

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

TÜRK SİNEMASI'NDA
ANLATIM TARZLARINA
GÖRE EDEBİYAT UYARLAMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Özlem BARUT

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Ahmet GÜRATA

Ankara – 2007

ONAY

Özlem BARUT tarafından hazırlanan “Türk Sineması’nda Anlatım Tarzlarına Göre Edebiyat Uyarlamaları” başlıklı bu çalışma, 22/06/2007 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Sacide VURAL (Başkan)

.....

Yrd. Doç. Dr. Mehmet ÖNAL

.....

Yrd. Doç. Dr. Ahmet GÜRATA

.....

ÖNSÖZ

Anlatım Tarzlarına Göre Türk Sineması'nda Edebiyat Uyarlamaları adlı bu çalışmayı, bir okur ve sinema izleyicisi olarak her zaman ilgimi çekmesi ve uyarlama sürecinin nasıl işlediğine ilişkin merakım nedeniyle gerçekleştirdim.

Bu çalışma, benim dışımda pek çok kişinin emeği ile ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, öncelikle çalışmamın yapım süreci boyunca, bana sabırla destek olan değerli danışmanım Yrd. Doç. Dr. Ahmet GÜRATA'ya teşekkürlerimi sunuyorum. Burada yüksek lisans eğitimimde bana emeği geçen tüm hocalarıma da teşekkürlerimi iletmek istiyorum. Ayrıca, benden desteklerini esirgemeyen ve onlar olmasa bu çalışmayı asla tamamlayamayacağımı düşündüren; Ayşe Begüm KELEŞ'e, Gülşen DEMİREZEN'e, aileme, tüm dostlarıma, iş arkadaşlarıma ve değerli eşim Cenk BARUT'a teşekkür etmek istiyorum. Onlar, çalışmam süresince her zaman yanımda olarak bana güç verdiler. Son olarak, benden önce bu konuyu ele alan ve bu çalışmada yararlandığım Türkçe çalışmaların sahiplerine de teşekkür ederim.

Özlem BARUT

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....i

İÇİNDEKİLER.....ii

GİRİŞ.....1

I. BÖLÜM

SİNEMADA UYARLAMALAR, UYARLAMA TEORİSİ, AKTARIM SÜRECİ ve
UYARLAMALARIN KAYNAK ALDIĞI METİNLER İLE İLİŞKİSİ(9-53)

A - SİNEMA VE EDEBİYAT9

1. Uyarlama9

2. Sinemada Uyarlamalara Genel Bakış 16

3. Sinema ve Edebiyat İlişkisi..... 18

4. Roman ve Film.....24

B - UYARLAMA TEORİSİ, AKTARIM SÜRECİ VE UYARLAMALARIN

KAYNAK ALDIĞI METİN İLE İLİŞKİSİ..... 29

1. Uyarlamalara İlişkin Görüşler ve Teorik Çalışmalar 29

2. Uyarılama Süreci	35
3. Uyarlamaların Kaynak Aldıkları Metinler ile İlişkisi	42
4. Uyarlamalarda Sadakat Kavramı ve Sorgulanması	46

II. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA ANLATIM TARZLARINA GÖRE UYARLAMALAR..(55-164)

A. TÜRK SİNEMASI'NDA UYARLAMALARA GENEL BİR BAKIŞ

B. ANLATIM TARZLARINA GÖRE FİLM VE ROMAN İNCELEMELERİ

1. Toplumsal Gerçekçi Bir Romanın Sinemaya Aktarımı: <i>Yılanların Öcü</i>	59
a) Toplumsal Gerçekçilik	60
b) <i>Yılanların Öcü</i> 'nde Uyarılama Süreci	64
i) <i>Yılanların Öcü</i> Romanının Ayrışması	64
ii) <i>Yılanların Öcü</i> Filminin Ayrışması	72
iii) <i>Yılanların Öcü</i> 'nde Öykü	78
iv) <i>Yılanların Öcü</i> 'nde Öykü ve Olay Örgüsünün Karşılaştırılması	79
v) <i>Yılanların Öcü</i> Romanı ve Filminde Ana Olayların Karşılaştırılması	84
vi) <i>Yılanların Öcü</i> Romanı ve Filminde Neden- Sonuç İlişkilerinin Karşılaştırılması	85
vii) <i>Yılanların Öcü</i> 'nde Mekan	87
viii) <i>Yılanların Öcü</i> 'nde Zaman	87

ix) <i>Yılanların Öcü</i> 'nde Kişiler ve Figüratif Yapıyı Oluşturan Diğer Öğeler	91
x) <i>Yılanların Öcü</i> 'nde Temalar	96
xi) <i>Yılanların Öcü</i> 'nde Bakış Açısı	97
xii) <i>Yılanların Öcü</i> 'nde Dil ve Diyaloglar	97
xiii) <i>Yılanların Öcü</i> Filmi ve Romanının Anlatım Dilinin Karşılaştırılması	98
xiv) <i>Yılanların Öcü</i> 'nde Aktarım Sürecine İlişkin Genel Değerlendirme.....	103
xv) <i>Yılanların Öcü</i> Filminin Künyesi	106

2. Büyülü Gerçekçi Bir Romanın Sinemaya Aktarımı:

<i>Ağır Roman</i>	107
a) Büyülü Gerçekçilik	108
b) <i>Ağır Roman</i> 'da Uyarlama Süreci	111
i) <i>Ağır Roman</i> Romanının Ayrımlaması	111
ii) <i>Ağır Roman</i> Filminin Ayrımlaması	118
iii) <i>Ağır Roman</i> Romanında Öykü.....	127
iv) <i>Ağır Roman</i> Filminde Öykü	131
v) <i>Ağır Roman</i> Filmi ve Romanında Öykünün Olay Örgüsüne Aktarımı ve Neden- Sonuç İlişkilerinin Karşılaştırılması	133
vi) <i>Ağır Roman</i> 'da Kişiler	141
vii) <i>Ağır Roman</i> 'da Mekan.....	149

viii) <i>Ağır Roman</i> 'da Zaman	150
ix) <i>Ağır Roman</i> 'da Temalar	150
x) <i>Ağır Roman</i> 'da Bakış Açısı	151
xi) <i>Ağır Roman</i> 'da Dil ve Diyaloglar	152
xii) <i>Ağır Roman</i> Romanı ve Filminde Anlatım Dilinin Karşılaştırılması	153
xiii) <i>Ağır Roman</i> Filminin Künyesi	164
 SONUÇ	 165
 KAYNAKÇA	 170
 ÖZET	 174
 ABSTRACT	 176

GİRİŞ

Türk Sineması'nda Anlatım Tarzlarına Göre Edebiyat Uyarlamaları başlıklı bu çalışma, sinemada edebiyat uyarlamalarını konu edinmektedir. Sinema başlangıcından bu yana, edebi metinleri kaynak almış ve uyarlama filmler üretmiştir. Uyarlama filmler hem okurlar ve izleyiciler arasında hem de sinema ve edebiyat çevrelerinde her zaman tartışmalara yol açmıştır. Üretilen bu filmlerin değerlendirilmesi daha çok kaynak alınan edebi metin ile üretilmiş olan uyarlama filmin karşılaştırılması üzerine yapılmıştır. Bu karşılaştırmalar sonucunda, çoğunlukla, uyarlama filmlerin kaynak aldığı edebi metne zarar verdiği, onu deformasyona uğrattığı belirtilerek, sinemadan daha eski ve köklü bir geleneği olan edebi metinler, uyarlama filmlerden üstün tutulmuşlardır. Aksi yönde görüşler de ileri sürülmüş olsa da uyarlama filmlerin değerlendirilmesinde filmin kaynak aldığı edebi metne sadık kalıp kalmadığı öncelikli tartışma konusu olmuştur.

Konu okur ve izleyici yönünden ele alındığında da durum pek farklı değildir. Okuduğu bir edebiyat yapıtını, özellikle kurdukları dünya ile kendisini cezbeden romanları perdede izleyen her okur ve izleyicinin izlediği yapıtla ilgili mutlaka bir yorum yaptığı bir gerçektir. Okuyucuların çoğu okuduğu romanı bir sinema yapımı olarak perdede izlemek istese de izlediği yapıtla ilgili tepkileri genellikle olumsuzdur. İzleyiciler de çoğunlukla uyarlama filmin roman ile ne derecede benzediği ya da hangi noktalarda ters düştüğüne, yani filmin romana sadık kalıp kalmadığı konusuna odaklanırlar.

Dünyada “sinemada edebiyat uyarlamaları” üzerine yapılmış pek çok çalışma bulunmasına rağmen ülkemizde bu sayının oldukça az olduğu söylenebilir. Bunlar içerisinde ise; uyarlama süreci, uyarlama teorisi, sinema ve edebiyat, özellikle de film ve roman arasındaki ilişki ve etkileşim

konularına değinen çalışmalar oldukça az yer tutmaktadır. Sinemada edebiyat uyarlamalarına getirilen sadakat eleştirilerine ve uyarlamalarda kaynak alınan edebi esere sadakat kavramına değinen bir Türkçe çalışmaya ise bu tezin gerçekleştirilebilmesi için taranan kaynaklarda rastlanmamıştır.

Bu çalışmanın amacı öncelikle; yazınsal metinlerin, özellikle romanların, başka bir anlatım düzeyine, sinemaya, aktarım sürecinin nasıl gerçekleştiğini, konunun teorik yönüne de değinerek ortaya koymaktır. Dolayısı ile çalışma, ülkemizde uyarlama konusunda bundan sonra yapılacak çalışmalara bir katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Çalışmanın yapılmasındaki bir başka temel amaç; edebi eserlerin, özellikle de romanların sinemaya aktarımı ile yaratılan “uyarlama” filmlere; “kaynak aldıkları romana sadık kalıp kalmadıkları” yönündeki eleştirilerden farklı bir bakış açısı getirebilmektir. Bunu yapabilmek için de çalışma, uyarlamalarda “sadakat” konusuna açıklık getirmeyi ve konuyu bu yönden ele alarak bir sonuca ulaştırmayı hedeflemiştir.

Çalışmanın konusunu oluşturan “sinemada edebiyat uyarlamaları”nın farklı iki sanatı, “edebiyat” ve “sinema”yı, bir araya getiren ürünler olması nedeni ile incelenmeleri her iki disiplin için de önemlidir. Daha önce de belirtildiği gibi, ülkemizde konu ile ilgili yapılmış pek az çalışma bulunmaktadır. Bitmiş bir çalışmanın bir başka sanat dalında yeniden yaratımını ifade eden “uyarlama” süreci oldukça karmaşıktır. Bu sürecin nasıl işlediğini ortaya koymanın, ülkemizde yapılacak olan, sinemada edebiyat uyarlamalarına ilişkin çalışmalara katkıda bulunacağı düşünülmektedir. Öte yandan bu çalışmanın, kendinden öncekilerden farklı olarak, uyarlama sürecinin incelenmesinde film ve romanın anlatım dilinin farklılığını göz önünde tutması ve “uyarlamalara”, “romana sadakat” dışında bir bakış açısı

getirmeyi amaçlaması da çalışmanın yapılmasının önemini ve gereğini bir kez daha vurgulamaktadır.

Bu çalışma, öncelikle roman uyarlamaları ile sınırlıdır. Şiir ya da tiyatro eseri gibi edebiyat eserlerinden yapılan uyarlama filmler bu çalışmanın kapsamına alınmamıştır.

Çalışmada; uyarlama kavramı, sinema ve edebiyat, özellikle de film ve roman arasındaki ilişki ve bu iki sanatın birbiri ile etkileşimi, bu iki iletişim aracının benzerlik ve farklılıkları, romanlardan yapılan uyarlamaların ve aynı zamanda farklı anlatım tarzlarına göre yazılmış romanların sinemaya aktarım süreci, uyarlamalara ilişkin görüşler ve teorik çalışmalar, uyarlamalarda “sadakat” kavramı ve sorgulanması ile dünya ve ülkemiz sinemasında başlangıçtan bu güne uyarlama geleneğine kısa birer bakış yer almaktadır.

Çalışma, farklı anlatım tarzlarında yazılmış romanların sinemaya aktarım sürecini; Türk Edebiyatı’nda toplumsal gerçekçi anlatım tarzı ile yazılmış olan Fakir Baykurt’un *Yılanların Öcü* (1958) romanını ve romanın Metin Erksan tarafından 1962 yılında, aynı adla toplumsal gerçekçilik akımı dahilinde sinemaya uyarlanmış olan film versiyonu ile Metin Kaçan’ın 1990 yılında büyümlü gerçekçilik anlatım tarzında yazdığı *Ağır Roman* adlı roman ve romanı temel alarak 1997 yılında Mustafa Altıoklar’ın sinemaya uyarladığı aynı adlı filmi inceleyerek ortaya koymaktadır.

Bu eserlerin seçimi oldukça kapsamlı bir çalışma sonucunda yapılmıştır. Seçim yapılırken özellikle Nijat Özön ve Orhan Ünsel’in Türk Sineması’nda edebiyat uyarlamalarına ilişkin çalışmalarından yararlanılmıştır. İncelenecek romanlara ve bu romanlardan uyarlanan filmlere ulaşılabilirlik ve bu eserlerin kendi alanlarında iyi birer örnek oluşturmaları da yapılan seçimde rol oynamıştır. *Yılanların Öcü* ve *Ağır Roman* hem kendi anlatım

tarzlarında okurların ve izleyicilerin ilgisini çekmiş eserlerdir hem de Türk tarihinde önemi yadsınamaz olan iki farklı toplumsal ve siyasal dönemde yaratılmıştır. *Türk Sineması'nda Anlatım Tarzlarına Göre Edebiyat Uyarlamaları* başlıklı bu çalışma, Türk Sineması'nda sözü geçen iki anlatım tarzı dışında yazılmış romanlardan yapılmış uyarlamaları kapsamı dışında bırakmıştır.

Dünyada uyarlamaların incelenmesine ilişkin belirli, kesin kuralları olan bir çözümleme yöntemi yoktur. Bu çalışmayı gerçekleştirmek üzere taranan yabancı kaynakların uyarlamaları, kendi özgün yöntemlerini geliştirerek inceledikleri ya da farklı disiplinlerden aldıkları yöntemleri uyarlamaların çözümlenmesinde kullandıkları görülmüştür.

Benzer şekilde bu çalışma da roman ve romanlardan uyarlanan filmlerin çözümlenmesinde “biçimsel (formalist) çözümleme yöntemi”ni esas almış ve seçtiği örneklerle uygulamıştır. Bu çalışmada seçilen roman ve filmlerin teknik özellikleri incelenirken aynı zamanda biçim ve içerikleri birbirinden ayrılmadan, bir arada ele alınmıştır. Çözümlemede romanların teknik, filmlerin ise görsel üslubu incelenmiştir.

Edebi metinlerin çözümlenmesinde farklı biçimsel çözümleme yöntemleri bulunmaktadır. Ancak, bu çalışmada incelenen eserlerin yalnızca edebi metinler olmadığı ve çalışmanın asıl konusunun “sinemada edebiyat uyarlamaları” olduğu göz önüne alındığında özellikle uyarlama filmlerin nasıl çözümleneceği çalışmanın önemli bir sorunu olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle çalışmada; David Bordwell ve Kristin Thompson'ın *Film Art: An Introduction* adlı çalışmalarında, Bordwell'in “Rus biçimciliği”nden yola çıkarak sinema yapımlarının çözümlenmesine uyguladığı “biçimsel çözümleme yöntemi” kullanılmıştır. Çalışmanın bütünlüğünü sağlamak amacı ile de bu yöntem hem romanların hem de uyarlama filmlerin çözümlenmesine

uygulanmıştır. Bu noktada çalışmada kullanılan temel kriterlerin alındığı yönetime ilişkin bilgi vermek yerinde olacaktır.

