayların bir buçuk–iki yıl içinde gerçekleştiği söylenebilir. Filmin sonunda radyoda İktisat Kongresi kararlarını CHP'nin uygun gördüğü söylenir. 1. İktisat Kongresi 1923, ikincisi 1948 yılında yapılmıştır. Öyleyse ikisinin de öykü zamanında yer alması mümkün değildir.

Roman artsüremli öyküleme yöntemiyle görülen geçmiş zamanda anlatılır. Süredizimsel olarak ilerleyen zaman, bir anda kesilerek karakterlerin geçmişleri hakkında bilgiler verilir.

“Aklına vaktiyle iyi zamanlarda kullandıkları hizmetçiler geliyordu. Hayriye Hanım, bu kadınları mütemadiyen azarlar, hırpalardı. Derken bir gece birdenbire muamele değiştirdi. Bir yumuşaklık, bir iltifat, bir nezaket... Hizmetçi o gece adeta hatırlı bir misafir muamelesi görürdü. Hakikaten de öyleydi... Çünkü ertesi sabah mutlaka bohçasını eline verip evden kovmaya karar verilmiş bulunuyordu. (s. 53)

Özellikle romanın ilk iki bölümünde, hikâyenin akışı kesilerek roman başkışısı Ali Rıza Bey'in geçmişten hikâyenin yaşandığı güne kadarki hayat hikâyesi, özetleme tekniği ile anlatılmıştır.

“Ali Rıza Bey, o zamandan sonra bir daha İstanbul'a dönmemiş, yirmi beş sene muhtelif memuriyetlerle Anadolu'da dolaşmıştı.” (s. 12)

Film ise eşsüremli olarak şimdiki zamanda anlatılır, çizgisel bir anlatıda ilerler. Şevket'in Ferhunde ile tartışması esnasında iki kez zamanda geriye dönüş (flashback) yöntemiyle, yaşanan konuşmalar Şevket'e hatırlatılmıştır. Filmde zamanda geriye dönüş yoktur.

3.5.2.5 Mekân

Romandaki fizikî geniş mekân İstanbul'dur. Romanda detaylı mekân tasvirleri yer almaz; vak'aların çoğunlukla gerçekleştiği yer olan Üsküdar semti, bir dekordan ibarettir. Hikâyenin çekirdeğini oluşturan ana mekân Ali Rıza Bey'in Bağlarbaşı'ndaki babadan kalma eski evidir. Evin fiziksel görünümü ile ilgili çok fazla ayrıntı verilmez. Bunun yerine evin karakterlerle olan bağını vurgulayan ve eve bir insan vasfı yükleyen benzetmeler yer alır:

“Ali Rıza Bey'in Bağlarbaşı'ndaki kendi gibi ihtiyar ve çürük evi eski mahrumiyetlerinin acısını çıkarmak ister gibi çılgın bir neşe ve şenlik içinde kalkıp kalkıp oturuyordu.” (s. 66)

Romanda adı geçen kapalı mekânlar; Ali Rıza Bey'in Bağlarbaşı'ndaki evi, Altın Yaprak Anonim Şirketi, kahvehane, hapishane, Fikret'in Adapazarı'ndaki evi, Necle'nin Suriye'deki evi, Leyla'nın Taksim'deki evi ve hastanedir. Açık mekânlar ise, Bağlarbaşı, Üsküdar İskeleyi, Karacaahmet mezarlığı, Haydarpaşa, Haydarpaşa tren istasyonu, Taksim ve Adapazarı'dır.

Filmin çekimlerinin yapıldığı ve hikâyede kullanılan fizikî geniş mekân, romanda olduğu gibi İstanbul'dur. Filmde romana sadık kalınarak kullanılan iç mekânlar şunlardır: Altın Yaprak Anonim Şirketi, Ali Rıza Bey'in evi, kahvehane, hapishane, Fikret'in Adapazarı'ndaki evi, Leyla'nın Taksim'deki evi, Ali Rıza Bey'in taşındığı ikinci ev (filmde Dolap Sokağı'nda olduğu söylenmez.), hastane. Romanda olmayıp filme eklenen iç mekânlar ise Şevket'in çalıştığı banka, Ferhunde'nin evi, Kenan'ın evi, Şevket'in kumar oynadığı ev, muhallebici, sinema, hapishane, Necle'nin çalıştığı randevuevidir. Ali Rıza Bey'in evi filmde Salacak'tadır. Çekimler Salacak'taki Çürüksulu Ahmet Paşa Yalısı'nda yapılmıştır⁴⁰⁷.

Romanda yer alan dış mekânlar, Bağlarbaşı, Üsküdar iskeleyi, Karacaahmet mezarlığı, Çamlıca, Adapazarı, Haydarpaşa, Haydarpaşa tren istasyonu ve Adapazarı'dır. Filmde yer alan dış mekânlar ise Salacak, Salacak sahili, Kadıköy, Haydarpaşa tren istasyonu ve Adapazarı'dır.

Film dekor ve mizansen kullanımı açısından değerlendirildiğinde romanda tasvir edilen mekânların aynen yansıtıldığı görülür. Ali Rıza Bey'in evi, romanda anlatıldığı gibi iki katlı, bahçeli, eski bir evdir. İçindeki eşyalar da oldukça eskidir ve ailenin yoksulluğunu ortaya koyar. Düğünden önce gelen yeni eşyalar, eldeki bütün para harcanınca ortada kalanlar gerçekçi olarak sunulmuştur. Randevuevinin modern mimarisi ise çekildiği dönemi ele vermekte, filmin kullandığı zaman ile

⁴⁰⁷ Taş (Haz.), **a.g.e.**, s. 156.

uyuşmamaktadır. Kullanılan kostümler de dönemini yansıtmamaktadır. Leyla ve Necla'nın giydiği kıyafetler 1920'li değil, ancak 1960'lı yılların giyim kuşam anlayışına ait olabilir.

3.5.2.6 Karakterler

Reşat Nuri'nin romanlarında kendi yaşadığı ve gözlemlediği dönemler, yıllar; Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet dönemi olayları; o yıllardaki kişiler yer alır.⁴⁰⁸

Yaprak Dökümü romanında yer alan karakterler; Ali Rıza Bey, Hayriye Hanım, Şevket, Fikret, Leyla, Necla, Ayşe, Ferhunde, Tahsin Efendi, Kenan, Abdülvehhap Bey, Leyla ile birlikte olan avukat, Muzaffer Bey, Leman, Leman'ın annesi, Leyla ve Necla'nın talipleri (Tahsin Bey, postane kâtibi, manifaturacı, Dr. Nizami Bey, maliye memuru), vali emeklisi Sermet Bey ve Ali Rıza Bey'in gittiği kahvehanenin sakinleridir.

Filmde ise Abdülvehhap Bey ile Leyla ve Necla'ya talip olan kişiler dışında bütün karakterler yer alır. Bunların yanı sıra Kenan'ın arkadaşı Doğan, Kenan'ın yemeğe birlikte geldiği iki kişi, eskici gibi karakterler filme sonradan eklenen karakterlerdir.

Reşat Nuri Güntekin'e göre, Ali Rıza Bey, “Bir Osmanlı münevveri, hepimizin saygı ile sevdiğimiz fakat eskimiş fikirlerine yeni çizmeğe kendimizi mecbur gördüğümüz babalarımızdan biridir.” ve o “asıl yaprak dökümünü çocuklarının birer birer dökülmesinde değil kendi fikir ve kanaatlerinin dökülmesinde” yaşamıştır.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Reşat Nuri Güntekin'in Yaşamı, Sanatı, Yapıtlarından Seçmeler, Der. Muzaffer Uyguner, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1967, s. 35'den aktaran; Erdoğan, **a.g.m.**, s. 181.

⁴⁰⁹ Yavuz (Haz.), **a.g.e.**, s. 121.

Filmde Ali Rıza Bey rolünü oynayan eski Devlet Tiyatroları müdürü Cüneyt Gökçer'dir. Cüneyt Gökçer'in oyunculuğu oldukça eleştirilmiş ve tiyatro koktuğu söylenmiştir. Yönetmen Memduh Ün de bu fikirdedir ve Ali Rıza Bey karakterinin Cüneyt Gökçer'in üzerine oturmadığını söyler.

“Cüneyt Gökçer'in oyunu tiyatro kokuyor. Ama Cüneyt Gökçer'i seçtiğimde, bunu göze almıştım. Cüneyt Gökçer filmde canlandığı karakterin tam aksi, batılılaşmanın en ucunda bulunan bir adamdı. Takke giydiremedim kendisine, paltosunu zımparalıyorduk sette eskisin diye.(...) Sözü'n kisası Cüneyt Bey rolü giymedi, yalnızca oyunculuk sezgileriyle ve yeteneğiyle oynamaya çalıştı. Yani hissetmedi taah içinde. Tam tersi bir adam çünkü.”⁴¹⁰

Ali Rıza Bey altmış yaşında, memur emeklisi, ailesine karşı korumacı, ahlakî değerlere oldukça bağlı, namusuna düşkün, eğitilmiş ve kültürlü bir karakterdir. Çocuklarının kendisi gibi ahlaklı olmasını ister ve paranın tek başına mutluluk kaynağı olamayacağını düşünür. Karısı Hayriye Hanım ise bir anne olarak çocuklarından farklı düşünememekte, onların iyiliği için olduğunu düşünerek her isteklerine boyun eğmekte bu yolla da yaprak dökümünü hızlandırmaktadır. Romandaki temel çatışma iki kutba ayrılan karakterler arasında meydana gelir. Bu çatışmanın en belirgin hissedildiği karakterler de Ali Rıza Bey ve kızları Leyla ile

Necla'dır. Ali Rıza Bey'in ailedeki otoritesini kaybetmesiyle birlikte de bu çatışma, kendisini mutlak bir teslimiyete bırakır.

Filmde karakterlerin fiziksel ve ruhsal özelliklerine genel olarak sadık kalınmış ve karakterlerin yaşadıkları olaylar, nesiller arası çatışma kavramı üzerinden aktarılmışlardır. Romandaki ile örtüşmeyen en önemli nokta Ali Rıza Bey karakterinin geçirdiği değişimdir. Ali Rıza Bey'in kişilik özellikleri filmin başlarında romana uygun bir biçimde yansıtılsa da filmin sonunda Ali Rıza Bey romandakinden tamamen farklı bir konuma gelir. Romanda değerlerinden ödün vermeyen adeta bir ahlak timsali olan Ali Rıza Bey, başına gelenlerden sonra kızı Leyla'nın metres olduğu avukatın evine yerleşir. Geçirdiği felcin ardından Ali Rıza Bey, adeta onun

⁴¹⁰ Taş (Haz.), a.g.e., s. 236.

için önemli olan her şeyden vazgeçer ve hep karşısında durduğu dünyanın bir parçası olur. Filmde ise Ali Rıza Bey, geçirdiği felçten sonra hafızasını ve hatta akli dengesini kaybetmiştir. İçinde bulunduğu acınası durumun farkında değildir. Filmde Ali Rıza Bey'in yeni yaşam tarzının içine girişi kendi kontrolünde olmayan bir değişim olarak yansıtılmıştır. Bu yönüyle de tek yönlü bir karakter olarak çizilmiştir; romandaki gibi yaşayan bir karakter değildir. Yani bir nevi, yazarın kişiliğini ve değer yargılarını feda etmekten çekinmediği bu karaktere, yönetmen kıyamamış ve onu bu “hafıza kaybıyla” korumuştur.

Romanın başında Fikret 19, filmde ise 28 yaşındadır. Romandaki bilgilere dayanarak hesap yapıldığında Fikret'in yaşının 28 olması demek Ayşe'nin de 20 yaşlarında olması demektir. Oysa filmde Ayşe on yaşlarındadır.

Fikret karakteri romanda hızla değişen dünya düzeni içerisinde kendilerini aynı hızla kaybeden Leyla ve Necla karakterlerine karşın bilgisi ve kültürüyle ayakları yere basan, çirkinliğine rağmen, kendi değerlerinden ödün vermeyen sağlam karakterli bir kişi olarak çizilmiştir. Bu durum bir nevi aile içinde çocuklara verilen eğitim farklılığının sonuçlarını da ortaya koymaktadır. Filmde ise karakterler arasındaki bu tezat, bu yönüyle ele alınmamıştır. Huysuz, aksi ve devamlı sorun yaratan bir karakter olarak gösterilen Fikret'in filmde kardeşlerinin yanında “kötü abla” imajı çizmekten başka bir fonksiyonu yoktur.

3.5.2.7 Dil ve Üslup

Reşat Nuri Güntekin, “Yaprak Dökümü” adlı romanında dili ustalıkla kullanmıştır. Olayları ve durumları anlatmada kelimeleri özenle seçerek yalın bir dil kullanmıştır. Diyaloglarda kullandığı dil de yalın, anlaşılır, sade bir konuşma dilidir. Karakterler oldukça sade bir İstanbul Türkçesi konuşurlar. Yazdığı piyeslerde de oldukça sade bir dil kullanan yazar, konuşma dilini taklit ederek bir eserin, bir

piyesin daha uzun süre yaşayacağı görüşündedir.⁴¹¹ Filmdeki diyaloglar romandakilere büyük ölçüde sadıktır.

Romanda gerilimi zaman zaman yumuşatan bir “mizah duygusu”⁴¹² mevcutken bu üslup, filme yansıtılmamıştır. Filmin yönetmeni Memduh Ün,

“Filmde kusurlardan biri felaketler art arda geliyor, seyirci rahatlayamıyor. Ama kitapta konuyu hafifleten, soytarı gibi bir tip vardı. Ama ben de Halit de buna gerek görmedik, hata etmişiz.”⁴¹³

sözleriyle kendisinin de bu eksikliğin farkında olduğunu ortaya koymuştur.

Reşat Nuri Güntekin, romanı tiyatroya uyarladığı esnada birtakım güçlükler yaşadığından bahseder. Bu güçlükler sinema için de bir yere kadar doğrudur. Çünkü her ne kadar farklı imkanlara ve tekniklere sahip olsalar da tiyatro, birçok yönden filme en çok benzeyen sanat dalıdır.⁴¹⁴

Reşat Nuri’ye göre Yaprak Dökümü romanının konusu, tiyatronun mimarisine uygun değildir; çünkü konu romanın geniş olanaklarına göre ayrı ayrı yerlere dağıtılmış pek çok olayın birleşmesinden oluşmuştur.⁴¹⁵ Bu nedenle de uygun bir uyarlama yapabilmenin yolu da konuyu parçalamak ve belli başlı ayrıntıların üzerinde daha fazla yoğunlaşmaktır.

“Piyenin bahsettiğim kaideye mutlaka uyması isteniyorsa yapılacak şey romanı terkibinden hikâyelerden yalnız birinci (meselâ oğlunu, yâhut büyük kızını, yâhut öteki kızların hikâyesini) ele alıp ama mevzu halinde işlemek ötekileri büsbütün atmak değilse bile fer’in fer’i şeklinde ona bağlamaktır. (...) Seyircinizi ehramların birinden indirip ötekine bindirmek onda uyandırmayı hedef tuttuğumuz tesir ve ilgiyi bölük pörçük etmek demektir ki hakikaten tehlikeli bir oyundur.”⁴¹⁶

⁴¹¹ **Edebiyatçılarımız Konuşuyor**, Haz. Yaşar Nabi Nayır, 1. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1953, s. 156.

⁴¹² Kenan Akyüz, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, 4. bs., İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1982, s. 188.

⁴¹³ Taş (Haz.), **a.g.e.**, s. 237.

⁴¹⁴ Arnold Hauser, “Filim Çağı”, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, S. 196, Ocak 1968, s. 372.

⁴¹⁵ Yavuz (Haz.), **a.g.e.**, s. 117.

⁴¹⁶ **a.e.**, s. 117-119.

Film, roman dilinden sinema diline başarılı bir şekilde aktarılamamıştır. Romandaki olaylar, Reşat Nuri'nin yukarıda bahsettiğinin aksine filmde üst üste yığılmış ve sinemanın temel anlatım ögesi olan görüntünün gücünden yeterince yararlanılmamıştır. Bu haliyle film, romanın üslubundan daha da önemlisi özünden uzaklaşmıştır.

SONUÇ

Bu çalışmada 1960-1970 yılları arasında Türk edebiyatından Türk sinemasına uyarlanan romanlar incelenmiştir. İncelemede edebiyat ve sinemanın farklı sanat dalları olduğu göz önünde bulundurularak ele alınan roman ve filmlere objektif yaklaşılmaya çalışılmıştır.

Tez çalışması için beş adet roman ve filmin incelenmesi (Yılanların Öcü, Murtaza, Vurun Kahpeye, Kırık Hayatlar, Yaprak Dökümü) sonucunda bu filmlerden yola çıkılarak 1960 - 1970 yılları arasında Türk sinemasına uyarlanan romanlarla ve Türk sinemasının bu dönemde romanlara nasıl yaklaştığıyla ilgili genel sonuçlar ortaya konmakla beraber her roman - film incelemesi için de farklı sonuçlar elde edilmiştir.