“Anlatı”yı; “Zaman ve mekan içerisinde, neden- sonuç ilişkilerine bağlı olarak gelişen olaylar zincirine verilen ad” olarak tanımlayan Bordwell; biçimsel çözümleme yöntemini, anlatıların ortak özelliklerinden yola çıkarak sinema yapımlarının çözümlenmesine uygulamış ve çalışmasında anlatıyı oluşturan temel öğeleri sıralamıştır. Bu yöntemde bir anlatıyı çözümleyebilmek için, öncelikle öykü ve olay örgüsünün belirlenmesi gerekir. Bordwell; öykülerin bir bilgiyi alıp zaman içerisinde yoğunlukla da kronolojik sıraya göre sıraladığını ve bu sıralamanın yoğunlukla nedensellik ağına dayandığını belirtmiştir. Ayrıca öykü belirli yerlerde, yani fiziki mahallerde daha soyut bir ifadeyle mekanlarda geçer. Bu nedenle Bordwell yaptığı çalışmada; çözümlediği filmi¹ sahnelerine göre ayırmış ve öykü, olay örgüsü ve aralarındaki nedensellik bağına ortaya koymuştur.

Bir anlatıda öykü oluştuktan sonra yapılması gereken, onu bir zaman ve mekan boyutuna yerleştirmek ve öyküyü mekan ve “oyuncular” yönünden somutlaştırmaktır. Çünkü Bordwell’e göre bir öykü, aynı olaylar ve aynı kişiler ile farklı giysiler, farklı diyaloglar, farklı müzikler ile farklı kurgusal dünyalara yerleştirilerek farklı türlerde tasarlanabilir. Yani öykü dünyası (diegesis) değişirken esas öykü aynı kalabilir.

Anlatıların çözümlenmesinde olay örgüsünün ilerlemesini sağlayan neden- sonuç ilişkileri de incelenmelidir. Çünkü öykü anlatımının temeli, olaylar arasındaki neden- sonuç ilişkilerine dayanır. Neden- sonuç ilişkileri bilgi verirken aynı zamanda daha fazla öğrenme arzusu doğurur. Öykü anlatımının temel öğelerinden biri de “kişiler”dir. İzleyicinin öyküye olan temel ilgisi öykünün “kahramanlarına” ya da bir diğer deyiş ile “kişilerine” bağlıdır. Çünkü olaylar arasındaki neden- sonuç ilişkileri büyük ölçüde kişilere

¹ Bordwell çalışmasında, *Yurttaş Kane* (Welles, 1941) adlı filmi çözümlemiştir.

bağlıdır. Ayrıca “kişiler” öykünün “aracısı” durumundadır. Bordwell, öyküye aracılık edenin her zaman insan olmadığını, bir buzdağı ya da meteor yağmurunun da öyküye aracılık edebileceğini belirtir. Ancak dramanın ne yönde ilerleyeceğini belirleyen “insan”dır.²

Bordwell’in çalışmasında değindiği bir başka nokta biçimsel uylaşımlardır. Özellikle kitle iletişiminde insanlar arasındaki iletişimin başarısı, “iletiyi sunan” ile “izleyici” arasında bu iletişimin dayandığı “kurallar” ya da “kodlar” konusunda bir anlaşma olması halinde artar. Öykü anlatıcıları ve izleyiciler bir dizi “tür” ya da öykü anlatım biçimini paylaştıkları bir toplumda yaşarlar. Bu biçim; tanınmış kişilikler, tanınmış durumlar ve tanınmış bir “dil”in yanı sıra tanınmış “ambalaj” da içerir. Öykü anlatıcıları, öyküyü ambalajlamanın uygun bir yolu olarak tür uylaşımlarından yararlanır. Bunu yaparken izleyiciye öyküye dair bir enformasyonu hızlı ve etkin bir biçimde iletir. Tür uylaşımları izleyicinin aşina olduğu anlamlar içerir. İzleyiciler ise kendilerine sunulan enformasyonu izlerken yaptıkları varsayım ve çıkarsamalarında kendilerini emin hissederler.

Bu çalışmada, kullanılan yöntem Bordwell’in çalışmasındaki kriterler temel alınarak şöyle belirlenmiş ve uygulanmıştır:

Çalışmada belirtildiği üzere iki roman ve bu romanlardan yapılmış iki uyarlama film çözümlenmiştir. Öncelikle seçilen romanlar yazarların yaptığı bölümler esas alınarak ayrılmış, bu romanlardan uyarlanmış filmlerin ayrılması ise romanlarda yapılan ayrılmaya mümkün olduğu kadar uygun olacak şekilde yapılmıştır. Böylece incelenen tüm yapıtlarda öykü ve olay örgüsünün nasıl kurulduğu, yapıtların kendi anlatım olanakları çerçevesinde ve neden-sonuç ilişkileri de göz önüne alınarak belirlenmiştir. Daha sonra romanların tüm öğeleri; öyküyü oluşturan ana olaylar, kişiler ve figüratif yapıyı oluşturan diğer öğeler, mekan, zaman, diyaloglar, bakış açısı

² Nitekim bu çalışmada incelenen *Yılanların Öcü*’nde öykünün sonunda Irazca’nın aldığı kararı etkileyen, figüratif yapının öğelerinden biri olan “yılanlar”dır.

ve yapıtlarda işlenen temalar tek tek ele alınarak, bu öğelerin filme nasıl aktarıldığı incelenmiştir. Bunun yanında romanlardan ve filmlerden belirli bölümler seçilip, her iki yapıtın anlatım dili karşılaştırılmış ve aralarındaki fark ortaya konulmuştur. Bu çalışmanın amacı ile doğru orantılı olarak, ele alınan filmlerin kaynak aldıkları romanlara sadık kalıp kalmadığı konusuna değinilmemiştir. Bunun yerine; uyarlama filmler sinemanın kuralları doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Bu çalışmanın gerçekleştirilebilmesi için ayrıntılı bir literatür taraması yapılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde çizilen kuramsal çerçeveyi oluşturan veriler; özellikle uyarlama kavramı, uyarlama süreci, uyarlamalarda sadakat kavramı ve uyarlamalara getirilen sadakat eleştirilerine ilişkin bilgiler, ağırlıklı olarak, uyarlamalar üzerine yapılmış, ulaşılabilen İngilizce kaynakların çevirileri yapılarak edinilmiştir. Yararlanılan kaynaklar içerisinde çalışmanın teorik yönünün belirlenmesinde özellikle Robert Giddings, Keith Suby ve Chris Wensley'in *Screening the Novel: The Theory and Practise of Literary Dramatization* adlı çalışması ile James Naremore'un editörlüğünde yaratılmış olan *Film Adaptation* adlı çalışma önemli rol oynamıştır.

İkinci bölümde yapılan roman ve film çözümlemeleri ise seçilen romanların okunması ve bu romanlardan yapılan uyarlama filmlerin ayrıntılı olarak izlenmesi ile gerçekleştirilmiştir. Yukarıda da belirtildiği gibi çözümlemelerde David Bordwell ve Kristin Thompson'ın *Film Art: An Introduction* adlı çalışmasından alınan "biçimsel çözümleme yöntemi"nden yararlanılmıştır.

Bu çalışma; "Sinemada uyarlamalara kaynak alınan edebi metne sadık kalıp kalmadığı yönündeki eleştirilerden farklı bir bakış getirmek mümkündür." yargısı ile bağlantılı olarak; uyarlamalara ilişkin

Çözümlemelerde iki aracın, roman ve filmin, anlatım dilindeki farklılığın göz önüne alınması gerektiğini varsaymaktadır.

Türk Sinemasında Anlatım Tarzlarına Göre Edebiyat Uyarlamaları başlıklı bu çalışma iki bölüm olarak ele alınmıştır.

Birinci bölümde konuya teorik bir altyapı oluşturabilmek için uyarlama kavramı tanımlanmış, sinema ve edebiyat arasındaki ilişki ve etkileşime değinilmiştir. Bu bölümün en önemli kısmının uyarlama sürecinin teorik olarak ortaya konması, “uyarlamalarda sadakat” kavramının açıklanması ve bu kavramın tartışılması, dolayısı ile de her iki sanat arasındaki farklılığın daha ayrıntılı bir biçimde incelenmesi olduğu söylenebilir. Bu bölümde başlangıcından bu yana dünyada uyarlama geleneğine kısa bir bakışa da yer verilmiştir.

İkinci bölümde ise Türk Sineması’nda uyarlama geleneğine kısaca değinildikten sonra, Türk Edebiyatı’nda toplumsal gerçekçilik ve büyülü gerçekçilik anlatım tarzında yazılmış ve sinemaya uyarlanmış iki romanın sinemaya aktarım süreci ortaya konmuştur.

I. BÖLÜM

SİNEMADA UYARLAMALAR, UYARLAMA TEORİSİ, AKTARIM SÜRECİ ve UYARLAMALARIN KAYNAK ALDIĞI METİNLER İLE İLİŞKİSİ

A - SİNEMA ve EDEBİYAT

1. Uyarlama

Uyarlama kavramı genel olarak “bitmiş bir çalışmanın bir başka sanat dalında yeniden yaratılmasını” ifade eder. Sanat tarihi boyunca herhangi bir sanat dalına ait pek çok eser, başka bir sanat dalının kuralları çerçevesinde yeniden yaratılmıştır. “Uyarlama” olarak adlandırılan bu yeniden yaratımların edebiyat, resim, şiir, fotoğraf, tiyatro ve elbette doğuşundan bu güne sinema sanatında pek çok örneği vardır.

Sinemada uyarlamalar konusunda ilk teorik çalışmayı yapan Bela Balazs, William Shakespeare’in oyunlarında eski öyküleri kullanmasının da birer uyarlama örneği olduğunu belirtmiştir (Aktaran Griffith, 1997: 20). James Griffith de bu görüşe göre, uyarlama kavramının yeniden yaratılmış farklı pek çok çalışma için kullanılabileceğine dikkat çekmiş ve örneğin *Romeo ve Juliet* oyununun pek çok dilde aşına olunan bir öykünün³ mü yoksa oyunun yazımından otuz yıl önce ortaya çıkan bir Arthur Brooke şiirinin mi bir uyarlaması olduğu sorusunu sormuştur. Bunun yanında *Batı Yakası’nın Hikayesi* müzikali de aynı oyunun bir uyarlaması sayılabilir (Griffith, age: 20). Bilindiği üzere bu müzikal aynı adla sinemaya da uyarlanmıştır (Wise-

³ *Romeo ve Juliet*’in konusunun, 1485-1553 yılları arasında yaşadığı tahmin edilen İtalyan öykü yazarı Bandello’nun yaşamış bir olayı anlatan öyküsünden alındığı düşünülmektedir.

Robbins, 1961). Bu durumda filmin kaynağının *Romeo ve Juliet* oyununa veya oyunun esin kaynağı olan şiire ya da öyküye dayandığı söylenebilir.

Türk tiyatro sanatında da bir uyarlama geleneği sözkonusudur. Yabancı dillerde yazılmış pek çok tiyatro eserinin, öyküsü temel alınarak Türk kültürüne “uyarlandığı” ve seyirci karşısına çıktığı bilinen bir gerçektir. İki binli yıllarda da ülkemizde bazı özel tiyatrolar farklı sanat dallarında yaratılmış eserleri tiyatroya uyarlamaktadır. Örneğin Cengiz Aytmatov’un aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmış olan *Selvi Boylum, Al Yazmalım* (Yılmaz, 1977) filmi tiyatroya uyarlanmış (Sadri Alışık Tiyatrosu, 2006).

Bunun dışında günümüzde farklı sanat dalları birbirlerine kaynaklık etmeyi sürdürmektedir. Örneğin ressam Vermeer’in 1660’ların ilk yarısında yaptığı *İnci Küpeli Kız* adlı tablosu, aynı adla, önce bir romana (Chevalier, 2002) kaynak olmuş, bu roman ise sinemaya (Webber, 2004) “uyarlanmış”. Günümüzde aralarında *İnci Küpeli Kız* ve *La Jokond* gibi, resim sanatının önemli eserlerinin bulunduğu tabloların, fotoğraf sanatına kaynaklık ettiği çalışmalar da yapılmıştır (Odabaşı, 2006).

Örnekler çoğaltılabilir, ancak sayılan örneklerde sanatlar arasındaki etkileşim açıkça görülmektedir. Sinema da doğuşundan bu güne özellikle edebiyat eserlerini kaynak almış ve kendi kuralları çerçevesinde dönüştürerek sinema yapımları ortaya koymuştur. Sinema sözkonusu olduğunda “uyarlama” terimi, genellikle, edebiyatın herhangi bir dalında hazırlanmış bir “metnin” sinemaya aktarım sürecini ifade etmektedir.

Bu güne değin sinemada edebiyat uyarlamaları üzerine yapılan çalışmalarda “uyarlama” farklı bakış açıları ile tanımlanmıştır. Yapılan çalışmaların bazıları, “uyarlama”yı sinemanın kuralları çerçevesinde yaratılmış bir sanat eseri olarak değerlendirirken, kimi çalışmalar konuya

teknik açıdan yaklaşmış, kimileri ise edebiyatın sinemadan üstün olduğu görüşünü benimseyerek uyarlamaların tanımını bu konumlamaya göre yapmıştır.

Nijat Özön uyarlamayı; “Doğrudan doğruya sinema için hazırlanmamış bir metnin sinemaya uygun bir biçime sokulması.” olarak tanımlamıştır (1995:133). “Sinema için hazırlanmamış metin” yerli veya yabancı bir edebiyat eseri, bir sahne oyunu ya da bir resimli roman olabilir. Nitekim sinema tarihi boyunca *Madam Bovary*, *Anna Karenina*, *Jane Eyre*, *Büyük Umutlar* gibi pek çok klasik roman, defalarca farklı ülkelerde, farklı yönetmenler tarafından sinemaya uyarlanmış veya çeşitli filmlere ilham kaynağı olmuştur. Bunun yanı sıra, *Superman* ya da *Örümcek Adam* gibi çizgi roman kahramanları da sinema ve teknikleri sayesinde izleyici karşısında hayat bulmuştur. Hatta çocuklar için yazılmış ve artık birer klasik olmuş kitaplar veya çizgi romanlar da sinemaya uyarlanmıştır. Bunlar arasında Louisa May Alcott’un *Küçük Kadınlar* ve Frances Burnett’in *Küçük Prenses* romanları ya da *Garfield* gibi çizgi romanlar bulunmaktadır.

Edebiyatın sinemadan daha üstün bir sanat olduğu yönündeki görüşler ise uyarlamayı farklı bir bakış açısı ile ele almıştır. Örneğin Pasolini uyarlamayı; kendi içinde “baba” yani “orijinal eserin” yararına kendi haklarını feda etme, “evlada yakışır bir boyun eğme” olarak tanımlamıştır (Aktaran Erus, 2005: 16).

Dudley Andrew (2000: 28) ise uyarlamayı; sinemanın çok değer verdiği bir başka sistemden, edebiyattan, aldıklarını yeniden yarattığı kültürel bir model olarak tanımlar. Andrew (2000: 28)’e göre yeniden yaratılmış her film bir önceki metinden uyarlanmıştır.

Ephraim Katz ve Andre Bazin ise uyarlama sonunda ortaya çıkan yapıtları; kaynak aldığı eserden farklı ve bağımsız, sinema sanatı içerisinde yaratılmış eserler olarak değerlendirmiştir.

Ephraim Katz'a göre uyarlama; başka bir sanat eserindeki öğeleri yeni araca uygun bir şekilde aktararak yeni bir sanat meydana getirme eylemidir (Aktaran Erus, 2005: 16).

Andre Bazin ise uyarlamaları; üzerine kurulduğu kitabı anlatan bir sanat eseri ama yine de bağımsız, bazı yönlerden kitap ile aynı, fakat aynı zamanda başka bir "şey" olarak niteler. Bazin'e göre uyarlamanın sanatsal başarısı, kitaptan daha üstün olabileceği gibi kitaba göre daha sönük de kalabilir (Aktaran Giddings, 1990: 13).

Bunların yanında uyarlamayı; kaynak romanı bir dizi karmaşık işlemler dizisiyle seçme, vurgulama, somutlama, güncelleştirme, eleştiri, benzetme ve popülerleştirme yoluyla dönüştürme meselesi olarak ele alan görüşler de vardır. Bu anlamda kaynak roman, bir araçta, belli bir tarihi bağlamda üretilmiştir ve daha sonra romana denk olacak bir şekilde başka bir araçta ve bağlamda dönüştürülmüştür. Bu görüşlere göre kaynak metin yoğun bir bilgi ağı oluşturur. Uyarlayan filmi buradan alır; vurgular, görmezden gelir, yıkar ve değiştirir. Romandaki tüm bu değişiklikler, sinema sanatının kuralları ve imkanları çerçevesinde yapılır (Stam, 2000: 68).

Keith Cohen de bir uyarlamanın mutlaka "yıkıcı" olması gerektiği görüşündedir. Cohen'e göre uyarlamanın sanatsal başarısı, sadece kendi modelinin saklı eleştirisi ile yeni bir versiyona taşındığında gerçekten mümkün olabilir. Bu nedenle uyarlama, mutlaka kendi "orijinal"ini yıkmalı, kaynağının maskesini açmalı ya da gizlemeli veya kelimelerin görüntüye dönüştürülmesinden farklı bir haz vermelidir. Uyarlama aynı zamanda

aktarıldığı yeni işaret sisteminin yani sinemanın özelliklerini taşımalıdır. Cohen, uyarlama sürecinde kaynak alınan metindeki tüm işaret sisteminin değiştirilmesini öngörür ve bunun mümkün olabilmesi için, gerçek bir köktenci yeniden yaratımın gerekliliğini vurgular. Bu da ancak, orijinal metni oluşturan tüm materyallerin ele alınması ve adeta dilbilgisel bir dönüşümün başarıyla gerçekleştirilmesi ile mümkün olur (Aktaran Giddings, 1990: 12).

Uyarlama üzerine yapılan çalışmalarda kavramın tanımlanmasının yanında, yapılışında izlenen yol temel alınarak çeşitli şekillerde sınıflandırıldığı da görülmüştür. Bu sınıflandırmalar çoğunlukla uyarlamaların kaynak metin ile ilişkisine göre yapılmıştır ve uyarlamaları “kaynak alınan metne sadık olan uyarlamalar” ya da “bir edebiyat eserini temel alarak onu farklı bir anlatım düzeyinde yeni bir sanat eseri olarak yeniden yaratan çalışmalar” olarak değerlendirmişlerdir. Brian McFarlane (1996: 11)’e göre uyarlamaların sınıflandırılmasına ilişkin bu yönelimlerin kesinliği yoktur. Bununla birlikte bunlar, en azından, uyarlamalarda sadakatin eleştirel bir kriter olarak üstünlüğünün doğruluğunu tartışma olanağını vermesi bakımından önemlidir. Mc Farlane (1996: 11), özellikle “aslına sadık” olarak nitelenen uyarlamaların izleyici için çekici olabileceğini ya da uyarlama yapan kimi yönetmenlere kolay bir yöntem gibi gelebileceğini belirtir. Ancak, Mc Farlane, “orijinal”i, üzerinde çalışılacak bir “ham materyal” olarak gören bir yönetmen için bunun önemli olmadığını savunur. Uyarlamaların sınıflandırılmasının kesinliği olmamasına rağmen, bu çalışmaların uyarlamaların niteliklerine ilişkin ipuçları vermesi bakımından, bilinmesinde yarar vardır.

Geoffrey Wagner uyarlamaları; “Romanı çok az bir değişikliklerle doğrudan perdeye aktaran uyarlamalar.”, “Orijinal esere sadakatsizlikten çok yönetmenin belli bir amacı olduğunda, seçilen orijinal eserin bazı bakımlardan değiştirildiği uyarlamalar.” ve “Başka bir sanat eseri yaratma uğruna, oldukça önemli bir başlama noktasını temsil eden, benzerlik ya da

paralellik kurma olarak da tanımlanabilecek uyarlamalar.” olarak üç başlıkta incelemiştir (Aktaran Erus, 2005: 20).

Benzer şekilde Michael Klein ve Gillian Parker uyarlamayı; “Filmin aslına sadık olarak bire bir uyarlanması.”, “Anlatının yapısal özünü yitirmeden yeniden yorumlanması veya aynı şekilde yeniden inşa edilmesi.” ve “Basitçe, orijinal bir çalışma meydana getirebilmek için romanı sadece kaynak materyal olarak ele alan uyarlamalar.” olarak üç sınıfta incelemiştir (Aktaran Giddings, 1990 : 11).

Dudley Andrew (2000: 28) ise film ve kaynak aldığı roman arasındaki ilişki türlerini; “Ödünç alma.”, “Kesişme.” ve “Aslına sadık uyarlama.” olarak üçe ayırmıştır.

Moris Beja'ya göre uyarlamalar iki temel sınıfta incelenebilir. Bunların ilki; orijinal eserin yani romanın bütünlüğünün korunması ve böylece uyarlayıcının zihninde değiştirilmemesi ve hatta aslında güçlendirilmesini öngörür. İkincisi ise orijinal eserin kendi bütünlüğüne sahip yeni ve farklı bir sanat eseri yaratmak için özgür biçimde uyarlanmasının gerekliliğidir. Beja'ya göre film, kitaptan aldıklarına kitaba katkı sağlayarak karşılık verir (Aktaran Erus, 2005: 20).

Cemal Aykın (1983), “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri - II” adlı makalesinde, uyarlamalarda üç farklı tutumun göze çarptığının bilindiğine değinir. Bunların ilki, romanın sinema yararına bir senaryo hammadresi olarak kullanılması ve sinema öyküsü boyutlarına indirgenmesidir. Bu çalışmalarda romandan pek çok sahne atılıp yerine yeni sahneler eklenir. Dolayısıyla, romanın temel nitelikleri değişir ve roman gerçek bildirisini yitirir. İkinci yol, sinema olanaklarının yüzeysel bir anlayışla romanın buyruğuna verilmesi ve romanın sinemaya egemen kılınmasıdır.

Aykın'a göre bu tür uyarlamalarda sinema anlatımı roman ölçülerine bağlanarak tek boyutluluğa, çıplaklık ve kuruluğa düşme tehlikesiyle karşılaşır. Oysa yapılması gereken, romana sinema estetiği boyutlarının katılmasıdır. Uyarlamada romanın özgünlüğünü yitirmek kaygısıyla bu yapılmadığı takdirde sinema kuralları dışına çıkmış olur ve film, sinema sanatının etkileme gücünden yoksun kalır. Üçüncü uyarlama yöntemini ise Aykın; "Romandaki nitelikleriyle yaratıcılığın sinema dilinde gerçekleştirilmeye çalışılması" olarak özetler. Bu tür uyarlamalarda roman, yeni bir sanat eseri yaratmaya katkıda bulunmuş olur. Andre Bazin, bu nitelikteki filmleri; "Sahnelenmiş öyküler değil, kamera ve oyuncularla yazılmış yapıtlar." olarak tanımlamıştır (Aktaran Aykın,1983: 495-496). Cemal Aykın'a göre bu filmler iki alan arasındaki etkileşimin en başarılı ürünleri sayılır. Ayrıca, sinemanın roman olanaklarını kullanmadaki bu başarısı, iki sanat arasındaki ilişkilerde, sanat özgünlüğünü zedeleyici etkilenmelerin ve uyarlamaların ötesinde gerçek bir yaratıcılığa katkıda bulunma olanağının da bulunduğunu gösterir (Aykın, agm: 495-496).

McFarlane (1996: 11)'in vurguladığı gibi bir uyarlamanın bu sınıflandırmalardan herhangi birine dahil edilmesi onun başarılı olup olmadığına ilişkin bir ölçüt değildir. Uyarlama, bir romanın konusunu ödünç alabilir ya da romanı bir çıkış noktası olarak kabul edebilir. Önemli olan, ortaya çıkarılan yeni eserin, uyarlamanın, sinemasal yetkinliği ve başarısıdır.

Bu noktada sinemada uyarlamaların geçmişine, özellikle de uyarlamalara çok yoğunlukla başvuran "Hollywood Sineması"ndaki geçmişine değinmekte yarar var.

2. Sinemada Uyarlamalara Genel Bir Bakış

Uyarlamaların sinemanın doğuşundan bu yana süregeldiği yargısı, ilk uyarlama film örneklerine 20. yüzyılın başlarında rastlanması ile kanıtlanmış olur. Bir edebiyat eserini sinemaya uyarlayan ilk yönetmen, Georges Melies'dir. Jules Verne'in *Aya Yolculuk* adlı romanını 1902 yılında perdeye aktaran Melies, buna aynı yıl yaptığı *Robinson Crusoe* ve *Güiver'in Seyahati* adlı çalışmalarını eklemiştir. Bundan sonra, önce Fransız ve İtalyan, sonra da Amerikalı yönetmenler uyarlama geleneğini sürdürmüşler ve ünlü edebiyat yapıtlarını sinemaya aktarmışlardır. Edebiyat eserlerinin sinemaya uyarlanması ve kitlelere bu şekilde ulaşması, o yıllarda yeni bir araç olan sinemanın önemli bir misyonu olarak görülmüştür (Erus, 2005: 22).

Uyarlamalara hala sıklıkla başvuran "Hollywood Sinema"sında yirmili ve otuzlu yıllar, film ve edebiyat ilişkileri açısından en yaratıcı dönemlerden biri olmuştur. Çünkü film, edebiyata denk olan yaratıcı gücünü ve kendi estetik savını ileri sürmeye başlamıştır. Aynı yıllarda sesin sinemaya dahil olmasıyla Hollywood'da yazarlar önem kazanmış ve yazarlar da stüdyolara bağlı olarak çalışmaya başlamışlardır (Erus, age: 22).

Otuzlu ve kırklı yıllarda da Hollywood'da edebiyat uyarlamaları popülerliğini korumuştur. Hatta, 1939 yılında Oscar ödülü için yarışan hemen hemen tüm filmler edebiyat uyarlamasıdır.⁴ Bu dönemde; Fitzgerald, Faulkner, Steinbeck gibi pek çok yazar Hollywood'da senaryo yazarı olarak çalışmıştır. Bu yazarların yaptığı çalışmalar, Amerikan sinemasına edebi bir hava katmıştır (Erus, age: 23). Bu yıllarda yapılan edebiyat uyarlamalarında senaryolar iki kez yazıldıktan sonra, çekim sürecinde de yönetmen tarafından değişikliğe uğratılmaktaydı (Chion, 1992: 36-40).

⁴ Bunlar arasında; *Fareler ve İnsanlar*, *Rüzgar Gibi Geçti*, *Uğultulu Tepeler* ve *Oz Büyücüsü* filmleri sayılabilir.

Ellili yıllarda ise televizyonun yaygınlaşması ile sinema endüstrisi krize girmiş, dengeler değişmiştir. Bu yıllarda yönetmen sinemasında, “yazma” ve “yönetme” yeteneği ilk kez yaratıcı anlamda birlikte ele alınarak, senaryo yazımının statüsü ve fonksiyonu belirgin bir biçimde değişmiştir. Artık filmler “film” olarak düşünölmeye başlamıştır ve projeler yönetmenin yazarla işbirliği ile başlatılmaktadır. Yönetmen senaryo yazımına katılmakta, yapımcı da bu çalışmaya dahil olmaktadır (Erus, 2005: 24).

Altmışlarda ise Hollywood’da edebiyat ve sinema ilişkisini belirleyen en belirgin eğilim, filmin hem ideolojik hem de kişisel planda incelenen uluslararası bir dil haline gelmesidir. Artık iki sanat arasındaki ilişki, her birinin diğerini ortak teorik ve estetik konulara katılır olarak gördüğü eşit bir paylaşım haline gelmiştir (Erus, age: 24).

Yetmişlerde edebiyat, “Hollywood Sineması”nda oldukça dinamik ve yaratıcı olarak kullanılmıştır. Francis Ford Coppola’nın *Baba* (1972) adlı filmi bu durumu başlatan film olarak kabul edilir. Milos Forman’ın *Guguk Kuşu* (1975) uyarlaması ise büyük yapımcı ve stüdyo yöneticilerinin dikkatini çekmiştir.

1980 ve 1990’larda ise uyarlamalar için yeni bir gelişme sözkonusudur. Hollywood bu yıllarda yayın dünyası ile sıkı bir ilişkiye girmiş, yayıncılar için satış potansiyeli taşıyan kitapları tespit eden “kitap avcıları”, film şirketleriyle de çalışmaya başlamıştır. 1990’ların sonlarında ise bu kişiler edebiyat eserlerinin inceden inceye incelenmesini ve film olabilecek eserlerin ortaya çıkarılmasını sağlamıştır. Bu nedenle Hollywood Sineması’nda uyarlanacak eserlerin sistematik bir şekilde belirlenmekte olduğu söylenebilir (Erus, 2005: 173). Amerikan Sineması’nda bu kuralın dışına çıkan birkaç istisna da vardır. Örneğin Kevin Costner’ın *Kurtlarla Dans* (1991) ya da Martin Scorsese’in *Masumiyet Çağı* (1993) filmleri bu yönetmenlerin kendi

seçtikleri romanları uyarladığı filmlerdir. Fakat bu istisnalar Hollywood Sineması'nda uyarlamayı ticari açıdan başarıya ulaştıracak yazar, yönetmen ve oyuncu üçlüsünün film şirketleri tarafından seçilerek oluşturulduğu gerçeğini değiştirmemektedir (Erus, 2005: 173).

Günümüz Hollywood sinemasında film ve edebiyat ilişkisini, film endüstrisindeki şirketler belirlemektedir. Büyük şirketler romanları, sinemanın gelişen teknik imkanları çerçevesinde sinemaya aktarmakta ve izleyiciye sunmaktadır. Pek çok türden klasik eser yeniden sinemaya aktarılmakta bir yandan da çok satan romanlar perdeye taşınmaktadır. Sektör artık *Harry Potter* (Colombus, 2000 - Newell, 2004) ya da *Talihsiz Serüvenler Dizisi* (Silberling, 2004) gibi çok satan çocuk romanlarının tüm ciltlerini sinemaya uyarlamakta ve okurları da bu uyarlamaların perdede gösterileceği günü sabırsızlıkla beklemektedir. Diğer yandan, yetişkinleri de ihmal etmemekte ve örneğin, Thomas Harris'in yarattığı, Dr. Hanibal Lecter'i perdeye taşımayı sürdürmektedir.⁵

Çalışmanın bu noktasında sinema ve edebiyat arasındaki ilişkiye biraz daha yakından bakmak gerekiyor.