Edebiyat ve sinema farklı sanat dalları olmakla birlikte insan ve insana dair hikâyeler anlatma ortak paydalarında birleşirler. Roman, anlatım aracı olarak sözcükleri kullanırken film, görüntüleri kullanır. Roman, yüzyıllar boyunca insanlığa hikâye anlatma aracı olarak varlığını sürdürürken çok eski bir tarihe sahip olmayan sinema görüntünün gücünü kullanarak romanın ulaşamayacağı boyutta insan kitlelerine ulaşmıştır. Bununla birlikte sinema, kendi dilini oluşturmada öncelikle romandan faydalanmıştır. Roman ve sinema arasındaki karşılıklı ilişki, sinemanın ortaya çıktığı yıllara dayanır. O günden bugüne roman, sinemaya hazır konu sunmada birincil kaynak oluşturmuştur.

Türk sinemasında da durum farklı değildir. 1960'lı yıllarda film enflasyonunun artmasıyla birlikte senaristler, sinemacılara konu yetiştiremez olmuşlar ve sinema, ilk andan beri hep iletişimde olduğu romana gözünü iyice dikmiştir.

İlk zamanlarda Türk sinemasında romandan sinemaya uyarlanan eserlerin çoğu Muazzez Tahsin Berkant, Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakut vs. popüler roman yazarlarının eserleri arasından seçilmiştir. Bunun başlıca nedeni bu tip popüler

romanlardan sinemaya edebiyat uyarlaması yapmanın diğer eserlere kıyasla daha kolay oluşudur.

1960-1970 yılları arasında sansürün Türk sineması üzerinde baskısı önceki yıllara oranla hafiflemiş olsa da, hâlâ etkisini kaybetmemiş olması nedeniyle bu dönemde de popüler roman uyarlamaları geleneği sürdürülmüş; ancak sinemacıların bazıları sansürün izin verdiği ölçüde yüzlerini toplumsal gerçeklere, özellikle de köy yaşantısına dönmüşlerdir.

Bununla beraber, edebî nitelik taşıyan romanların uyarlamaları da çoğu zaman adeta bir popüler roman gibi sinemaya uyarlanarak melodramatik öğeler içinde boğulmuş; abartılı sahneler, melodramatik, akıl almaz tesadüfler ile doldurularak eserin ruhu öldürülmüş; karakterleri yansıtmayan kötü oyunculuk, romanın özünü yansıtmayan eklemeler, olay örgüsünde boşluklar yaratan keyfi çıkarmalar ve romanın mesajının iletimini sekteye uğratan zaman- mekân değişimleri nedeniyle romanların üslup ve atmosferi korunamamıştır.

Öte yandan roman uyarlaması yapma niyetiyle filme çekilen bazı eserler de roman dilinden sinema diline çevrilemediği için, ya eserin mesajından ve temasından uzaklaşmıştır ya romandaki anlatım olduğu gibi perdeye yansımış ve romandan tamamen alakasız eserler ortaya çıkmıştır.

Türk sineması, romanlardan uyarlama yaparken onları çoğunlukla “senaryo ham maddesi” olarak görmüştür. Yönetmenler beğendikleri konuyu seçerek romanı ya da yazarı hesaba katmadan kendilerine göre filmler üretmişlerdir. Bunda ilk akla gelen nedenler, o dönemde çekilen filmlerin sayıca çokluğu, roman uyarlamalarına senaryo yazabilecek yeteri sayıda yetkin senaristin olmayışı ve yazarın haklarını koruyacak oturmuş bir telif sisteminin bulunmayışıdır. Romanlar, yazarın ya da eserin ismi bulunmadan gizlice sinemaya aktarıldıkları gibi kimi zaman da yazarın ve eserin adı jenerikte görüldüğü halde; orijinal eserle uzaktan yakından alakası olmayacak şekilde sinemaya uyarlanmışlardır.

Sinemacılar, roman uyarlaması yaparlarken çoğu zaman “sadık” ve “başarılı” farkını karıştırmışlardır. Bir filmin gişe başarısının yüksek olması onun sadık bir roman uyarlaması olduğu anlamına gelmediği gibi bir filmin romana sadık olması da onun gişe başarısının yüksek olacağı anlamına gelmemektedir.

Buna göre incelenen roman ve filmlerden elde edilen sonuçlar şu şekildedir:

Yılanların Öcü filminin incelenen filmler arasında romana en sadık kalan uyarlama olduğu ve ortaya konulan eserin romanın özüne ve mesajına sadık kalarak onu metinlerarası bir düzleme taşıdığı tespit edilmiştir. Yılanların Öcü filmi, romanın taşıdığı bütün kaygıları sinema düzlemine taşımakta başarılı olmuştur. Romandan kopmadan, ancak onun bir kopyası da olmadan, roman dilini sinema diline aktararak özgün bir sanat eseri meydana getirmiştir.

Murtaza filminde senarist ve yönetmenin inisiyatifine bağlı olarak birtakım değişiklikler yapıldığı halde, bu değişiklikler kaynak alınan romanın özünü bozmamış ve romanla, özellikle de romanın başkışisi Murtaza’nın karakteriyle, örtüşmüştür. Murtaza romanının yapı itibarıyla sinema diline çevrilmeye uygun bir eser oluşu, ortaya çıkan eserin başarısındaki en önemli faktörlerden biridir. Murtaza teknik açıdan zayıf ve kusurlu bir film olmasına rağmen; bir roman uyarlaması olarak başarılı olmuştur.

Vurun Kahpeye filmi, incelenen filmler arasında nispeten başarılı sayılabilecek bir roman uyarlamasıdır. Yönetmen, bu romanı sinemaya uyarlarken 1949 yılında yapılan ilk uyarlamayı kendisine kaynak edinerek romanın varlığını büyük çoğunlukla görmezden gelmiştir. Filme dahil edilen veya filminden çıkarılan parçalar, yönetmenin bakış açısına göre şekillenmiştir. Uyarlamada olay örgüsü ön planda tutulmuş ve romanın düşünsel boyutuna değinilmemiştir; bu nedenle de yazarın bakış açısından çok yönetmenin bakış açısı ortaya konmuştur. Film, eserin ruhuna sadık kalmadığı gibi Türk sineması için de ortaya yeni bir ürün koymamıştır.

Kırık Hayatlar uyarlamasında yapılan en büyük değişiklik romanın 1900’lerde geçen zamanının filmin çekildiği 1965 yılına taşınması olmuştur. Görüntü dilinin ustalıkla kullanıldığı filmde Yeşilçam sinemasının sıklıkla kullandığı melodramatik öğelerin bolca yer alması, aslında her zamana uyarlanabilecek kadar evrensel bir konuyu, kadın-erkek ilişkilerini, ele alan bu romanın uyarlamasının aslına sadık kalmamasına neden olmuştur. Film, kaynak romanın sosyo-kültürel arka planını yansıtmadığı gibi dönemin moda film anlayışı melodramdan uzaklaşamadığı için romanın konusunu ele almakta da başarılı olamamıştır.

Yaprak Dökümü filmi, romana sadık bir uyarlama olmak iddiasıyla çekilmiş bir filmidir. Yönetmen, filme romanın özgün temasından uzaklaşmamak kaydıyla yeni bir bakış açısı getirmek istemiş ve romanın zamanını beş yıl ileri taşı mıştır. Bunu yapmasındaki temel neden, Cumhuriyet’le birlikte değişen toplumun inkılaplar karşısındaki tutumunu ortaya koymaktır. Ne var ki romanın yazarına göre bu değişimin temel çıkış noktası Tanzimat yıllarıdır. Yönetmen ve yazarın konuya bakış açılarının bu noktada örtüşmemesi, filmde gerçekleşen olaylarla yönetmenin seçtiği zaman arasında bir çelişki meydana getirmiş ve olayların sağlam bir zemine oturmamasına neden olmuştur. Bununla birlikte filmin zaman konusundaki tek değişimi bundan ibaret değildir. Filmde olayların geçtiği iddia edilen zaman 1925 yılıyken gerek oyuncuların kostümleri ve oyunculukları gerekse dış mekan çekimlerinde göze çarpan binaların zamanını yansıtmaması nedeniyle filme, olayların geçtiği söylenen zaman değil; filmin çekildiği zaman yansı mıştır.

KAYNAKÇA

1. İncelenen Romanlar

Adıvar, Halide Edip:	Vurun Kahpeye , 3. bs., Remzi Kitabevi, 1963
Baykurt, Fakir:	Yılanların Öcü , 19. bs., İstanbul, Literatür Yayınları, 2012
Güntekin, Reşat Nuri:	Yaprak Dökümü , 31. bs., İstanbul, İnkılap Yayınları, y.y.
Orhan Kemal:	Murtaza , 3. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1964
Orhan Kemal:	Murtaza , 6. bs., İstanbul, Cem Yayınevi, 1982
Uşaklıgil, Halid Ziya:	Kırık Hayatlar , Yay. Haz. Şemsettin Kutlu, İstanbul, İnkılap Yayınları, 1989

1. Faydalanılan Kitaplar

Adanır, Oğuz:	Sinemada Anlam ve Anlatım , 1. bs., İstanbul, Say Yayınları, 2012
Adıvar, Halide Edip:	Vurun Kahpeye , 4. bs., İstanbul, Özgür Yayınları, 1999
Adiloğlu, Fatoş:	Sinemadaki Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri , İstanbul, Es Yayınları, 2005
Akpınar, Ertekin:	10 Yönetmen ve Türk Sineması , 1. bs., İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005
Aktaş, Şerif	Edebiyatta Üslup ve Problemleri Üzerine , 3. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2000
Aktulum, Kubilay	Metinlerarası İlişkiler , 3. bs., İstanbul, Öteki Yayınevi, 2007
Aktulum, Kubilay:	Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık , 1.bs., Ankara, 2011

- Akyüz, Kenan: **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, 4. bs., İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1982
- Albersmeier, Franz-Josef (Düz.): **Von der Literatur zum Film Zur Geschichte der Adaptionsproblematik**, Frankfurt/Main, Suhrkamp, Volker Roloff , 1989
- Armes, Roy: **Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme**, Çev. Zeynep Özen Barkot, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011
- Asiltürk, Cengiz T.: **Sinemada Diyalektik Kurgu**, 1. bs., İstanbul, Beykent Üniversitesi Yayınları, 2008
- Asiltürk, Cengiz T.: **Sinemada Şiirsel Anlatım**, 1. bs., Ankara, Nobel Yayın Dağıtım, 2006
- Aslanyürek, Semir: **Senaryo Kuramı**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2011.
- Aytaç, Gürsel: **Edebiyat ve Medya (Kitaptan Ekrana Edebiyat)**, İstanbul, Hece Yayınları, 1995
- Balabanlılar, Mürşit (Haz.): **Türk Romanında Kurtuluş Savaşı**, 1. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2003
- Baykurt, Fakir: **Benli Yazılar**, İstanbul , Papirüs Yayınları, 1998
- Baykurt, Fakir: **Özyaşam 4: Köşe Bucak Anadolu**, İstanbul, Papirüs Yay, 2000
- Bazin, André: **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, 1. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966
- Bazin, André: **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000
- Belge, Murat: **Edebiyat Üstüne Yazılar**, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1994
- Beyatlı, Yahya Kemal: **Siyasî ve Edebî Portreler**, İstanbul, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1968
- Bezirci, Asım: **Orhan Kemal**, İstanbul, Tekin Yay, 2. bs., 1984

- Bluestone, George: **Novels into Film**, 1. bs., Berkeley, University of California Press, 1957
- Bolat, Salih: **İletişim ve Edebiyat**, 1. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 2007
- Booth, Wayne C.: **Kurmacanın Retoriği**, Çev. Bülent O. Doğan, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2010
- Bourneur, Roland - Quellet, Real: **Roman Dünyası ve İncelemesi**, Çev. Hüseyin Gümüş, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989
- Büker, Seçil: **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, 1. bs., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1985
- Cevdet Kudret: **Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman I**, 5. bs., İstanbul, İnkılap Yayınları, 1987
- Cevdet Kudret: **Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman II**, 5. bs., İstanbul, İnkılap Yayınları, 1987
- Cevdet Kudret: **Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman III**, 5. bs., İstanbul, İnkılap Yayınları, 1987
- Corrigan, Timothy: **Film Eleştirisi Elkitabı**, Çev. Ahmet Gürata, 1. bs., İstanbul, Dipnot Yayınları, 2008
- Daldal, Aslı: **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005
- Demir, Yalçın: **Filmde Zaman ve Mekân**, Eskişehir, Turkuaz Yayıncılık, 1994
- Dymytryk, Edward: **Sinemada Kurgu**, Çev. Zafer Özden, İstanbul, Alfa Yayıncılık, 1993
- Eco, Umberto: **Anlatı Ormanında Altı Gezinti**, Çev. Kemal Atalay, İstanbul, Can Yayınları, 1995
- Emil, Birol: **Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası**, C. 1, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1984

- Enginün, İnci: **Araştırmalar ve Belgeler**, 1. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2001
- Enginün, İnci: **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2010
- Enginün, İnci: **Halide Edib Adıvar**, 1. bs., Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1986
- Enginün, İnci: **Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi**, Gözden Geçirilmiş 3. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007
- Enginün, İnci: **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, 6. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007
- Enginün, İnci: **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, Dergâh Yayınları, 1. bs., İstanbul, 2006
- Fethi Naci: **Kırk Yılda Kırk Roman**, 1. bs., İstanbul, Oğlak Yayınları, 1994
- Fethi Naci: **Reşat Nuri'nin Romancılığı**, 3. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011
- Forster, Edward M.: **Roman Sanatı**, Çev. Ünal Aytür, İstanbul, Adam Yayınları, 1985
- Genette, Gérard: **Anlatının Söylemi:Yöntem Hakkında Bir Deneme**, Çev. Ferit Burak Aydar, 1. bs., İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011
- Göktürk, Akşit: **Okuma Uğraşı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001
- Günay, V. Doğan: **Metin Bilgisi**, İstanbul, Multilingual Yayınları, 2003
- Gürbilek, Nurdan: **Kör Ayna, Kayıp Şark**, İstanbul, Metis Yayınları, 2004
- Hakan, Fikret: **Türk Sinema Tarihi**, Edi. Şafak Barış, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2010

- Hayber, Abdülkadir: **Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin Romanlarında Nesil Çatışmaları**, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1993
- İlhan, Attilâ: **Gerçekçilik Savaşı**, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2004
- Kayalı, Kurtuluş: **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, 1. bs., Ankara, Ayyıldız Yayınları, 1994
- Kefeli, Emel: **Anlatım Tekniği Olarak Mektup**, 1. bs., İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2002
- Kerman, Zeynep: **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1998
- Kılıç, Levend: **Görüntü Estetiği**, 1. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994
- Kıran, Zeynel - Eziler Kıran, Ayşe: **Yazınsal Okuma Süreçleri**, 3. bs., İstanbul Seçkin Yayınları, 2007
- Kracauer, Siegfried: **Theorie des Films. Die Erretund der äußeren Wirklichkeit**, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1975
- Kundera, Milan: **Roman Sanatı**, Çev. İsmail Yarguz, İstanbul, Afa Yayınları, 1989
- Lotman, Yuriy: **Sinema Göstergebilimi**, Çev. Oğuz Özügül, 3. bs., Ankara, 2012
- Lukács, Georg: **Roman Kuramı**, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2003
- Mascelli, Joseph V.: **Sinemanın 5 Temel Ögesi: Sinema Filmi Çekim Teknikleri**, Çev. Hakan Gür, Haz. Nadi Kafalı, 1. bs., Ankara, İmge Yayınları, 2002
- Monaco, James: **Bir Film Nasıl Okunur?: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı. Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2001

- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I. Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a**, 20. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008
- Narlı, Mehmet: **Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme**, 1. bs., Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002
- Nayır, Yaşar Nabi, (Haz.): **Edebiyatçılarımız Konuşuyor**, 1. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1953
- Okay, Orhan: **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı Fikirler Türler Topluluklar Temalar**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005
- Onaran, Âlim Şerif: **Muhsin Ertuğrul Sineması**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981
- Onaran, Âlim Şerif: **Türk Sineması I**, 1. bs., Ankara, Kitle Yayınları, 1994
- Orhan Kemal: **Senaryo Tekniği ve Senaryoculuğumuzla İlgili Notlar**, İstanbul, Elif Yayınları, 1963
- Orhan Kemal: **Senaryo Tekniği ve Senaryolar (Murtaza, Yörük Ali Efe)**, 3. bs., Yay. Haz. Işık Öğütçü, İstanbul, Everest Yayınları, 2008
- Orosz, Magdolna: **Intertextualität in der Textanalyse**, Viyana, ÖGS/ISSS, 1997
- Orr, John: **Sinema ve Modernlik**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1997
- Öngören, Mahmut Tali: **Sinema Diye Diye...**, Ankara, Kalem Yayınları, 1985
- Özgüç, Agâh: **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, 1. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 1993,
- Özgüç, Agâh: **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler**, İstanbul, Yılmaz Yayınları, 1990