3. Sinema ve Edebiyat İlişkisi

Film eleştirisinin ilk zamanlarından bu yana sinema; müzikten, mimariden veya resimden çok edebiyat ile karşılaştırılmıştır. Bunun nedeni her ikisinin taşıdığı anlatı biçimidir. Gerçekte film ve edebiyat dendiğinde akla gelen, şiir ya da başka bir edebi tür değil, roman ile film arasındaki ilişkidir. Elbette eğer şiir bir öykü anlatıyorsa bu, bir sinema filmine uyarlanmasına engel değildir (Ray, 2000: 38). Örneğin ülkemizde Ahmet Muhip Dıranas'ın

⁵ Serinin filmleri; *Kızıl Ejder* (Mann, 1986), *Kuzuların Sessizliği* (Demme,1991), *Hannibal* (Scott, 2001), *Kızıl Ejder* (Ratner, 2002) ve son olarak; *Hannibal Doğuyor* (Webber, 2007)dur.

Fahriye Abla şiiri 1984 yılında Yavuz Turgul tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Ancak yine de bu istisnai bir durumdur. Çünkü sinema, kendini anlatısal bir eğlence olarak sunmasından bu yana kaynak metin olarak çoğunlukla romanları kullanmıştır. Bu dinmek bilmeyen süreç, hem dünya sineması ve hem de ülkemiz sineması için geçerlidir. Ortaya çıkan uyarlama filmlerin niteliği tartışılrsa da sinema, edebiyat uyarlamalarından vazgeçmemiştir. Sinema ve edebiyat arasındaki bu etkileşim, sinemaya aktarılması en baştan tasarlanan romanların yazımına dek uzanmıştır.

Sinema ve edebiyat arasındaki etkileşime farklı yorumlar getirilmiştir. Sinemanın bu etkileşimi kendi yararına kullandığı yönünde görüşler vardır. Örneğin Morris Beja, hem romanın hem de filmin, 19. ve 20. yüzyılların en popüler anlatısal biçimleri olduğuna dikkat çekerek film yapımcılarının romana; hazır, kişileri ve hikayeleri önceden denenmiş bir kaynak materyal olarak bakmasının sürpriz olmadığını belirtmiştir (Aktaran McFarlane, 1996: 1). Aynı şekilde Geoffrey Wagner de; bir filmin kaynağının bir sanat çalışması, özellikle de iyi bilinen bir roman olmasının, ortaya çıkacak film için fazladan bir yarar sağlayacağını belirtir (Aktaran Giddings, 1990: 20). Yani film, romanın ve yazarının ününden ve konusunun izleyici tarafından önceden bilinmesinden mutlaka yararlanacaktır. Bunun yanında romanın da bu etkileşimden payını aldığı, kendisini sinema sayesinde daha geniş ve farklı kitlelere duyurabildiği yönünde de görüşler vardır. Bu görüşlere ileride daha ayrıntılı olarak yer verilecektir, ancak şu söylenmelidir ki; sinemaya uyarlanan romanların yeni basımlarının yapıldığı, satışlarının arttığı ve uyarlamayı izleyen ya da izlemeyen kişiler tarafından merak edilerek -en azından film gösterimde kaldığı dönemde- daha fazla okunduğu bir gerçektir.

Yeşim Ustaoglu (1985), "Sinema ve Yazın İlişkisi" adlı makalesinde; sinemanın edebiyat ile ilişkisinin, her zaman ayrı bir yerde konumlandığını belirtmiştir. Bunun nedenini, sinemanın başlangıcından bu yana sık sık edebiyat uyarlamalarına yaslanmasına ve yöntemlerinin benzerlik

göstermesine dayandırır. Ustaoglu (1985), edebiyat ve sinemanın bu ilişkisi nedeniyle, bir filmin şiirsel ya da düzyazı sineması olup olmadığının dahi tartışıldığını, sinemasal coşkuların bir yerde edebiyata bağlandığını belirtir. Ustaoglu (1985)'na göre, sinemanın yazılı bir metne, yani senaryoya, dayalı olması bu ilişki açısından bir ipucu olarak görülse bile, asıl etkileşim bu dar tabanın ötesinde bir boyut taşımaktadır.

Sinema ve edebiyat arasındaki etkileşim, her iki sanatın kullandığı teknik yöntemlerin benzerliğine ya da birbirlerine olan etkilerine dayandırılabilir. Bugün romana, sinemanın katkısı ile yerleştiği belirtilen bazı teknikleri, romanın, sinemanın doğuşundan çok daha önce geliştirdiğini gösteren çalışmalar da bulunmaktadır.

Cemal Aykın, “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri- II” adlı makalesinde roman ve sinemanın kullandığı yöntemlerin birbirleri ile etkileşimini ele almıştır. Aykın, roman sanatının “çözümleyicilik” ve “yorumlayıcılık”tan önce gelen “sergileme” ve “gösterme” niteliğini belirginleştirmesi nedeniyle, sinema ile bazı teknik ortaklıklarının bulunmasının doğal olduğunu belirtir. Aykın (1983: 482)'a göre:

“Sinema neyi göstereceğini, bakışının konusunu seçerken romanın alanına, roman da nasıl sergileyeceğini saptarken sinema tekniklerine daha yakın konumdadır. Bununla birlikte romanın sinema anlatımına yaklaştığı durumlarda yöneldiği amaç, sinema dilinin olanaklarına özenmekten çok daha ötede bir somutlamadır ve bu, romana, “öyküleme” yerine “gösterme” ve daha doğrusu da “bakma” biçimine giren bir çağ eğilimi anlamını taşır.”

Aykın (1983: 486), roman ve sinema arasındaki teknik benzeşmelerden birinin “şimdiki zaman”a bağlı anlatım olduğunu belirtir. Metz’e göre sinemada yalnız şimdiki zaman vardır. Geçmiş zaman artık yoktur, gelecek daha var olmamıştır. Film görüntüsü varlık olarak hep şimdiki zamandadır (Aktaran Aykın, 1983: 486). Aykın (agm: 486) romanın da özellikle 1950’lerden bu yana yapısını şimdiki zamanda kurma yönünde bir gelişim gösterdiğini belirtmiştir.

Cemal Aykın (agm: 491), çağdaş romanın sinemaya borçlu olduğu ileri sürülen olanaklar arasında bağlantı tekniklerinin bulunduğunu belirtir. Özellikle bir plandan ötekine geçişteki sürekliliği sağlama, ekleme ve kaynaştırma yolları; bir zamandan, bir uzamdan, bir olaydan diğerine geçiş; kişiler ve nesneler arasındaki bağlantı kurma teknikleri olarak yavaş yavaş silikleşme ya da kararma, bindirme ve yapıt birleşimi yönünden kesim ve kurgu yöntemleri sinemanın romana getirdiği teknik olanakların başında gelmektedir. Bunun yanında kısaltma- kesme tekniği ve anlatıcının aradan çekilmesi de yine sinemanın çağdaş roman tekniklerine yaptığı katkılar arasındadır.

Aykın (agm: 492), romanın sinema tekniğine katkılarını ise; aynı bakış yani kamera açısından çeşitli alan derinliklerinde betimlemelerin, yani çekimlerin, zincirlenişi; betimleme açısının, yani alıcının, devingenliği ve kaydırılması olarak açıklamıştır. Aykın, özellikle Flaubert’in romanlarında derinlik çeşitlemeleri ile eşzamanlı görünüm ve oluşları sergilemek için yapılmış tablo örneklerinin görüldüğünü de belirtir.

Sergei Esienstein’in çalışmaları sonucunda, özellikle Griffith gibi, ilk yönetmenlerin, Charles Dickens’in romanlarındaki “sinema tekniklerini” kullandığını bulduğu bilinmektedir. Bu teknikler arasında; zincirleme, bindirme

gibi bir plandan diğetine geçişi sağılayan kurgu teknikleri ile yakın çekim ve çevrinme gibi kamera hareketleri bulunmaktadır (Aktaran Giddings, 1990: 7).

Son olarak roman ve sinema etkileşimi üzerine C. E. Magny'nin bir yargısını hatırlatarak iki sanat arasındaki yakınlık daha belirgin bir şekilde açığa çıkarılabilir; Magny'ye göre;

“Eğer roman, bütün yazın türleri içinde, sinemanın en dolaysız biçimde etkileyebildiği türse, bu aralarında ruhbilimsel, toplumbilimsel ve estetik olmak üzere, üçlü bir yakınlık bulunmasındandır.” (Aktaran Aykın,1983: 491).

Roman ile arasında teknik, estetik, ruhbilimsel ve toplumbilimsel etkileşimin varlığı pek çok teorisyen tarafından kabul edilmiş olan sinemanın edebiyat uyarlamalarına başvurma nedeni çoğunlukla ticari kaygılara dayandırılmıştır. Gerçekleştirilebilmesi için geniş bir ekip ve büyük yatırım gerektiren sinema filmlerini finanse eden yapımcılar ve yapım şirketlerinin bir yerde yatırımlarını ve kendilerini okurlar tarafından beğenildiği kesin olan hikayeler ve bildik kahramanlar ile garantilemek istemeleri uyarlamaların temel nedeni olarak gösterilir. Öyle ki; kimi zaman uyarlama filmlerin bir sanatçının değil bir “iş adamının” elinden çıkmış ürünler olduğu dahi öne sürülmüş, hatta bu görüş tipik bir uyarlama eleştirisi haline gelmiştir (Aktaran Griffith, 1997: 16-17).

Dudley Andrew (2000: 28) de uyarlama filmlerin, sinemanın kendisi kadar eski olduğunu belirttikten sonra tüm ticari filmlerin orijinalinin edebi eserler olduğunu söyleyerek konuyu tüm uyarlamaları kapsayacak şekilde genişletmiştir.

Bunun yanında sinemanın edebi eserleri kaynak olarak kullanmasını doğal karşılayan ve bunu her iki sanatın da yararına olduğu yönünde görüşler de vardır. Örneğin Nijat Özön ve Andre Bazin'in görüşleri bu yöndedir.

Özön (1995: 98)'e göre bir ülkenin sinemasının, o ülkenin edebiyatından beslenmesi doğaldır. Çünkü edebiyatın sinemadan daha eski ve köklü bir geçmişi, bir geleneği vardır. Ayrıca ortada hazır bir metnin bulunması, okurların belirli bir edebiyat ürünü karşısındaki tutumunun önceden bilinmesi, yazarın ve yapının ünü her zaman ünlü yapımcı ve yönetmenleri kendine çekmiştir.

Bazin (1995: 134) ise sinemanın edebiyata başvurmasını, kabullenmek ve anlamaya çalışmak gerektiğini belirtir. Sinemanın edebiyata başvurma nedenini ise bir yandan edebiyatın konu birikiminden yararlanma isteğine, diğer yandan da izleyicinin de bu konuları sinemada izleme arzusuna bağlayarak konuya okuyucu- izleyici boyutunu katmış olur. Bazin, sinemanın edebiyatın birikimini kullanarak ürettiği roman uyarlamalarının edebiyata hizmet ettiğini savunmuştur.⁶

Sinemanın edebiyat eserlerini kaynak olarak kullanma nedeninin ülkeden ülkeye değiştiği de söylenebilir. Örneğin Hollywood, kar amaçlı şirketlerden oluşmaktadır ve uyarlamalara da genellikle karlı yatırımlar olarak bakılır. Bu nedenle "Hollywood Sineması"nda uyarlamalara oldukça sık rastlanır. Oysa Zenep Çetin Erus (2005: 180), özellikle Türk Sineması'nda romanların taşıdığı politik ve dini mesajların da edebiyat eserlerinin sinemaya aktarılmasına neden olduğunu belirtmiştir. Bu tür uyarlamalara örnek olarak da 1980'li yılları ya da İkinci Dünya Savaşı'nı anlatan filmleri ve 1990'lı yıllarda yapılan *Minyeli Abdullah* (Çakmaklı, 1990) gibi İslami filmleri örnek göstermiştir.

⁶ Bazin'in bu yöndeki görüşleri çalışmanın ilerleyen kısımlarında daha geniş olarak ele alınacaktır.

Sinemanın uyarlamalara başvurma nedenlerini sanatsal kaygılara dayandıran görüşler de vardır. Ancak Erus (2005: 19)'a göre, uyarlamalara sanatsal kaygıların yol açması daha çok, “güçlü metinler”in sinemaya aktarımı söz konusu olduğunda geçerlidir. Erus (age: 19), “ilginç bir öykü, sağlam bir yapı ve derinlikli karakterler”in bu özelliklerini kaybetmeden sinemaya aktarıldıklarında sanatsal açıdan başarılı bir film yapılabileceğini belirtir. Bu tür bir çalışma ise ancak yaratıcı bir yönetmenin elinden çıkabilir.

Gerçekten de çok iyi bir romandan çok iyi bir film yapılabileceği görüşü her koşulda geçerli değildir. Hatta kimi iyi romanların uyarlamaları gülünç denecek kadar kötü olabilir. Levy'nin bir atasözüne atıfta bulunarak vurguladığı gibi; “Büyük edebiyat nadiren büyük filmler yaratır, fakat iyi bir ‘nüve’ iyi filmler yaratır.” (Aktaran Griffith, 1997: 17).

Sinemanın uyarlamalara başvurma nedenlerinden biri de sinemanın anlatı potansiyelinin romanla kurduğu güçlü bağa dayandırılabilir. Hem roman hem de film öykü anlatma sanatıdır. Bu nedenle bu iki aracın birbirinin anlatım olanaklarından yararlanması kaçınılmazdır. Ancak bu iki anlatı arasında bazı farklılıklar olduğu açıktır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu farklara değinilecek olsa da, bu noktada görüntülü anlatım ve dilsel anlatım ya da roman ve film arasındaki ayrılıklara yer vermekte yarar görülmüştür.

4. Roman ve Film

Roman, bir hikayenin, yani, belli bir başlangıçtan belli bir sona kadar, belli zaman içerisinde ard arda sıralanan olayların, anlatıma bağlı olarak yazılmış halidir (Bourneur-Quellet, 1989: 21). Her şeyden önce anlatıma dayalı bir “yazı” şekli olan roman, kendini “yazılmış” sözcüklerle ifade eder. Andre Bazin (1995)'e göre her sanat, sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğu ve bunu kullandığı araçla ifade ettiği ölçüde bir dildir. Geleneksel

sanatların bir devamı olan sinema da kendi dilini kurmuştur. Ancak sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatların olanaklarından oldukça zengin ve farklıdır. Bazin (1995: 20) bu yüzden sinemayı konuşma diliyle gerçekten boy ölçüşebilen tek anlatım tekniği olarak kabul eder. Film ve roman arasındaki en önemli farklılık, kullandıkları dilin ve iletişim kanallarının farklılığıdır. Roman, yazılmış sözcükleri kullanarak okuruna ulaşırken sinema çok daha farklı kanallardan izleyiciye ulaşır. Bunlar arasında; yazılmış ve konuşulmuş sözcükler, oyuncu performansı, müzik ve ses efektleri ile hareketli görüntüler bulunmaktadır.

Film ve roman arasında değinilmesi gereken bir başka fark, bu iki aracın zamana ilişkin farklılıklarıdır. Film, gerçek zamanda işlendiği için romana göre zamanı oldukça sınırlanmıştır. Ortalama bir senaryo, 125-150 sayfa arasında değişir. Ortalama bir roman ise bu rakamın birkaç katı uzunluğundadır. Film, romana göre daha kısa süreli bir anlatımla sınırlı olmasına rağmen, romanda olmayan görsel olanaklara sahiptir. Yazıya aktarılamayan şeyler görüntü ile verilebilir.