- Özgüç, Agâh: **Türlerle Türk sineması: Dönemler, Modalar, Tipler, İstanbul, Dünya Kitapları, 2005**
- Özön, Nijat: **100 Soruda Sinema Sanatı, İstanbul, Gerçek Yayınları, 1972**
- Özön, Nijat: **Karagöz'den Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları, Ankara, Kitle Yayınları, 1995**
- Özön, Nijat: **Sinema El Kitabı, 1. bs., İstanbul, Elif Kitabevi, 1964**
- Özön, Nijat: **Türk Sinema Tarihi Düünden Bugüne (1896-1960), 2. bs., İstanbul, Artist Yayınları, 1962**
- Öztuna, Güner: **Geleneksel Sanatların Çağdaş Yorumu: Sinema, Ankara, Akademi Matbaası, 1985**
- Parla, Jale: **Don Kişot'tan Bugüne Roman, 9. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009**
- Refiğ, Halit: **Doğruyu Aradım Güzeli Sevdim, Haz. Irmak Zileli, 1. bs., İstanbul, Bizim Kitaplar, 2009**
- Refiğ, Halit: **Ulusal Sinema Kavgası, 1. bs., İstanbul, Hareket Yayınları, 197.**
- Richardson, Robert: **Literature and Film, 1. bs., Bloomington and London, Indiana University Press, 1969**
- Schnell, Ralf: **Medienästhetik Zu Geschichte und Theorie Audiovisueller Wahrnehmungsformen, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2000**
- Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi (1896-1997), 3. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1998**
- Şener, Erman: **Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız, 1. bs., İstanbul, Dizi Yayınları, Ocak 1970**
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Edebiyat Dersleri, Haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, 2001**
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 10. bs., İstanbul, Çağlayan Kitabevi, 2003**

- Tansuğ, Sezer: **İnsan ve Sanat**, 2. bs., İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1982
- Tarkovsky, Andrey: **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Füsun Ant, İstanbul, Afa Yayınları, 1986
- Taş, Vadullah (Haz.): **Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor**, 1. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2009
- Tekin, Mehmet: **Roman Sanatı 1 Romanın Unsurları**, 7. bs., İstanbul, Ötüken Yayınları, 2009
- Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2007
- Türk, İbrahim: **Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, 1. bs., Kabalcı Yayınları, 2001
- Uçakan, Mesut: **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul, Düşünce Yayınları, 1977
- Uğurlu, Nurer: **Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1973
- Uşaklıgil, Halid Ziya: **Kırk Yıl**, Yay. Haz. Nur Özmel Akın, Yeniden Düzenlenmiş 1. bs., İstanbul, Özgür Yayınları, 2008.
- Uturgauri, Svetlana: **Türk Edebiyatı Üzerine**, Haz. Atilla Özkırımlı, İstanbul, Cem Yayınevi, 1989
- Wagner, Geoffrey: **The Novel and the Cinema**, London, Tantivy Press, 1975
- Welsh, James M.: **The Literature/Film Reader**, Ed. James M. Welsh, Peter Lev, Plymouth, The Scarecrow Press Inc., 2007
- Wollen, Peter: **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2008
- Yavuz, Hilmi: **Yazın Üzerine**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987

Yavuz, Kemal (Yay. Haz.):

Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri, 1. bs., İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976

2. Makaleler

.....

“Murteza”, **Artist**, C. 12, S. 39, 22 Eylül 1964, s. 4, 5, 35

.....

“Haftanın Filmleri: Yılanların Öcü”, **Artist**, C. 7, S. 92, 24 Nisan 1962, s. 3, 34

.....

“Herkes Aynı Şeyi Söylüyor: Murteza Yılın Filmi”, **Artist**, C. 12, S. 42, 13 Ekim 1964, s. 29

.....

“Roman ve Sinema”, **Bogaziçi Roman Özel Sayısı**, S.3, 1991, s. 19-21

.....

“Romancının Çalışması”, **Türk Dili**, Mart 1977, S. 306, s. 38

.....

Milliyet, 07.06.1965

.....

"Edebiyatı Uyarlamak Meşakkatli İştir", **Arka Pencere**, S. 56, 19-25 Kasım 2010, s. 3

.....

“Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema Edebiyat İlişkisi”, **Varlık**, C. 63, S. 1060, 1.1.1996, s. 11-15

Abacı, Tahir:

“Sinema Edebiyat Yaparken”, **Varlık**, S. 1184, Mayıs 2006, s. 6-13

Akerson, Tanju:

“Yılanların Öcü”, **Film Aylık Sinema Dergisi**, Kulüp Sinema 7 Yayınları, S. 1, Aralık 1964, s. 31

Aksoy, Tunca:

Milliyet, 29.06.1964

Aktaş, Şerif:

"Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Yapı ve Tema", **Türk Dili Halit Ziya Özel Sayısı**, S. 529, Ocak 1996, s. 107-115

- Alkan, M. Ethem: “Sinemada Uyarlama Sorunu”, **Yedinci Sanat**, C. 1, S. 3, Mayıs 1973, s. 8-9
- Alptekin, Mahmut: “Sinema, Televizyon Karşısında Edebiyat”, **Varlık**, S. 838, Temmuz 1977, s. 8
- Altınır, Birsen: “Cumhurbaşkanının İzniyle Sansürü Delen Film; “Yılanların Öcü”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, S. 16, 2003, s. 679-689
- Arslantepe, Mehmet: “Türkiye’nin Toplumsal Değişim Sürecine Tanıklıkta Sinema ve Televizyon: Değişen Hayatlar ve Yaprak Dökümü Örneği”,
- Aykın, Cemal: “Batı Toplamlarında Roman ve Sinema İlişkileri II”, **Türk Dili**, No. 383, Ekim 1983, s. 482-503
- Baybara, Selda (Kon.): “Şimdiye Kadar Türk Edebiyatından Bir İnsanın Doğru Dürüst Senaryo Yazdığını Görmedim...”, **Sanat Dünyamız**, S. 45, Güz 1992, s. 26-27
- Bilginer, Recep : “Uyarlamanın Aslına ve Cinsine Sadık Kalınmalı”, Soruşturma **Gösteri**, S. 15, Şubat 1982, s. 75
- Bişkek/Kırgızistan, **II. Uluslararası İletişim Sempozyumu Konferansı Bildiri Kitapçığı**, 2-4 Mayıs 2012, s. 590-598
- Bürün, Vecdi: “Sinemamız: Dikkat!”, **Artist**, S. 56, 1961,
- Conrad, Joseph: “Romanın Dünyası”, **Roman Teorisi**, Der. Philip Stevick, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gözden Geçirilmiş 3. bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2010, s. 33-34
- Cumalı, Necati : “Bütün İyi Yönetmenlerin Temel Kültürü Edebiyatla Beslenir”, **Gösteri**, S. 15, Şubat 1982, s. 76.

- Çakır, Süreyya: “‘Toplumsal Tarih’ Ekseninde Metinlerarasılık: Yılanların Öcü”, **Dil ve Edebiyat Dergisi**, C. 6, S. 2, 2009, s. 31-52
- Çalapala, Rakım: "Ateşten Gömlek" yeniden çevrilmelidir.", **Yıldız**, S. 129, 15 Haziran 1944, s. 30
- Çıkla, Selçuk: “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, **Hece Roman Özel Sayısı**, Yıl: 6, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 111-129
- Çomak, Nebahat Akgün: “Edebiyattan Sinemaya: Yazınsal Bir Tür Olarak ‘Aşırı Duygusallık’ Söyleminden Filmsel ‘Melodram’ Anlatısına”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, S. 11, 2000, s. 339-350
- Çopur, Yusuf: "Ahmet Ümit'le Söyleşi", **Taraf Gazetesi**, 13.08.2011
- Duras, Marguerite: “Kitap ve Film”, Çev. Tülin Kabacaoğlu, **Kinema**, S. 1, Nisan 1990, s. 34-37
- Edgü, Ferit: **Milliyet Sanat**, S. 239, 8 Temmuz 1977
- Erdoğan, Türkan: “Reşat Nuri Güntekin’in Yaprak Dökümü Adlı Romanında Değişmenin Sosyo-Kültürel Boyutları”, **İ.Ü. İktisat Fakültesi Metodoloji ve Sosyoloji Araştırmaları Merkezi Sosyoloji Konferansları Dergisi**, S. 31, 2005, s. 176-205
- Erksan, Metin: “Sinemanın 100. Yılı”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz. Süleymâ Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s. 155-170
- Günyol, Vedat: “Yine de Roman Konusunda”, **Gösteri**, C. 1, S. 3, Şubat 1981, s. 32
- Hatipoğlu, Aytekin: “Edebiyatçı–Sinemacı İşbirliği İçin Ne Diyorlar?”, **Sanat Olayı**, S. 32, Ocak 1985, s. 62-68