Romanlar yazarları tarafından anlatılır. Okurlar yalnızca yazarların duymalarını ve görmelerini istediği şeyleri görür ve duyar. Filmler ise bir anlamda yaratıcılarınca anlatılır, ancak izleyici, yönetmenin tasarladığından daha fazlasını görür ve duyar. Roman yazarının tanımlamalarının tümü; onun dili, önyargıları ve öznel bakış açısından süzülerek gelir. Sinemada ise izleyicinin perdede izlediği filmde bir ayrıntıyı değil, diğerini seçme özgürlüğü vardır. Andre Bazin (1995: 23-24)'e göre bir seyirci topluluğunun her biri izlediği bir filmde aynı şeyi görmez. Her izleyici, filmde gördüklerinden, doğrudan doğruya kendisini ilgilendiren somut bir ayrıntı bulabilir. Bazin, konuya açıklık getirmek için sinemanın öğretici özelliğinden yararlanmak isteyen İngiliz misyonerlerinin, Güney Afrika Halkı'na kendi düşüncelerini empoze etmek amacıyla izlettiği film örneğini verir. Misyonerler filmi izlettikten sonra, izleyenlere, akıllarında ne kaldığını sormuşlardır.

İzleyenlerin hepsi beyaz bir tavuğun kendilerini çok ilgilendirdiğini söylemiştir. Oysa filmi ezbere bilen misyonerler bu tavuğu hiç görmemişlerdir. Filmi yeniden izlerler ve yine görmezler. Misyonerlerin tavuğu görebilmesi için filmi çekim çekim incelemeleri gerekmiştir.

Bazin (1995: 26-27)'e göre, sinemanın paradoksu, soyut düşünceyi, ancak gerçeğin elden geldiği kadar somut temsiliyle ve yardımıyla anlatmaktır. Bu, sinemanın hem gücü hem de tehlikeli yönüdür. Perdede geçen her şey, başka hiçbir “figüratif tekniğin” boy ölçüşemediği kadar gerçekliğin katsayısını kazanmıştır. Sinema izleyiciye dış dünyanın bir kopyası olarak görünür. Film hem temsildir hem de aynı zamanda bir dildir. Ama evrensel olarak anlaşılması, öncelikle temsil oluşu bakımındandır. Sinemanın ilk filmlerinden olan *Bebeğin Maması*’nda kendilerine mama yiyen bebek gösterilen izleyiciler, dipte, kestane ağaçlarının yapraklarının kımıldadığına dikkat ederek, bunu bebeğin mama yemesinden daha ilginç bulmuşlardır. Yani sinemada seyirci, gördükleri arasında seçim yapar ve kendisine gösterilmek istenenden başka bir şey görebilir.

Bir roman sayfası üzerindeki sözcükler her zaman aynıdır ama sinema perdesindeki görüntü sürekli olarak değişir. Sinema bu yönden romandan çok daha zengindir. Öte yandan her anlatının bir anlatıcısı olduğu kabul edilirse, bu anlatıcının kişiliği, sinemada, roman anlatıcısına göre daha zayıftır. Örneğin romanda, okuyucu ile güçlü bir bağ kuran ve okuduklarının “gerçek” olduğu izlenimini yaratan “birinci tekil şahıs anlatıcı” sinemada kullanılamaz. Bu yönde yapılan bir denemenin başarısızlıkla sonuçlandığı bilinmektedir. Robert Montgomery, *Göldeki Kadın* (1947) filminde birinci tekil şahıs anlatıcı kullanmıştır. İzleyici anlatıcıyı, yalnızca anlatıcı aynaya baktığında görmüş, ancak ortaya oldukça sıkıntı verici bir film çıkmıştır (Monaco, 2002: 49).

Roman ve film arasında üretim süreci ve yapım teknikleri açısından da bazı farklılıklar vardır. Öncelikle romanlar, bireysel yazarlar tarafından yazılır ve nispeten göreceli olarak daha sınırlı, küçük okur- yazar kitlesine hitap eder. Oysa film, bir grup insanın endüstriyel çalışmaları sonucu oluşan bir yapımdır ve oldukça geniş ve farklı kitlelere hitap eder. Elbette bu kişilerin okur- yazar olması da şart değildir.

Sinema yapımları oldukça masraflıdır ve sonuç olarak; ticari amaçlı baskılar, kitle iletişim araçlarının pek gizli olmayan sansür sınırlamalarıyla birleşince ortaya roman yazarlarınıninkinden oldukça farklı gereksinimler çıkarır. Bu durum daha önce de değinildiği gibi film endüstrisinin uyarlamalara yönelmesinin ana sebeplerinden birinin ticari kaygılar olduğu görüşünü bir kez daha vurgular (Giddings, 1990: 2). Aynı zamanda roman ile film arasındaki bir başka farklılığı da ortaya koymuş olur. Bir romanın yazım, basım ve dağıtım masrafları, özellikle günümüzde gelişmiş teknoloji kullanılarak yaratılan sinema yapımlarının bütçeleri göz önüne alındığında, bir film için harcanan rakamlara ulaşamaz.

Okuyucu ya da izleyicinin romanı okumak ya da filmi izlemek için ayırması gereken zaman bu iki araç arasındaki bir başka farklılığı oluşturur. Bir roman, genellikle yüzlerce sayfa uzunluğundadır ve okunma süresi tamamen okura bağlıdır. Bir film ise bir, iki ya da en fazla üç saat sürebilir ve izlenme süreci bu süre içinde tamamlanır.

Roman ve film arasındaki bir başka farklılık, okuma ve izleme sürecinin kontrol edilip edilememesi ile ilgilidir. Roman okuyucusu okuma sürecini kontrol edebilir; yani okurken okumayı bırakabilir, istediği sayfalara tekrar dönebilir, olaylar üzerinde iyice düşünebilir. Okuma, kişiye özel bir edimdir (Giddings, age: 4). Film izleyicisi ise, roman okuyucusundan farklı

olarak sinema salonunda pek çok izleyici ile birlikte ortak bir deneyim yaşar ve filmi izlerken onu durdurmak veya geriye almak gibi bir olanağı yoktur.

Film ve roman arasındaki farklılık konuya “göstergebilimsel” açıdan bakılarak da ortaya konulabilir. Bunun için Charles Peirce’in “gösterge” ile ilgili çalışmalarını hatırlamak gerekir.

Charles Peirce, “gösterge”yi bir yönüyle ya da bir özelliği ile, herhangi biri için, herhangi bir şeyin yerini tutan “şey” olarak tanımlamıştır. Peirce, gösterge ile nesnesi arasındaki bağıntıya dayanarak göstergeleri “ikon”, “belirti” ve “simge” olarak üçe ayırmıştır.

Nesnesi ile arasında nedenlilik ilişkisi olan gösterge “ikon”dur. “İkon”, salt nesnesine “benzerliğinden” dolayı onu temsil eder. Örneğin resim sanatında yaratılan tabloların ikonik yönü güçlüdür (Büker, 1991: 29).

Nesnesi ile arasında, fiziksel bir bağ olan gösterge “belirti”dir. “Belirti”, nesnesini önsel olarak gerektirir. “Duman” ile “ateş” arasında fiziksel bir bağ olduğundan “duman”, “ateş”in göstergesi olabilir (Büker, age: 30-31).

Peirce’e göre nesnesi ile arasında “nedensizlik” ilişkisi bulunan gösterge ise “simge”dir (Büker, age: 31). “Simge”, sadece uzlaşımsal anlamaya bağlıdır. Nesneyi işaret etmez, onunla varlıksal bir bağı ya da doğrudan bir ilişkisi yoktur. “Simge” daha çok, o işareti kullananların üzerinde uzlaştığı bir şeydir. Sözlü dil simgeye verilebilecek en iyi örnektir. Örneğin, İngilizce konuşanlar, “c- a- t” harflerinin bir evcil hayvanın- kedinin- simgesi olduğu konusunda dilsel kurallar çerçevesinde hemfikirdir (Giddings, 1990: 5).

Bu bilgiler ışığında değerlendirme yapıldığında; filmde, “ikonik” ve “belirtisel” göstergelerin öncelikli baskın, simgesel göstergelerin ise ikincil olduğu görülür. Düzyazıda ise sadece “simgeler” kullanılır. Başka deyişle, film ve televizyon görüntüsü, sözel dilin isteğe bağlı, rastgele seçilmiş ilişkisi ile karşılaştırıldığında, gösteren ve gösterilen arasında yakın bir ilişki içerir. Görüntü bu nedenle belirli olarak yeniden yaratımsaldır (Giddings,1990:5). Bu da roman ile sinema arasındaki farkların en belirginidir.

Roman ve film arasındaki bu farklara değindikten sonra konuyu daha derinlikli olarak ele alabilmek için uyarlamalara ilişkin görüşlere ve teorik çalışmalara değinmek gerekiyor.

B - UYARLAMA TEORİSİ, AKTARIM SÜRECİ ve UYARLAMALARIN KAYNAK ALDIĞI METİN İLE İLİŞKİSİ

1. Uyarlamalara İlişkin Görüşler ve Teorik Çalışmalar

Sinemanın romanları kaynak materyal olarak kullanması, pek çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Pek çok yazar, yönetmen, eleştirmen ve teorisyen de bu tartışmaya katılmıştır. Kimi görüşler uyarlamalara olumlu bir bakış açısı getirirken, kimi görüşler sinemanın, edebiyatın alanına asla girmemesi gerektiğini savunmuştur. Bu görüşler en kesin biçimde iki yazarın, Leo Tolstoy ve Virginia Woolf’un, uyarlamalara verdiği tepki ile özetlenebilir. Sinema, yazılı etkiyi bastırma potansiyeline sahip görüldüğü için Tolstoy’u heyecanlandırmıştır. Tolstoy uyarlamaları; “Yazılı sanatın eski metotlarına karşı doğrudan bir saldırı.” olarak nitelese de perdedeki hızlı sahne değişimini, “alışılmış, ağır, uzun ve yorucu yazıdan çok daha iyi” ve “yaşama daha yakın” bulmuştur (Aktaran Griffith, 1997: 16). Virginia Woolf ise

Tolstoy'un *Anna Karenina* romanının uyarlamasını izlediğinde verdiği tepki ile uyarlamalara ilişkin diğer görüşleri özetlemiş olur;

“ Sonuç her ikisi için de felaket... Bu birleşme doğal değil... Gözler; ‘Bu siyah kadifeler içinde, incili, şehvetli kadın Anna Karenina burada.’ diyor. Fakat beyin; ‘Bu Anna Karenina ‘dan çok Kraliçe Victorya’ya benziyor.’ diyor. Beyin biliyor ki; Anna Karenina neredeyse bütün cazibesi, tutkusu ve umutsuzluğuyla zihnimizde. Oysa sinema tüm vurguyu, dişlere, incilere ve kadifeye yapmış.” (Aktaran, Giddings, 1997:19).⁷

Yorumundan da anlaşılacağı üzere Virginia Woolf, “yazımlanmış görüntünün” görselleştirilemeyeceği fikrindedir. Woolf’a göre kimi benzetmeler ya da duygular sadece sözcüklerle ifade edilebilir ve sinema, bunları görüntü ile ifade etmeye çalışmaktan sakınmalıdır (Aktaran Giddings,1990: 19).

Virginia Woolf’un bu iddiası neredeyse bir film eleştirisi haline gelmiştir. Tolstoy’un ifade ettiği “edebiyata doğrudan bir saldırı” eleştirisi ile savaşmak zorunda kalan kimi uyarlamalar ise sinemanın “yaşama daha yakın” olması nedeni ile bu savaşı kazanmıştır (Griffith, 1997: 16).

Uyarlamalara yönelik eleştirilere karşı en büyük “savunma”yı Andre Bazin vermiştir. Bazin (1995: 105), geleneksel sanatlar kadar geçmiş olmayan sinemanın hızlı bir gelişme gösterdiğini belirtir. Sinema bu gelişmeyi kendinden önce varolan sanatlardan etkilenererek ve bu sanatları örnek alarak sağlamıştır. Bazin, pek çok eleştirmenin, “az çok utanılacak bir ehven-i şer olarak gördüğü uyarlama”nın sanat tarihinin bir “değişmeyen”i olduğu görüşünü savunur. Doğmakta olan bir sanatın, kendinden önceki sanatları

⁷ Kaynaklarda Woolf’un, romanın hangi uyarlamasını izleyerek bu yorumu yaptığını ulaşılamamıştır.

taklit etmeye çalışmasının ve daha sonra kendi kanun ve temalarını çıkarmasının yadırganmaması gerektiğini belirtir. Ayrıca Bazin (1995: 132)'e göre, sinemanın roman ve tiyatro alanına girmesi her şeyden önce kendine yeteri kadar güveni olmasından ileri gelir.

Andre Bazin, edebi başyapıtların perdede bozulmaya uğradığı yönündeki görüşlerin ise yersiz olduğunu belirtir. Çünkü, uyarlamaların, asıl yapıtı bilen ve değerlendiren “azınlığa” bir zararı dokunamaz. Yapıtı bilmeyen izleyici ise ya herhangi bir filmde geri olmadığına şüphe olmayan filmi beğenecektir ya da filmin uyarlandığı romanı merak ederek tanıma isteği duyacaktır. Bu da edebiyat için bir kazanımdır. Edebi yapıtların sinemaya uyarlanmasından sonra, bu kitapların satış grafiğinin yükseldiği istatistiklerle kanıtlanmış bir gerçektir. Ayrıca, uyarlanan romanların yeniden basımları da yapılmaktadır. Bu nedenle, Andre Bazin, edebiyatın uyarlamalardan dolayı yitireceği bir şey olmadığını savunur (Bazin, age: 124-125) .

Film ve edebiyat konusunda yapılan tüm çalışmalar, anlatının dönüştürülebilirliği üzerine hipotezler geliştirmişlerdir ve bu çalışmalar, popüler anlatılar da dahil, tüm hikayelerin, bir araçtan diğerine benzer şekilde dönüştürülebileceği sonucuna varmışlardır. Kısaca metinler arası okuma olarak nitelenen bu durum, sadece film ve edebiyat alanında değil, tüm kitle iletişim araçları arasında söz konusudur (Ray, 2000: 38).

Yapılan çalışmalara bakıldığında, daha önce de belirtildiği gibi, sinemada uyarlamalar konusunu teorik olarak doğrudan ele alan ilk teorisyenin Bela Balazs olduğu görülür. Balazs ve ardından gelen özellikle George Bluestone, Jean Miltry, William Luhr gibi teorisyenler uyarlamanın olabilirliği yönünde görüş bildirmişler ve konuyu farklı yönlerden ele almışlardır. Balazs'ın çağdaşı olan Hügo Münsterberg, Rudolph Arnheim, Sergei Eisenstein ve Lev Kuleshov gibi kimi teorisyenler de uyarlamanın

olabilirliğini kabul etmişlerdir. Ancak onların vurgusu daha çok uyarlamanın kurgu ya da sinemanın diğer teknik özelliklerini ortaya koyabilip koyamadığı üzerinedir (Griffith, 1997: 18). Balazs ise, konuya hem teknik hem de estetik açıdan bakabilmiştir. Balazs, uyarlamaların temelinde varolduğu düşünülen “zıtlığın” nedenini, sanatın her dalında şekil ve içerik arasında organik bir bağ olmasına ve belli bir sanat şeklinin belli bir içerik için her zaman elverişli bir anlatım sunmasına bağlamıştır. Bu, eğer bir çalışma iyiye içeriğinin başka bir çalışmaya uyarlanmasıyla çalışmaya zarar vereceği anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle kötü bir romandan iyi film yapılabilir ancak iyi bir romandan “asla” iyi bir film yapılamaz. Balazs’a göre şekil ve içerik arasında “inkar edilemez bir sav” vardır. Ona göre bir uyarlamanın olabilmesi, içeriğinin ne anlama geldiğinin aydınlatılmasına bağlıdır. Bir öykünün ya da romanın olay örgüsünün bir oyuna ya da bir filme dönüşmesi ve her durumda mükemmel sanat çalışmaları üretmesi mümkündür. Çünkü her iki çalışmanın konusu ya da öyküsü aynı bile olsa içerikleri farklı olacaktır. Gerçekliğin ham materyali, farklı sanat şekillerinde biçimlendirilebilir. Ancak şekli belirleyen içerik artık “ham materyal” değildir. Balazs’ın görüşleri, uyarlama konusunda yapılan çalışmaların temelini oluşturmuştur (Aktaran Griffith, age: 18-25).

George Bluestone da Balazs gibi, filmin maddesel ve teknik özelliklerini filmin estetik yönünün kaynağı olarak değerlendirmiştir. Bu “estetik” öğelerin filmin anlatı fonksiyonunu unutmaması gerektiği konusunda da Balazs ile aynı fikirdedir. Bluestone’un tezinin temelinde Balazs’ın tanımladığı “iki ortam” arasındaki “farklılık” vardır. Bluestone’a göre, algısal bilginin farkı gücünden değil, türünden ileri gelir. Hafıza, hayal gücü ve hayal gibi zihinsel durumların çevirisi, dilde olduğu kadar uygun bir şekilde filmle temsil edilemez. Film, görsel algı için dışsal işaretleri düzenler veya diyaloglar aracılığı ile izleyicinin fikri çıkarması için yol gösterir ancak fikri izleyiciye doğrudan göstermez (Griffith, age: 21). Balazs’dan farklı olarak Bluestone için izleyicinin izlediği filme verdiği tepki önemlidir. Bluestone, film ve roman arasındaki diğer farklılıkları da göz önüne alarak;

“Sınırları hareketli görüntüye, geniş bir izleyici kitlesine ve endüstriyel üretime dayalı olan bir sanat, sınırları dile, sınırlı bir kitleye ve bireysel yaratıcılığa bağlı olan bir sanattan farklı olmak zorundadır.” demiştir. (Griffith, 1997: 22-23).

Sonuç olarak Balazs ve Bluestone’a göre, bir roman filme uyarlanabilir ancak bu yalnızca, her ikisinin de aynı öyküyü anlatacağı anlamına gelir. Her iki teorisyen de uyarlamalarda romanlar için “ham materyal” kavramını paylaşmaktadır (Griffith, age: 23).

Bluestone’un takipçisi olan teorisyenlerden Jean Miltry, uyarlamaların bir dilden diğerine çeviri imiş gibi ele alınmasına karşı çıkar. Ona göre film ve roman aynı şeyi farklı şekillerde ifade etmezler, çünkü zaten birbirlerinden “farklı”dırlar. Uyarlama, bir şekilden başka bir şekle geçiş, bir değiştiriş ve yeniden yapılanmadır. Miltry’e göre romanda zaman sözcüklerle oluşturulurken, sinemada olaylarla oluşturulur. Roman bir dünya yaratırken, sinema izleyiciyi kesin bir devamlılığa göre düzenlenmiş bir görüntü dünyasına koyar (Aktaran Griffith, age: 25-26). Miltry’nin bu görüşüne rağmen sinemada zamanın yalnızca olaylarla değil; kurgu teknikleri, bir plandan diğerine geçişler, geriye dönüşler hatta aynı planda yapılan küçük ışık değişimleri⁸ ile de oluşturulduğu belirtilmelidir. Zamana bağlı bir sanat olarak görülen (Bourneur-Quellet, 1989: 119) romanda ise zamanın oluşturulmasındaki teknik problemlerin çözümü roman yazarına bağlıdır. Tıpkı sinemada olduğu gibi romanda da zamanın oluşturulmasında roman yazarı; özetleme, zamanda ani atlama, şuur kaybı, hızlı kayıt gibi farklı tekniklere başvurur (Bourneur-Quellet, age: 121).

⁸ *Hayat Güzeldir* (Benigni, 1999) filminde iki baş kahraman evlenmek üzere kaçır, evlerine gelir, baş kadın kahraman kapıdan içeri girer. Görüntüde evin açık kapısı vardır, ışık değişir ve ardından çiftin 4-5 yaşlarındaki erkek çocuğu annesinin kendisine seslenmesine aldırmadan kapıdan bağırarak ve koşarak çıkar. Yıllar geçmiştir, yönetmen zamanın geçtiğini, aynı planda yarattığı bir ışık değişimi ve seslendirme ile verebilmiştir.

William Luhr ise, anlatı yapısını göz önüne alarak film ve roman arasında benzer elementlerin olduğunu ama bunların sanatsal yapılanmasının farklı olduğunu belirtir. Luhr; Balazs ve Bluestone'nun filmin konusunun uyarlanabilir olduğu, ancak estetik içeriğinin uyarlanabilirliğinin mümkün olmadığı görüşünü yineler (Aktaran Griffith: 1997: 29).

Keith Cohen'e göre, her iki sistemin, film ve romanın, algılanabilir, sembolik ve referanssal pek çok farklı kodu vardır. Aynı zamanda bu iki bağımsız işaret sistemini aynı çalışmada bir araya getirmeyi mümkün kılan kodlar bulunur. Yani bir sistemde var olan kodlar, diğer sistemde aynı şekilde yeniden ortaya çıkarılabilir (Aktaran Giddings, 1990: 8).

Dudley Andrew de benzer şekilde, her iki sistemin, birbirinden çok farklı maddi nitelik taşımasına rağmen, temel bir yöntemle ele alınabileceklerini, sözel ve sinemasal işaretlerin ortak bir yazgıyı paylaştığını belirtir. Öykü eğer; kişiler, olaylar, sonuç, bağlam, bakış açısı ve söz sanatları gibi anlatı birimleri her iki çalışmada da eşit olarak kullanılmışsa, aynı olabilir. Yani Andrew, uyarlamaların çözümlenmesinin, birbirinden kesinlikle farklı dilbilgisel sisteme sahip olan film ve romandaki anlatı birimlerinin eşdeğer olarak başarılmasına işaret etmesi gerektiğini belirtir (Aktaran Giddings, 1990: 8).

Moris Beja, *Film ve Edebiyat* adlı çalışmasında; yazılmış hikayelerin, yani romanların ve çekilmiş hikayelerin, yani sinema yapımlarının ayrı birer sanat olduğunu tartışmıştır. Beja'nın, "Ardışık olayları içeren bir hikaye anlatan herhangi bir çalışma." olarak tanımladığı anlatı sanatı her iki biçim için de geçerlidir. Bununla birlikte, ardı ardına gelen olayları bir araçtan ya da ortamdan diğerine aktarmak basit bir süreç değildir. Uyarlamanın çözümlenmesi, film ve dilin, kesin olarak birbirinden farklı dilbilgisel

sisteminin, anlatı birimlerinin dengeli bir şekilde işaretlenmesini gerektirir (Aktaran Giddings, 1990: 2).

Bu noktada bu çalışmanın ortaya koymayı hedeflediği, romanların filme aktarımını, yani uyarlama sürecini ele almak yerinde olacaktır.

2. Uyarlama Süreci

Uyarlama süreci, içerisinde; çeviri, okuma, diyalog oluşturma, dönüşüm, değişim ve ifade etme eylemlerini barındırır. Bunların her biri uyarlamanın farklı boyutları olarak ortaya çıkar. Örneğin kaynak romanın sonsuz sayıda okuması yapılabilir. Bu da bir romanın pek çok uyarlaması yapılabileceği anlamına gelir. Bu görüşü haklı çıkarırcasına pek çok roman defalarca sinemaya uyarlanmış ve görünüşe göre uyarlanmaya da devam edecektir. Örneğin *Madam Bovary*, en az dokuz kez, farklı ülkelerde sinemaya aktarılmıştır. Aynı eserin farklı zaman ve ülkelerde farklı kişiler tarafından uyarlanması, kaynak alınan esere farklı bir kültürel ışık tutmaktadır. Çünkü her okuma farklıdır ve her okuma aynı zamanda okunan esere getirilen bir eleştiridir (Stam, 2000: 62-63).

Uyarlama sürecinde çoğunlukla, romandaki hangi işaretlerin filme alınması gerektiği, filmi yaparken romandaki hangi öğelerin dikkate alınacağı ve kaynak romanın hangi karmaşık işlemlerden geçerek dönüştürülebileceği karşı karşıya kalınan önemli sorunlardır. Kaynak romanın dönüştürümünün; bir dizi seçim, ayıklama, yükseltme, somutlama, gerçekleştirme, eleştirme, sezdirme, örnekleme, benzerleştirme, popülerize etme ve elbette yeniden kültürleme işlemleri ile gerçekleştirildiği söylenebilir. Kaynak roman, bu anlamda, belli bir tarihsel bağlamda üretilmiş olan yerleşmiş ifadeler ile dengeli olarak biçimlenmiş başka ifadeler kullanarak yeni bir ortama aktarılmış, dönüştürülmüş ve yeniden üretilmiş olarak görülebilir. Kaynak

metin, öncelikle filmsel metnin, yani senaryonun oluşturulmasına yardımcı olacak ipuçlarını verir, bunlar eksiltilir, genişletilir ya da dönüşüme uğratılır. Uyarlamanın ilk ve en önemli basamağı böylece aşılmış olur. Romandan yapılan film uyarlamaları, bu dönüşümleri, farklı bir ortamın, sinemanın, önceden uzlaşmış protokolüne göre yapar. Bu iki metin arasında mümkün olan değişimler; stüdyo teknikleri, ideolojik moda, politik zorlamalar, *auteur* yönetmenlerin tutkuları, karizmatik yıldızlar, ekonomik avantajlar ve dezavantajlar ile teknolojinin imkanları çerçevesinde gerçekleştirilir (Stam, 2000: 68-69). Film bu anlamda, dönüştürülmüş, hatta Chomsky'ye göre "oluşturulmuş bir dilbilgisi" dir (Aktaran Stam, age: 69).

Gombrich, uyarlamaların bir "seçimler" kategorisi olduğunu bulmuştur. Her sanat çalışması, bir sistemin geleneksel elemanları ile oluşturulur (Aktaran Andrew, 2000: 28). Dolayısı ile film yönetmenleri, uyarlamalarda bir dizi seçimde bulunmak zorundadır. Öykünün ve olay örgüsünün oluşturulması, kişilerin tespit edilmesi, mekanın seçimi, zamanın ve bakış açısının belirlenmesi ile diyalogların oluşturulması yönetmenin yüz yüze olduğu seçimler kategorileri arasında sayılmalıdır. Tüm bunları belirledikten sonra film, kendi dili ile öyküyü yeniden kurarak anlatır.

Uyarlanmak üzere seçilen edebi eserin öncelikle öyküsü nedeni ile seçilmiş olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü sinemanın uyarlamalara başvurma nedenlerine bakıldığında; genellikle edebiyatın konu birikiminden yararlanma isteği, bildik bir öykünün her zaman izleyici çekeceği ve uyarlamanın yapımcısına belli bir ticari garanti ihtimali sunacağı düşüncesinin ağırlıkta olduğu görülür.

Uyarlama süreci üzerine yapılan çalışmaların pek çoğu, özellikle, olay örgüsünün ve kişilerin oluşturulması üzerinde yoğunlaşmıştır. Filmin olay örgüsü oluşturulurken yönetmen ve senaristin önünde birtakım seçenekler

vardır. Filmin olay örgüsü roman ile aynı şekilde kurulmayabilir. George Linden, roman ve film arasındaki kesin farklılıkların romanın öyküsünün film tarafından olay örgüsüne çevrilmesine yol açtığını belirtir. Olay örgüsü filmde temanın bir elementidir. Bu nedenle yönetmen, romanı yakalamak istiyorsa, roman yazarının sözlü değer sistemini görselliğe çevirebilmek zorundadır. Tema, romancının varoluşun doğasına olan bakışını yansıtır (Aktaran Giddings, 1990: 14). Bilindiği gibi, anlatıların bir giriş, bir gelişme ve bir de sonuç bölümü vardır. Sinemasal anlatı da bu öğelere sahiptir ancak, Jean-Luc Godard'ın da belirttiği gibi, sinemada bu öğelerin belirtilen sırayla verilmesi gerekmez (Giddings, age: 8). Bir film olay örgüsünü, öykünün sonunu başlangıçta verip, olayların başlangıcını geri dönüşlerle anlatarak da kurabilir.

Uyarlamalarda olay örgüsü kurulurken sıklıkla kaynak alınan romandaki ana olayların dikkate alındığı görülür. Bunlar roman ile aynı bırakılabileceği gibi, değiştirilebilir, azaltılabilir ya da olaylara yeni olaylar eklenebilir. Bu eklemeler, örneğin, parlak bir oyuncudan yararlanmak, çağdaş konulara değinmek veya estetik nedenler göz önüne alınarak yapılabilir. Kaynak alınan romandaki olayların değiştirilmesi ideolojik nedenlere de dayanabilir.

Uyarlama filmler, kişiler ile ilgili de bir seçim yapmak zorunda kalırlar. Uyarlama filmdeki kişiler, romandan bire bir alınabileceği gibi, bir ya da birkaç kişi çıkarılabilir, iki kişi birleştirilerek tek bir kişi oluşturulabilir, yeni kişiler eklenebilir ya da kişilerin mizacı değiştirilebilir. Kişilere ilişkin bu değişiklikler; anlatının yapısını güçlendirebilmek, zamandan kazanmak, kişiler arasındaki çatışmayı belirginleştirebilmek ya da bir kişinin öyküde oynadığı rolü güçlendirmek veya değiştirmek amacıyla yapılabilir.

Uyarlama sürecinde belirlenmesi gereken bir başka nokta da “bakış açısı”dır. Bakış açısı; hikayenin kimin bakış açısı ile, kim tarafından anlatıldığıdır. Daha geniş bir ifadeyle, anlatıya dayalı metinlerde olay örgüsünün ve bunun oluşturulmasında kullanılan mekan, zaman, kişiler gibi öğelerin kim tarafından görüldüğü, kim tarafından kime aktarıldığı sorularına verilen bir yanıttır (Boynukara, 1997: 14). Anlatıma dayalı her eser, bir yandan yaratıcısı ile alıcısı, diğer yandan da anlatıcısı ile dinleyicisi arasında bir ilişki kurar (Bourneour- Quellet, 1989: 74). Her sanat biçiminin kendi stiline göre değişen bir bakış açısı vardır. Örneğin Joseph Boggs romanda beş tür bakış açısı tanımlamıştır; Bunlar; “birinci kişili anlatıcı”, “tanrısal bakış açısı”, anlatıcının ayrıcalıklı ve tanrısal olduğu ama bir kişi olmadığı “sınırlandırılmış üçüncü kişi”, anlatıcının sahneyle ilgili yorum yapmadıkça farkında olunmadığı “dramatik bakış açısı” ve “bilincin akışı” ya da “iç monolog”dur (Aktaran Giddings, 2000: 14). Sinemada anlatıcının kişiliğinin romana göre zayıf olduğu daha önce belirtilmiş ve “birinci kişili anlatıcı”nın sinemada kullanılmasının pek olumlu sonuç vermediği belirtilmişti. Sinema yapımlarında yönetmen eğer bir “anlatıcı”nın olmasını isterse anlatıcı olarak genellikle öyküdeki kişilerden birini seçer. Seçilen anlatıcı öyküde önemli bir rol oynayan ya da olaylara tanıklık eden bir kişi olabilir. Anlatıcı’nın “dinleyicisi” ile ilişkisini ise yine yönetmen belirler. Bir film boyunca anlatıcı hikayesini, doğrudan kameraya bakarak ya da dış ses olarak anlatabilir.⁹ Kimi zaman aynı filmde her iki yöntem de başvurulabilir.