- Hauser, Arnold: “Filim Çağı”, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, S. 196, Ocak 1968, s. 371-376
- İleri, Selim “Ne Yazık Ki Asıl Uğraşım Edebiyatçılık, Film Yönetmenlerimizin Başına Belâ Kesiliyor.”, **Gösteri**, S. 15, Şubat 1982, s. 73
- İz, Fahir: “Yüzyılımız Türk Romanı Üzerine Düşünceler”, **Gösteri**, C. 1, S. 4, Mart 1981, s. 60-63
- K., Tarık Dursun: "Edebiyatın Sinema ve TV ile "Tehlikeli İlişkiler"i", **Milliyet Sanat**, S. 134, Aralık 1985, s. 29-31
- K., Tarık Dursun: “Sinema Öncelikle, Edebiyata Yaygınlık Kazandırır”, **Gösteri**, S. 15, Şubat 1982, s. 72
- Kansu, Ceyhun Atuf: “Aliye Öğretmen, Ayşe Hemşire, Halide Onbaşı”, **Türk Dili Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı**, S. 298, Temmuz 1976, s. 42-46
- Kerman, Zeynep: “Kırık Hayatlar”, **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 5, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1982, s. 316-317
- Kıral, Erden: “Edebiyat Uygulamaları ve ‘Sinema Dili, Edebiyat Dili’”, **Türkiye Yazıları**, S. 59, Şubat 1982, s. 14-16
- Kuzgun, Yılmaz: “Murtaza”, **Sinema** 65, S. 8, Ağustos 1965, s. 26-27
- Lhertuér, Marcel: “Sinemada Edebiyat” **Yeni Adam**, S. 121, 23 Nisan 1936, s. 12
- Malraux, André: “Sinemanın Sanat Olarak Doğuşu”, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, S. 196, Ocak 1968, s. 360-363
- Mete, Muhsin: “Romandan Sinema ve Televizyona”, **Hece Roman Özel Sayısı**, S. 65/66/67, 2002, s. 397

- Onaran, Âlim Şerif: “Sinemada Kurtuluş Savaşı”, **Sinema Aylık Sinema-Video Dergisi**, S. 3, Aralık 1984, s. 14-18
- Oskay, Ünsal: “Romanı Tedavülden Kaldıracağı Benzeyen Bir Gelişme Olarak Roman’ın Televizyona Uyarlanması...”, **Yazko Edebiyat**, C. 5, No. 30, Nisan 1983, s. 80-83
- Oskay, Ünsal: “Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entellektüellik Tartışması”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz. Süleymâ Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s. 93-99
- Özdemir, Figen: “Roman Dili, Sinema Dili, Düş Dili...”, **Varlık**, S. 1184, Mayıs 2006, s. 3-5
- Özer, Kemal: “Sinema – Edebiyat İlişkisi”, **Yedinci Sanat**, C. 1, S. 3, Mayıs 1973, s. 11-13
- Özgüç, Ağâh: “Metin Erksan’la Bir Konuşma”, **Sine-Film**, S. 1, Ocak 1962
- Özkök, Ertuğrul: “Yazın-Televizyon İlişkisinin Kuramsal ve Pratik Çerçevesi”, **Yazko Edebiyat**, C. 5, S. 30, Nisan 1983, s. 100-107
- Özön, Nijat: “Roman ve Sinema”, **Türk Dili Roman Özel Sayısı**, S. 154, 1964, s. 797-800
- Pöstecki, Nigar: “Türk Sinemasında Toprak Mülkiyetine Bakış”, **Acta Turcica: Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi**, ‘çevrimiçi’ (www.actaturcica.com), C. 4, S. 1, Ocak 2012, s. 141-171
- Pudovkin, Vsevolod I.: “Film Sanatının Temeli”, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, S. 196, Ocak 1968, s. 309-316
- Refîğ, Halit : “Bağımlı Olarak Yeniden Yaratmak Çok Daha Güç Bir İş...”, **Gösteri**, S. 15, Şubat 1982, s. 80
- Refîğ, Halit: **Milliyet**, 13.08.1978

- Refiğ, Halit: “Türk Sinemasının Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz. Süleymâ Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s. 177-187
s. 3, 49
- Sarıhan, Zeki: “Fakir Baykurt Ayaklanan Öğretmenlerin Lideri”, **Öğretmen Dünyası**, C. 20, S. 239, Kasım 1999, s. 5-14
- Sayar, Vecdi (Haz.): “Sinemamız Edebiyata bakıyor”, **Gösteri**, S. 15, Şubat 1982, s. 75-81
- Sayar, Vecdi: “Sinemaya Yönelen Yazın, Yazına Yönelen Sinema”, **Milliyet Sanat**, S. 28, Temmuz 1981, s. 28-30
- Scognamillo, Giovanni: **Akşam Gazetesi**, 21 Nisan 1962
- Scognamillo, Giovanni: "Halit Refiğ Kadın ve Toplum", **Sinema** 65, S. 11-12, Kasım-Aralık 1965, s. 16-19
- Scognamillo, Giovanni: "Türk Sinemasında Tartışmalar / Polemikler / Kuramlar: Ulusal Sinema", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, S. 5, Yaz-Sonbahar 1998, s. 39-50
- Scognamillo, Giovanni: “Metin Erksan’ın Yalnız İnsanları”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, S. 11, Mart/Nisan 2002, s. 16-22
- Scognamillo, Giovanni: “Türk Sinemasında Köy Filmleri”, **Yedinci Sanat**, S. 4, Haziran 1973, s. 8-15
- Scognamillo, Giovanni: “Türk Sinemasında Yabancı Etkiler”, **Yeni Sinema**, S. 3, Ekim/Kasım 1966, s. 29
- Sivas, Âlâ: “Popüler Roman Popüler Sinema İlişkisi Çerçevesinde Bir Uyarılma Örneği: Bridget Jones’un Günlüğü”, **İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Yıl:4, S. 7, Bahar 2005/1, s. 41-58
- Sönmez, Necati: “Sinemayla Edebiyatın Kimlik Savaşı”, **Varlık**, C. 63, S. 1060, 1996, s. 16-18

- Sözen, Mustafa: “Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümler”, **ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 4, S. 8, 2008, s. 123-145
- Sözen, Mustafa: “Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümler”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S. 20, 2008, s. 577-595
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: “Reşat Nuri ve Eserleri”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 24.1.1957
- Terzioğlu, Ahmet: "Uyarlama Hakkında Sıkça Sorulan Sorular", **Hayal Perdesi**, S. 24, Eylül- Ekim 201, s. 38-42
- Tuna, Feyzi: “Edebiyat Uyarlamaları ya da Yönetmenin Onuru”, **Gösteri**, S. 15, Şubat 1982, s. 71
- Tuna, Feyzi: “Halit Refiğ ile “Kırk Hayatlar” Üzerine Bir Konuşma”, **Sinema** 65, S. 6, Haziran 1965, s.8-10
- Türkeş, A. Ömer: “Erkekler Jr., Kadınlar Sue Ellen”, **Radikal Gazetesi Kitap Eki**, 30 Ekim 2009
- Ufuk, Adnan: “Sinemamız ve Edebiyatımız”, **Sinema-Tiyatro**, S. 5, Temmuz 1959
- Uğurlu, Faruk: "Edebiyat ve Sinema", **Kurgu: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, S. 11, 1992, s. 135-151
- Ustaoglu, Yeşim: “Sinema ve Yazın İlişkisi", **Sanat Olayı**, S. 34,1985, s. 69-71
- Vajda, Andrej: “Sinema Üzerine”, Çev. Nijat Özön, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, S. 196, Ocak 1968, s. 510-512
- Vertov, Dziga: “Sinema-göz”cülerin Devrimi”, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, S. 196, Ocak 1968, s. 295-298

- Yavuz, Hilmi: “Kant ile Murtaza”, **Picus**, S. 57, Eylül 2004
- Yüce, Tuncay: “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”, **ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 1, S. 2, 2005, s. 67-74
- Zenger, Yılmaz: “Görüntü Dili”, **Yeni Sinema**, C. 2, S. 9, Ağustos 1967, s. 22-26

4. Tezler

- Agocuk, Pelin: “Türk Sinemasında Melodram 1960-1975 Dönemi Üzerine Bir İnceleme”, Lefkoşa, Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2012
- Ağca, İmran: “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Yapı Tema”, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2008
- Bilgin, Bora: “Halit Refiğ Filmlerinde Sinema ve Müzik İlişkisi”, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2009
- Çetin (Erus), Zeynep: “Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması”, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 1999
- Çetin, Mustafa: "Selvi Boylum Al Yazmalım'ın Roman, Senaryo, Film Olarak Mukayesesi", İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-TV Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1990