Robbe Grillet, sinemada bakış açısını yüklenecek bir kahraman olsun ya da olmasın bakış açısının belirtilmesinin zorunluluğuna dikkat çeker. Çünkü kameranın belirli bir yerde bulunması gerekir. Örneğin kitaplarla dolu bir odayı betimlemek için kameranın odanın tümü hakkında fikir verecek bir köşesi objektif noktası olarak seçilir. Eğer dolaplar ya da çekmecelerin

⁹ Örneğin bir roman uyarlaması olan *Cape Fear* (Scorsese, 1991) filminde anlatıcı, ailenin kızı Danielle’dir. Danielle sadece filmin başında ve sonunda izleyici ile doğrudan iletişim kurar. *The Piano* (Champion, 1993) filminde ise anlatıcı, filmin başkadın kahramanı olan ve 7 yaşındayken konuşmamayı seçen yetişkin “Ada”dır. Ada, anlatıcı görevini, “7 yaşındaki konuşma sesi” ile dış ses olarak yerine getirir.

kitaplarla dolu olduğu gösterilmek isteniyorsa bu mobilyaların açık tutulması veya bir kişi tarafından açılması şarttır (Aktaran Bourneour-Quellet,1989: 74). Yani sinemada bakış açısı, kameranın konumlandırılması ve kurgu teknikleri ile yaratılır. Bu nedenledir ki aslında sinemada kameranın bakış açısı bir anlatı süresince pek çok kez değışir. Kameranın bakış açısı kimi zaman bir kişinin bakış açısı ile özdeşleşir. “Algısal bakış açısı” olarak adlandırılan bu durumda izleyici olayları, doğrudan o kişinin gözünden, onun gördüğü gibi görür. Kimi zaman ise izleyici olayları doğrudan olmasa da yine de bir kişinin bakış açısından görür. Bu tür bakış açısı ise “zihinsel bakış açısı” olarak adlandırılır.

Uyarlamalarda bakış açısı ile ilgili temel sorun, filmin, kaynak alınan roman ile aynı bakış açısını taşımasının gerekli olup olmadığıdır. Bu konudaki görüşlerin çoğu, filmin kendi bakış açısını belirlemesi gerektiği yönündedir. Örneğin Brian McFarlane ve George Linden bu görüştedir. Mc Farlane’e göre; “Eğer filmin kendi değeri var ise kendi bakış açısı da olmalıdır.” (Aktaran Giddings, 2000: 14).

George Linden’e göre ise başarılı bir uyarlamanın, sadece romanda geçen olayları ve kişileri yeniden yaratması yeterli değildir. Film aynı zamanda romanın duruşunu da yakalamalı ve kendine öznel bir tarz yaratmalıdır. Linden, roman yazarlarının kendi öznel tarzlarını “bakış açısı” ile oldukça özgür biçimde yaratabildiklerini belirtir. Oysa yönetmen için bunu yapmak çok daha zordur. Linden, yönetmenin bunu, tanımlayıcı diyaloglar veya diğer anlatısal araçlar yerine, işitsel ve görsel kalıplar ile başarması gerektiğini belirtir. Bu noktada roman yazarının entelektüel bakış açısı yönetmenin duygusal duruş noktasına dönüşmelidir. Eğer yönetmen çabasında başarıya ulaşırsa, yeni bir sanat eseri yaratmış olur (Aktaran Giddings, age: 15).

Uyarlamalar konusunda yapılan çalışmalarda roman ve film arasındaki zamana ilişkin farklılık öne çıkarılmaktadır. Roman; “geçmiş”, “gelecek” ve “bugün”ü anlatabilmesi bakımından üç zamanlıdır. Film ise sadece bir zamana sahiptir. O da “şimdiki zaman”dır. George Linden, görsel görüntünün “zamansızlığı”ndan söz eder ve romanın geçmişten bu güne gelen olaylara dayalı bir anlatı olmasına karşın filmin direkt olarak “bugün”ü gösterdiğini belirtir (Aktaran Giddings, 2000: 16).

Aynı şekilde Jonathan Miller; filmin düzyazının sahip olduğu geçmişteki olaylar ile bugünkü olaylar arasındaki ilişkiyi akıcı bir şekilde göstermedeki ustalığına sahip olmadığına dikkat çeker (Giddings, age: 16).

Uyarlamalarda, romanda yaşanan olayların zamanı, kaynak alınan romanın niteliğine de bağlı olarak romanla aynı şekilde kurulabileceği gibi zamanda değişikliğe de gidilebilir. Bunun yanında romanın sinemaya aktarımı sırasında geçmişte yaşanan olaylar geri dönüşler ile izleyiciye aktarılabilir. Ancak bu, oldukça dengeli ve izleyiciyi yormayacak şekilde yapılmalıdır. Romanda yer verilen ve geçmişte yaşanan kimi olaylar ise öyküdeki önemlerine ya da yönetmen ve senaristin tercihlerine göre çıkarılabilir. Ancak bu, eğer anlatıma zarar verecekse kaçınılması gereken bir durumdur. Çünkü kişinin geçmişte yaşadığı bir olaya yer verilmediğinde eylemleri anlamını yitirebilir. Kısaca filmin, romandan aldığı öykü ve olay örgüsünün zamanını da kendi dilinde yeniden yarattığı söylenebilir.

Daha önce de belirtildiği gibi her öykü bir mekan boyutuna yerleştirilmelidir. Bir uyarlama yapılırken genellikle yönetmen, filmin çekileceği mekanı romanda olayların yaşandığı mekanlara uygun olarak seçecektir. Elbette bu bir kural değildir. Örneğin William Shakespeare’nin 1591 yılında yazdığı tahmin edilen *Romeo ve Juliet* adlı eseri, 1996 yılında yönetmen Baz Luhrmann tarafından sinemaya uyarlanmış ve öykü modern

zamana taşınmış, dolayısı ile de modern mekanlara yerleştirilmiştir. Bu da bize “mekan”ın aslında zaman ile de bağlantılı olduğunu göstermektedir.

Yönetmen, uyarlamak üzere seçtiği romanın niteliğine göre filmin geçeceği mekanları seçmede farklı sorunlar ile karşılaşabilir. Örneğin uyarlama yapılmak üzere seçilen roman farklı bir kültürden alınmış ise eserin uyarlanma sürecinde, anlatının diğer tüm öğeleri gibi, mekanın da değiştirilmesi genel eğilimdir. Bunun yanında eğer tarihi bir roman uyarlanıyor ise sorun sadece mekanın değil, o dönemi yansıtan kostümler ve saç stilleri gibi tüm diğer öğelerin belirlenmesi ve filmde yerini almasıdır.

Yönetmenin mekan seçimi ile ilgili karşılaşabileceği sorunlar, yaşadığı ülkenin sinema teknolojisine göre de değişebilir. Günümüzde özellikle “Hollywood Sineması”nın kullandığı gelişmiş teknoloji ile bilim kurgu ya da fantezi türünde yazılmış edebiyat eserlerinin gerçekte var olmayan mekanlarını yaratarak filmler ürettiği bilinmektedir. Bunun dışında Hollywood’da artık kimi filmler bir stüdyoda mavi- yeşil perdeler önünde çekilen sahnelerin bilgisayar ortamında bir mekana yerleştirilmesi ile yaratılmaktadır. Tolkien’in üç ciltlik *Yüzüklerin Efendisi* adlı eserini sinemaya uyarlayan Peter Jackson, filmlerinde romandaki hayali mekanları sinema teknolojisi ile yaratmasına rağmen, romanda anlatılan Hobbit ülkesi Shire’ı, doğal güzelliklerinin benzerliği nedeni ile Yeni Zelanda’da kurduğu film setinde çekmiştir.

Uyarlama sürecinde yönetmen ve senaristin karşılaştığı bir başka önemli sorun diyalog oluşturmaktır. Diyaloglar romanlarda genellikle uzun tutulur. Bu yüzden yönetmen filmin diyaloglarını ya roman diyalogları arasında bir seçim yaparak oluşturacak ya da onları temel alarak yeni diyaloglar yazacaktır. Diyaloglar oluşturulurken çoğunlukla öykünün ve kişilerin uğradığı değişimlere ya da roman diyaloglarının niteliğine göre bir

seçim yapılır. Uzun diyaloglar kısaltılır. Öyküye eklenen sahneler, yeni diyalogların yazımını gerektirir. Uyarlamalarda genellikle, roman kişilerinin kullandığı cümleler değiştirilip kısaltılarak yeniden yaratılır. Diyaloglar oluşturulurken göz önüne alınabilen bir başka nokta da, romana göre daha geniş bir kitleye hitap eden filmin diyaloglarının, yaratıldığı ülkenin ahlaki ve toplumsal kurallarına göre oluşturulmasıdır.

Romanların filme aktarımı sırasında yapılan tüm bu seçimler, sinema sanatının olanakları ile sınırlıdır ve büyük ölçüde yönetmen ve senaryo yazarı tarafından yapılır. Uyarlamalar tüm bu seçimlerin yapılarak romanın sinema dilinde yeniden yaratılması ile gerçekleştirilmiş olur. Bu noktada, yönetmen ve yaratıcı ekibin sinemasal yetkinliğinin ve yaptığı işe verdiği değerin de bir uyarlamanın başarısını etkilediğini belirtmek yanlış olmaz.

Uyarlama sürecine ilişkin bu bilgileri verdikten sonra çalışmanın ortaya koymayı amaçladığı bir diğer noktaya, sinemada uyarlamalara getirilen “sadakat” eleştirilerine değinmek ve bu görüşleri tartışarak “sinemanın edebiyata sadakati” konusuna açıklık getirmek gerekiyor.

3. Uyarlamaların Kaynak Aldıkları Metinler ile İlişkisi

Uyarlama süreci oldukça karmaşık, zor seçimleri içermesine ve titiz bir çalışma gerektirmesine rağmen, ortaya çıkan ürünlere getirilen eleştiriler çoğunlukla sanatsal bütünlüklerine değil, kaynak aldıkları metne sadık kalıp kalmadıkları üzerine odaklanmıştır. Bu konudaki yorumlar daha çok değişmez bir şekilde filmde “neyin olduğuna” değil, “neyin çıkarıldığı” ya da “neyin değiştirildiği”ne yönelik olarak yapılır.

Uyarlamalara getirilen sadakat eleştirileri, genellikle, metnin özüne veya metinde anlatılanlara yani “sözcüklere” sadık kalmak şeklinde ele alınmıştır. “Başarılı bir uyarlama sözcüklere mi yoksa kaynak alınan eserin özüne, ruhuna sadık kalınarak mı yapılabilir?” sorusu sıklıkla tartışılmıştır.

Bir uyarlamanın kaynak aldığı romanda sadık kalması gerektiği düşünülen “sözcük”ler; herhangi bir senaryoda kurgunun bağlamını oluşturan ve karmaşık bir şekilde hazırlanmış; kişiler, kişiler arasındaki ilişkiler, coğrafi, sosyolojik ve kültürel bilgileri içerir ve senaryonun anlatıcının bakış açısını belirleyen temel sanatsal yönünü oluşturur (Andrew, 2000: 32).

Tartışmanın diğer ayağını oluşturan ve kimi yazarlara göre daha zor olduğu iddia edilen, eserin ruhuna, özüne sadık kalmaktan kast edilen ise orijinal eserin tarzına, değerine, kullandığı söz sanatlarına, ritmine ve eserin biçimsel değerine sadık kalmaktır. Eserin ruhuna sadık kalmanın zorluğu, sayılan unsurların biçimsel olarak elle tutulabilir bir varlığı olmamasından ileri gelir. Dolayısı ile bunların bir ortamdan diğerine aktarımının diğer mekanik bilgilere göre, daha zor olduğu düşünülmektedir. Filmde “orijinal”ın yaşattığı duyguların verilmesinin, bir başka deyişle sözel ifadelerin, sinemanın ifade etme araçları ile sistematik olarak yeniden yaratılmasının imkansızlığı çeşitli şekillerde tartışılmıştır. Bu noktada, bu iki ifade etme sisteminin, edebiyat ve sinemanın kendine özgü farklılıkları devreye girer. Film, genellikle önce kavrayıştan yola çıkar ve işaretlere varır. Edebi çalışmalar ise tersine çalışır (Andrew, age: 32). George Bluestone, Jean Miltry ve onu takip eden teorisyenler bu karşıtlığı incelemişler ve her iki sistemin de birbirinden farklı olarak kendi anlatım yolunu kurduğunu; bunlarda yaratılan sahne ve anlatımların da gerçekten eşit oranda ve seviyede olduğu sonucuna varmışlardır (Aktaran Andrew, age: 32).

Film uyarlamaları ile ilgili tartışmalar, yapısalcılar ve yapısalcılardan sonra gelenlere dek, edebiyatın filmde, önceden kabul edilmiş üstünlüğünün bir tekrarı olmuştur. Bu konuda “Eski olan daha iyi sanattır.”, “Görsel sanatlar sözel sanatlara göre daha aşağıdır ve ikinci plandadır.” görüşleri hakimdir. Öyle ki bu görüşler, edebiyatı kutsal metinler olarak nitelemişlerdir. Bu da uyarlamalara getirilen “romana sadakat” eleştirilerinin nedenini oldukça açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Yapısalcılar, ise 1960 ve 1970’lerde tüm bu pratiklere karşı filmin, kaynak romana göre daha az değerli olmadığını ve tüm üretilmiş metinlerin edebi metinler kadar dikkate değer olduğunu savunmuşlardır. Onlara göre bir uyarlama, örnekleme ile “kopya” olarak görünse de, romanı “orijinal” olarak almak ve uyarlamayı romanın ardından ikinci derece görmek gerekmez (Aktaran Stam, 2000: 58).

Uyarlamaların kaynak aldıkları romanlara sadık kalması gerektiği yönündeki görüşlerin yanında, sinemanın romana sadakatının gereksizliği üzerine de pek çok görüş bildirilmiştir. Bunlardan bazılarını burada aktarmak, konuyu daha derinlikli olarak ele alabilmek açısından yararlı olacaktır.

Andre Bazin (1995: 128-129), dil ve deyiş anlamında sinema yaratıcılığının asıl yapıta bağlılıkla doğru orantılı olduğuna ilişkin görüşleri;

“Sözcüğü, sözcüğüne çeviriyi işe yaramaz kılan, çok serbest çeviriyi de kabul edilmez gösteren aynı nedenlerden dolayı iyi bir uyarlama da asıl yapının sözünü ve özünü yeniden kurabilmelidir ama iyi bir çeviri için dile ve dilin dehasına ne kadar içten içe ulaşmak gerektiği bilinmektedir.”