- Eyigün, Rahşan Yıldız: “Orhan Kemal’in Hayatı, Eserleri ve Orhan Kemal Uyarlamalarının Türk Sinemasındaki Yeri”, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2006
- Florian, Katharina: “Die Verfilmung zweier Bestseller - Das Parfum und Schlafes Bruder”, Viyana, Universität Wien, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), 2008
- Gülüş, İhsan: “Sinemada Görsel Zaman ve Mekân”, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2006
- Kale, Özlem: “Türk Sinemasını Besleyen Romanlar (1922-1946)”, İstanbul, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2009
- Karaağaçlı, Şadan: “Türk Edebiyatından Sinemaya Uyarlanan On Büyük Eser”, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1993
- Samsakçı, Mehmet: “Çok Partili Hayata Geçiş Sürecinde Parti / Particilik Algısının Türk Romanına Aksi (1909-1980)”, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2010
- Şatıroğlu, Aslı Gürbüz: “Memduh Ün ve Türk Sinemasındaki Yeri”, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2009
- Şermet, Sevim Karabela: “Fakir Baykurt (Hayatı ve Romanları Üzerine Bir İnceleme”, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2007

- Tutumlu, Reyhan: “Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli”, Ankara, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2002
- Uslu, Evren Günevi: “Metin Erksan Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve Bunun Filmlerine Yansıması”, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) 2007
- Wildenauer, Nikolaus: “Dramenverfilmung im Vergleich : Tennessee Williams’ A Streetcar Named Desire und Cat on Hot Tin Roof”, Augsburg, Universität Augsburg Philologisch- Historischen Fakultät, 2004
- Yanardağ, Mehmet Fatih: “Fakir Baykurt’un Hikâye ve Romanlarının Tema ve Yapısı Üzerine Bir İnceleme”, Malatya, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2005

5. Sözlükler

- Develioğlu, Ferit (Haz.): **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Ankara, Doğu Matbaası, 1970
- Necatigil, Behçet: **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, 9. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1978
- Özgüç, Agâh: **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü**, İstanbul, Horizon International, 2012
- Özgüç, Agâh: **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, 2. bs. (Genişletilmiş Yeni Basım), İstanbul, Agora Kitaplığı, 2003

Özön, Nijat:

Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü,

Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1981

6. Çevrimiçi Kaynaklar

- <http://www.sinemaloji.com/elestiri/Sinemada%20Edebiyat>
- **Kamera ile Görüntü Estetiği**, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı MEGEP Yayınları <http://www.megep.meb.gov.tr/?page=moduller>
- Saydam, Barış “Yeşilçam'da Edebiyat Uyarlamaları”,
Hayal Perdesi, ‘çevrimiçi’
<http://www.hayalperdesi.net/dosya/95-yesilcamda-edebiyat-uyarlamalari.aspx>
- <http://www.hayalperdesi.net/dosya/99-uyarlama-hakkinda-sikca-sorulan-sorular.aspx>
- <http://www.youtube.com/watch?v=WFsIYD-Xu7s>
- Alan Pulverness, "Literature Matters (Edition 32) Film and Literature",
<http://www.britishcouncil.org/arts-literature-literature-matters-edition32-film-and-lit.htm>
- <http://www.tdk.org.tr>
- <http://www.imdb.com/title/tt0014429/>

7. Görüşmeler

Ekicigil, Recep (Senarist, yapımcı): 25.03.2012 / 17.06.2012

Hakan, Fikret (Oyuncu): 20.11.2012

Özgüç, Agâh (Sinema tarihçisi, eleştirmen): 12.05.2013

8. Görsel Kaynaklar

Recep Ekicigil Arşivi

www.sinematurk.com

**EK 1. BAŞLANGICINDAN 1970 YILINA KADAR ROMANDAN
SİNEMAYA UYARLANAN ESERLERİN LİSTESİ***

Filmin Adı	Yapım Yılı	Yönetmen	Yazar	Yayın Yılı
Mürebbiye (I)	1919	Ahmet Fehim	Hüseyin Rahmi Gürpınar	1898
Boğaziçi Esrarı “Nur Baba”	1922	Muhsin Ertuğrul	Yakup Kadri Karaosmanoğlu	1922
Ateşten Gömlek (I)	1923	Muhsin Ertuğrul	Halide Edip Adıvar	1922
Sözde Kızlar	1924	Muhsin Ertuğrul	Peyami Safa	1925
Kıvırcık Paşa	1940	Faruk Kenç	Sermet Muhtar Alus	1933
Toros Çocuğu	1946	Şadan Kâmil	M.Şevki Yazman	1943
Seven Ne Yapmaz (I)	1946-47	Şadan Kâmil	Kerime Nadir	1940
Senede Bir Gün	1946-47	Ferdi Tayfur	İhsan Koza İpekçi	1946
Unutulan Sır “Domaniç Yolcusu”	1946-48	Şakir Sırmalı	Şükûfe Nihal Başar	1946
Damga	1948	Seyfi Havaeri	Fikret Arıt	1946
Vurun Kahpeye (I)	1949	Lütfi Ö. Akad	Halide Edip Adıvar	1926
Efsuncu Baba	1949	Aydın G. Arakon	Hüseyin Rahmi Gürpınar	1924
Ateşten Gömlek (II)	1950	Vedat Örfi Bengü	Halide Edip Adıvar	1922
Çete	1950	Çetin	Refik Halit	1939

		Karamanbey	Karay	
Dudaktan Kalbe (I)	1951	Şadan Kamil	Reşat Nuri Güntekin	1923
Allahısmaıladıık (I)	1951	Sami Ayanoğlu	Esat Mahmut Karakurt	1936
Sürgün	1951	Orhan M. Arıburnu	Refik Halit Karay	1941
Ankara Ekspresi (I)	1952	Aydın G. Arakon	Esat Mahmut Karakurt	1946
İki Süngü Arasında (I)	1952	Şadan Kamil	Aka Gündüz	1929
Kızıltuğ	1952	Aydın G. Arakon	Abdullah Ziya Kozanoğlu	1923
Son Gece (I)	1952	Sami Ayanoğlu	Esat Mahmut Karakurt	1938
Yavuz Sultan Selim Ağlıyor	1953	Sami Ayanoğlu	F. Fazıl Tülbentçi	1947
Kara Davut (I)	1953	Mahir Canova	N. N. Tepedelenlioğlu	1928
Aşk İstiraptır	1953	Atıf Yılmaz	Oğuz Özdeş	1939
Hıçkırık (I)	1953	Atıf Yılmaz	Kerime Nadir	1938
Vahşi Bir Kız Sevdim (I)	1954	Lütfi Ö. Akad	E. Mahmut Karakurt	1926
Nilgün (I)	1954	Münir Hayri Egeli	Refik Halit Karay	1950
Leylaklar Altında	1954	Suavi Tedü	Mebrure [Sami] – Alevok [Koray]	1936

Cingöz Recai “Beyaz Cehennem” (I)	1954	Metin Erksan	Server Bedi [Peyami Safa]	1924
Kadın Severse	1955	Atıf Yılmaz	E. Mahmut Karakurt	1939
Dağları Bekleyen Kız (I)	1955	Atıf Yılmaz	E. Mahmut Karakurt	1934
İlk ve Son (I)	1955	Atıf Yılmaz	E. Mahmut Karakurt	1940
Yolpalas Cinayeti	1956	Metin Erksan	Halide Edip Adıvar	1937
Beş Hasta Var	1956	Atıf Yılmaz	Etem İzzet Benice	1932
Çölde Bir İstanbul Kızı	1957	Faruk Kent	Esat Mahmut Karakurt	1927
Lejyon Dönüşü “Medy”	1957	Orhan M. Arıburnu	Hasan Kazankaya	1956
Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi	1957	Semih L. Evin	Güzide Sabri Aygün	1905
Bir Şoförün Gizli Defteri (I)	1958	Atıf Yılmaz	Aka Gündüz	1943
Yaprak Dökümü (I)	1958	Suavi Tedü	Reşat N. Güntekin	1943
Uçurum	1958	Sırrı Gültekin	Oğuz Özdeş	1943
Funda (I)	1958	Nişan Hançer	Kerime Nadir	1941
Zümrüt	1959	Lütfi Ö. Akad	İhsan Koza İpekçi	1948
Kalpakhılar	1959	Nejat Saydam	Samim Kocagöz	1962

Ömrümün Tek Gecesi (I)	1959	Arşavir Alyanak	Esat M. Karakurt	1949
Sonbahar	1959	Nişan Hançer	Kerime Nadir	1941
Samanyolu (I)	1959	Nevzat Pesen	Kerime Nadir	1941
Tütün Zamanı	1959	Orhan M. Arıburnu	Necati Cumalı	1959
Üç Kızın Hikâyesi	1959	Orhan Elmas	Aka Gündüz	1933
Ayşecik	1960	Memduh Ün	Kemalettin Tuğcu	1960
Ateşten Damla	1960	Memduh Ün	Mükerrem Kamil Su	1942
Ölüm Perdesi	1960	Atıf Yılmaz	Ümit Deniz	1959
Suçlu	1960	Atıf Yılmaz	Orhan Kemal	1957
Kezban (I)	1960	Arşavir Alyanak	Muazzez Tahsin Berkand	1941
Cumbadan Rumbaya	1960	Turgut Demirağ	Server Bedi [Peyami Safa]	1936
Satın Alınan Adam (I)	1960	Arşavir Alyanak	Özdemir Hazar	1960
Kadın Asla Unutmaz	1960	Asaf Tengiz	Oğuz Özdeş	1958
Şahane Kadın	1960	Nevzat Pesen	Kerime Nadir	1949
Avare Mustafa	1961	Memduh Ün	Orhan Kemal	1958
Bülbül Yuvası (I)	1961	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkand	1943
Boş Yuva	1961	Memduh Ün	Kerime Nadir	1960
Kızıl Vazo (I)	1961	Atıf Yılmaz	Peride Celâl	1941
Küçük	1961	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin	1944

Hanımefendi (I)			Berkand	
Sokaktan Gelen Kadın	1961	Arşavir Alyanak	Esat Mahmut Karakurt	1945
İstanbul'da Aşk Başkadır	1961	Süreyya Duru	İlhn Engin	1959
Sessiz Harp	1961	Lütfi Ö. Akad	Ümit Deniz	1959
Yaban Gülü (I)	1961	Ümit Utku	Güzide Sabri	1926
Zavallı Necdet	1961	Nevzat Pesen	Saffet Nezihi	1902
Aşk Bekliyor	1962	Ümit Utku	Kerime Nadir	1957
Dikmen Yıldızı	1962	Asaf Tengiz	Aka Gündüz	1928
Mağrur Kadın (I)	1962	Burhan Bolan	Muazzez Tahsin Berkand	1958
Yılanların Öcü	1962	Metin Erksan	Fakir Baykurt	1959
Allah Seviniz Dedi	1962	Nejat Saydam	İlhan Engin	1961
Esir Kuş	1963	Ümit Utku	Kerime Nadir	1960
Aşka Tövbe (I)	1963	Orhan Elmas	Kerime Nadir	1945
Çiçeksiz Bahçe	1963	Ümit Utku	Muazzez Tahsin Berkand	1947
Cicican	1963	Erten Gönenc	Bedri Koraman	1963
Azrail'in Habercisi	1963	Atıf Yılmaz	Ümit Deniz	1962
Yakılacak Kitap (I)	1963	Süreyya Duru	Etem İzzet Benice	1927
Döner Ayna	1964	Süreyya Duru	Halide Edip Adıvar	1954
Günah Bende	1964	Kemal Kan	Kerime Nadir	1939

Mi? (I)				
Muallâ (I)	1964	Ülkü Erakalın	Muazzez Tahsin Berkand	1941
Köye Giden Gelin	1964	Ülkü Erakalın	Rakım Çalapala	1950
Son Tren	1964	Nejat Saydam	E. Mahmut Karakurt	1954
Vurun Kahpeye (II)	1964	Orhan Aksoy	Halide Edip Adivar	1926
Dağ Başını Duman Almış	1965	Memduh Ün	Oğuz Özdeş	1960
Aşk ve İntikam	1965	Süreyya Duru	Muazzez Tahsin Berkand	1958
Dudaktan Kalbe (II)	1965	Ülkü Erakalın	Reşat Nuri Güntekin	1923
Garip Bir İzdivaç	1965	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkand	1944
Kadın İsterse	1965	Nejat Saydam	Esat Mahmut Karakurt	1960
Üç Tekerleki Bisiklet	1965	Lütfi Ö. Akad – Memduh Ün	Orhan Kemal	1963
Karaoğlan, Altay'dan Gelen Yiğit	1965	Suat Yalaz	Suat Yalaz	1964
Kırık Hayatlar	1965	Halit Refiğ	Halit Ziya Uşaklıgil	1924
Murtaza (I)	1965	Tunç Başaran	Orhan Kemal	1952
Posta Güvercini	1965	Nevzat Pesen	Kerime Nadir	1950
Sevgim ve	1965	Süreyya Duru	Muazzez Tahsin	1957

Gururum			Berkand	
Yıldız Tepe	1965	Memduh Ün	Peride Celâl	1945
Hıçkırık (II)	1966	Orhan Aksoy	Kerime Nadir	1938
Senede Bir Gün (II)	1966	Ertem Eğilmez	İhsan Koza İpekçi	1946
Allahaısmarladı k (II)	1966	Nejat Saydam	Esat Mahmut Karakurt	1936
Çalığışu (2 Bölüm)	1966	Osman F. Seden	Reşat Nuri Güntekin	1922
Kolsuz Kahraman	1966	Nejat Saydam	Abdullah Ziya Kozanoğlu	1930
Malkoçoğlu	1966	Süreyya Duru	Abdullah Ziya Kozanoğlu - Ayhan Başoğlu	1965
Yakut Gözlü Kedi	1966	Nejat Saydam	Ümit Deniz	1963
El Kızı	1966	Nejat Saydam	Orhan Kemal	1960
Akşam Güneşi	1967	Osman F. Seden	Reşat Nuri Güntekin	1926
Sevda	1967	Selâhattin Burçkin	Turan Aziz Belir	1942
Bir Şoförün Gizli Defteri (II)	1967	Remzi Cöntürk	Aka Gündüz	1943
Dokuzuncu Hariciye Koşuğu	1967	Nejat Saydam	Peyami Safa	1930
Kara Davut (II)	1967	Tunç Başaran	Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu	1928

Samanyolu (II)	1967	Orhan Aksoy	Kerime Nadir	1941
Sinekli Bakkal	1967	Mehmet Dinler	Halide Edip Adıvar	1936
Son Gece (II)	1967	Memduh Ün	Esat Mahmut Karakurt	1938
Sözde Kızlar (II)	1967	Nejat Saydam	Peyami Safa	1925
Üvey Ana (I)	1967	Ülkü Erakalın	Aka Gündüz	1933
Yaprak Dökümü (II)	1967	Memduh Ün	Reşat Nuri Güntelin	1943
Aşka Tövbe (II)	1968	Türker İnanoğlu	Kerime Nadir	1949
Dağları Bekleyen Kız (II)	1968	Süreyya Duru	Esat Mahmut Karakurt	1934
Erikler Çiçek Açtı	1968	O. Nuri Ergün	Esat Mahmut Karakurt	1952
Funda (II)	1968	Mehmmet Dinler	Kerime Nadir	1941
Gültekin	1968	Muzaffer Aslan	Abdullah Ziya Kozanoğlu	1928
Hicran Gecesi	1968	Osman F. Seden	Güzide Sabri	1930
İlk ve Son (II)	1968	Memduh Ün	Esat Mahmut Karakurt	1940
Kadın Severse (II)	1968	Ülkü Erakalın	Esat Mahmut Karakurt	1939
Kezban (II)	1968	Orhan Aksoy	Muazzez Tahsin Berkand	1941
Vesikalı Yarım	1968	Lütfi Ö. Akad	Burhan Arpad	1968
Nilgün (II)	1968	Ertem Eğilmez	Refik Halit Karay	1950

Ömrümün Tek Gecesi (II)	1968	O. Nuri Ergün	Esat Mahmut Karakurt	1949
Sabah Yıldızı	1968	Türker İnanoğlu	Muazzez Tahsin Berkand	1958
Sabahsız Geceler	1968	Ertem Göreç	Server Bedi [Peyami Safa]	1934
Sarmaşık Gülleri	1968	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkand	1950
Yakılacak Kitap (II)	1968	Süreyya Duru	Etem İzzet Benice	1927
Anadolu Evliyalari	1069	Şevket Aktunç	Nezihe Araz	1959
Cingöz Recai (II)	1969	Safa Önal	Server Bedi [Peyami Safa]	1924
Buruk Acı	1969	Nejat Saydam	Türkan Şoray	1969
Tarkan	1969	Tunç Başaran	Sezgin Burak	1968
Günah Bende Mi? (II)	1969	Nevzat Pesen	Kerime Nadir	1939
İffet	1969	Ümit Utku	Hüseyin Rahmi Gürpınar	1896
Karlı Dağdaki Ateş	1969	Safa Önal	Refik Halit Karay	1956
Kızıl Vazo (II)	1969	Atıf Yılmaz	Peride Celâl	1941
Ölmüş Bir Kadının Mektupları (II)	1969	Ülkü Erakalın	Güzide Sabri Aygün	1905
Uykusuz Geceler	1969	Orhan Aksoy	Kerime Nadir	1945

* Bu liste Nijat Özön'ün **Karagöz'den Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları** ve Agâh Özgüç'ün **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü** kitaplarından yararlanılarak hazırlanmıştır.