şeklinde yanıtlamıştır. Bu sözleri ile Bazin, uyarlamayı yapan yönetmenin yeteneği ve yaratıcılığının önemini vurgulamak istemiştir. Bazin (1995: 129-130)’e göre, yapının edebi nitelikleri ne kadar önemli ve kesinse uyarlama,

yapıttaki dengeyi o ölçüde alt üst eder. Bununla birlikte yapıtı eskisine özdeş değil ama eş değer olarak yeni bir dengeye göre kurmak için de o denli yaratıcı yetenek gerektirir.

Aynı şekilde, Robert Giddings (1990) başarılı bir roman uyarlamasını; temel alınan orijinal eserin kelimesi kelimesine çevirisi değil, yönetmenin orijinal eserde kendisini heyecanlandıran şeye verdiği cevap ve bu heyecanı, romanı aktardığı yeni araçta yakalamaktaki başarısı olarak görür.

George Linden'e göre ise başarılı bir roman uyarlaması kitap olmamalıdır ve uyarlama, romanın yerine geçmeye çalışmamalıdır. Eğer gerçekten başarılı bir uyarlamaysa, kendi doğrusunu taşıyan, kendi izleyicisini heyecanlandıran, romandan başka bir ortamda, sinemada, yeni bir deneyim olan bir sanat çalışması olmalıdır (Aktaran Giddings, 1990: 10).

Gordon Gow da yönetmenin romana sadık kalıp kalmaması ile ilgili katı kurallar konmaması gerektiğini vurgulamıştır (Aktaran Erus, 2005: 17).

Brian Mc Farlane (1996: 11)'e göre ise film ve roman arasında pek çok ilişki vardır ve romana sadakat bunların en az dikkate değer olanıdır. Yazılı söz ile film görüntüsü arasındaki fark iyi bir yönetmenin basit bir uyarlayıcı değil, bir yaratıcı olarak görülmesine yol açar.

Stanley Kubrick, uyarlamaların kendi stilini yaratması gerektiğini belirtir. Kubrick'e göre;

“Stil, biçimi sanatçının kendi düşüncelerini, duygularını ve hislerini ifade etmek için kullandığı büyüdür... Uyarlama, kendi stilini bulmalıdır. Eğer bunu gerçekten yapabilirse, içeriği yakalamış olur.”

Kubrick, başarılı bir uyarlamanın kimi zaman kaynak alındığı romandan daha iyi olabileceğini de belirtmiştir (Aktaran Giddings, 1990: 22).

James Griffith (1997) de iyi bir romandan yapılan başarılı bir uyarlamanın romanın dahi göz ardı ettiği noktaları öne çıkarabileceğini vurgulamıştır.

Uyarlamaların kaynak aldığı materyal ile ilişkisinde çoğunlukla tartışılan “sadakat” konusundaki farklı görüşlere yer verdikten sonra bir uyarlamanın “kaynak aldığı edebi esere sadakatinin” tam olarak ne anlama geldiğine ve sinemanın edebiyata sadık kalmasının mümkün olup olmadığı konusuna açıklık getirmek gerekiyor.

4. Uyarlamalarda Sadakat Kavramı ve Sorgulanması

Dünyada uyarlama filmlere getirilen “sadakat eleştirileri” daha çok; “sadakatsizlik”, “vahşet”, “deformasyon”, “canilik” ve “ihamet” gibi ahlaki terimlerle ifade edilmiştir. “Bir uyarlamanın aslına sadık olması”nın ne anlama geldiğinin açıklanması, uyarlamalarda romana sadakatin mümkün olup olmadığını da ortaya koyabilir. Bir uyarlamanın aslına sadık olmaması; uyarlamayı izleyen izleyicinin; uyarlamanın, kaynak alınan edebi metindeki tematik ve estetik öğeleri yakalamayı başaramadığına dair hayal kırıklığını ifade eder. Yani kaynak alınan romana sadakatsizlik, okurun “sevdiği” kitaptan yapılan uyarlamanın o kitabı okurken hissettiği duyguları, yine okurun istediği ölçüde ifade etmemiş olmasından ileri gelir (Stam, 2000: 54). Sadakat fikri kendi içinde ikna edici bir güç barındırır. Yani okuduğu bir romanın uyarlamasını izleyen bir izleyici, romandaki öğelerin filme aynen aktarıldığını gördüğünde o uyarlamanın “başarılı” olduğuna ikna olacaktır. Bazı uyarlamaların diğerlerinden daha iyi olduğunun düşünülmesi kaynak

kitapta okuyucunun (ve aynı zamanda filmi izleyenin) o kitapta değer verdiği noktaları filmde yakalamasından ileri gelir.

Her okuyucu, okuduğu kitabı kendi hayal gücü çerçevesinde, kendi zihninde canlandırır. Uyarlama sürecinin öncelikle “okuma”yı gerektirdiği ve bir eserin sınırsız sayıda okumasının yapılabileceği daha önce belirtilmişti. Bu durumda uyarlama filmler, doğal olarak, o romanı okuyarak filme aktaran kişinin, yani yönetmenin, zihninde canlandırdıklarını, sinemanın teknik imkanları çerçevesinde filme aktardığı ürünlerdir. Metz’in de ifade ettiği gibi, okuyucu, uyarlama filmleri izlediğinde sanki kitapla olan hayali ilişkisini kaybettiği duygusuna kapılır. Sonuçta da uyarlama “okur- izleyici”ye bir çeşit “kötü obje” olarak gelir. Nitekim Georges Perec, Godard’ın *Masculin Feminin* adlı filmini izledikten sonra; “Sinemayı, üzgün bir şekilde terk ettim... Film, benim hayal ettiğimin uyarlaması değildi.” demiştir (Aktaran Stam, 2000: 55).

Robert Stam (2000)’a göre, sadakatin ikna edebilme gücü, bir uyarlamanın değerlendirilmesinde tek bir metodolojik prensip olarak yol göstermemelidir. Öncelikle sadakatin mümkün olup olmadığı sorgulanabilir. “Sadakat” eleştirilerine karşı görüş olarak, uyarlamanın otomatik olarak “orijinal eser”den farklı olduğu savunulabilir. Çünkü, romanın ve sinemanın okura ve izleyiciye ulaşmada kullandığı araçlar birbirinden farklıdır. Fritz Lang’ın; yapımcı Prokosh’un; “filmin senaryonun aslına neden sadık olmadığına” dair sorusuna verdiği yanıtta; senaryoda “yazılmış” olanın filmde, “görüntü, ses ve konuşan hareketli görüntülerden oluşturulmuş” olduğunu söylemesi bu durumu anlatan en iyi örnektir (Aktaran Stam, 2000: 55).

Bu çerçevede iki araç, sinema ve roman, arasındaki farklılıklar göz önüne alındığında, sinemada edebiyat uyarlamalarının aslına sadık kalıp kalmaması yönündeki tartışmalara gerek kalmayacaktır. Bunun için bu iki

araç ve hedef kitlelerine ulaşmada kullandıkları kanallar arasındaki farkları yeniden ele almanın sırası gelmiştir.

Roman sözcükleri, daha önce de değinildiği gibi, gerçek olmayan, üzerinde önceden uzlaşmış anlamlar içerir. Okuyucu ya da uyarlama yapan yönetmen bu sözcüklerin içeriğini doldurmak zorundadır. Örneğin bir roman yazarı, yarattığı bir kişinin portresini “güzel” olarak çizdiğinde, bu ifade, insanların zihninde o kişinin yüzünün güzelliği olarak belirmesine yol açar. Gustave Flaubert, *Madam Bovary* romanının hiçbir yerinde Emma Bovary’nin gözlerinin gerçek rengini söylememiştir. Oysa *Madam Bovary* romanının sinemaya uyarlanması sırasında, yönetmen, Emma Bovary’i oynayacak belirli bir oyuncu seçmek zorundadır ve izleyici, romanda okuyucunun hayalinde yeniden yaratılmak üzere yazılmış bu “görüntü”yü, perdede belli bir kadın oyuncunun yüzü olarak görecektir.

Film ve roman arasındaki bir başka farklılık, roman kişilerinin yazılmış sözcüklerle betimlenmiş olması ve canlandırılması okurun hayal gücüne bırakılmış kişiler olmasıdır. Oysa film kişileri, izleyicinin bir ışık altında ve müzik eşliğinde izlediği, gizemli bir fotojeniyeye, vücut hareketlerine ve sese sahip olan kişilerdir. Kısacası romanlar yalnızca “kişilere” sahip olduğu halde, filmler, hem bir “kişiye” hem de onu canlandıran bir “oyuncuya” sahiptir. Hatta sinemada bir oyuncu aynı filmde pek çok rolü oynayabilir. Örneğin Eddie Murphy, *Çatlak Profesör* (Shadyac, 1996) filminde aynı anda beş ayrı kişiyi canlandırmıştır. Bunun tersi de geçerlidir. Yani sinemada aynı kişiyi birden fazla oyuncunun canlandırması da mümkündür. Örneğin, bir kişinin gençlik dönemini başka, yaşlılık dönemini başka bir oyuncu canlandırabilir. Aynı zamanda sinemada bir kişiyi canlandıran oyuncunun sesi de farklı bir oyuncu tarafından verilebilir. Romanda ise bir kişi, yazarın betimlediği şekli ile okurun zihninde canlandırılır. Bu canlandırma her ne kadar yazarın yarattığı kişiye ilişkin betimlemeleri doğrultusunda olsa da her okuyucunun zihninde farklı bir şekilde gerçekleşecektir.

Robert Stam (2000: 55)'a göre film ve roman arasındaki otomatik farklılık, uyarlanmış romanların belli paragraflarında daha açıkça ortaya konulabilir. Stam bunu anlatabilmek için örnek olarak John Steinbeck'in *Gazap Üzümleri* romanından bir paragrafı seçmiştir:

“Oturdu ve kutuyu açtı... İçinde mektuplar, gazete kupürleri, fotoğraflar, bir çift küpe, küçük bir altın mühür yüzüğü ve bir saat vardı. Mektuplara parmaklarıyla nazikçe dokundu ve Tom'un mahkemesi ile ilgili bir gazete kupürünü düzleştirdi”
(Aktaran Stam, 2000: 55).

Stam (2000), John Steinbeck'in gerçekçi romanı *Gazap Üzümleri*'nin yayınlanmasından birkaç ay sonra, 1940 yılında, yönetmen John Ford tarafından sinemaya, “aslına sadık kalma iddiasıyla”, uyarlandığını belirtir. Bu parçada anlatılan kısım filme şöyle aktarılmıştır; izleyici, başkahraman “Ma Joad”ı canlandıran oyuncuyu otururken görür. Oyuncu kutuyu açar ve içindekilere bakar. Steinbeck'in “yazdığı” “fotoğraflar” filmde yönetmen John Ford tarafından seçilmiştir. Çünkü romanda bunlardan sadece “fotoğraflar” olarak söz edilmiştir. Romanda sözü edilen ve oyuncunun denediği bir çift küpeyi ve oyuncunun baktığı gazete kupürünü (gazetenin adını, haberin başlığını ve yazı karakterini de) yine yönetmen seçmiştir. Çünkü bütün bu ayrıntılarla ilgili net bilgiler romanda yoktur. Yönetmen John Ford romanı sinemaya uyarlarken bu ayrıntılar dışında, sahnenin nasıl ışıklandırılacağını ve çekim ölçeklerini de kendisi belirlemiştir. Bunun yanı sıra Ford filminde, bu sahnenin fonuna melankolik bir akordeon ile yorumlanmış “Red River Valley” adlı şarkıyı yerleştirmiş ve izleyicisini etkilemek için önemli bir araç olan müziği kullanmıştır. Çünkü artık roman yeni bir sanat alanında yeni bir esere dönüşmektedir ve tüm bu değişiklikler sinema sanatının doğası gereği yapılmalıdır. Robert Stam (2000: 56)'a göre sözü edilen tüm ayrıntılar romanda belirtilmiş olsa bile romanda yazılan ile izleyicinin filmde gördükleri aynı şey olmayacaktır.

Stam'ın verdiği bu örnek, roman gibi okuyucusuna ulaşmada tek bir kanal kullanan bir iletişim aracı ile izleyicisine ulaşmada film gibi birden fazla kanalı, yani; yazılmış ve konuşulmuş sözcükleri, oyuncu performansını, müziği, ses efektlerini ve hareketli görüntüyü kullanan bir iletişim aracı olan sinemanın edebiyata sadakatinin imkansızlığını açıklamaktadır.

Robert Stam (2000)'a göre filmin romana sadık kalamayacağını açıklayan başka nedenler de vardır. Bunlar da yine her iki araç arasındaki temel ayrılıklar ile ilgilidir;

Bir roman genellikle bireysel olarak, bir kişi tarafından yazılır. Oysa film, bir ekip işidir. Sinema yapımları sayısı değişmekle birlikte, yüzleri bulabilen teknik ekip, oyuncular ve diğer görevlilerin yarattığı bir iştir.

Bir romanın para ile hemen hemen tek ilişkisi basımı ve dağıtımıdır. Oysa film yapımında pek çok aşama vardır ve bunlar büyük bütçelere ihtiyaç duyar.

Romanlar her yerde yazılabilir, oysa bir filmi çekebilmek için kamera, film stoku, laboratuvar gibi pek çok materyal gerekir. Örneğin; “Marki 1763'te soğuk ve karlı bir ocak günü Versailles Sarayı'ndan akşam saat 5'te çıktı.” cümlesini yazmak hemen hemen hiç para gerektirmezken bu sahneyi çekmek, o yılların Paris'ini yansıtacak dekoru kurmak ve dönemin kostümlerini sağlamak gibi pek çok materyali gerektirir.

Stam, bu çalışmada da değinilmiş olan ve başarılı bir uyarlamanın “romanın ruhuna, özüne” sadık kalması gerektiği yönündeki görüşlere de karşı çıkar, Stam (2000: 57)'a göre;

“Sadakat fikri roman ve filmin çapraşık bir ilişkisi içinde temellenir. ‘Sadakat’, romanın içerdiklerini, biçiminin yüzeysel detayları dışında özetlenebilir bir temel, bir öz olarak kabul eder. Romanın bir ruhu, bir özü vardır ve bu zn, uyarlama ile taşınabilir, uygulanabilir, dağıtılabilir olduğunu varsayar. Oysa gerçekte bu tür aktarılabilir bir öz yoktur. Romana özgü metin, bir dizi sözel göstergeden oluşur ve bu sinyaller, anlatının kendisinin okunmasını da içeren, farklı okumaları gerektirir. Edebi metinlerin sınırsız bağlamda yeniden yaratılacak kadar açık bir yapıları vardır.”

Sadakat eleştirileri, beraberinde daha geniş kapsamlı soruları da getirir. Örneğin uyarlamalarda yönetmen “neye sadık kalacaktır?” ya da bir uyarlama “romanın her detayına sadık kalmalı mıdır?”. Bu rneğin, *Savaş ve Barış* romanının 30 saatlik bir uyarlamasının yapılabileceği anlamına gelebilir. Oysa gerçekte tüm yönetmenler uyarladıkları romanı kısaltır ve özetlerler. Çünkü, diğer nedenler bir kenara bırakılsa bile sinemanın romana göre daha sınırlı bir zamana sahip oluşu bu kısaltmayı gerektirir (Stam, 2000: 57).

Stam (2000: 61)’a göre uyarlamalarda roman kişilerinin fiziksel tanımlamalarına da tam olarak sadık kalmak pek mümkün değildir. Çalışmada daha önce de belirtildiği gibi yönetmenlerin uyarlamalarda roman kişilerini filme aktarırken türlü nedenlerle ve çoğunlukla değişiklik yaptıkları göz önüne alınmalıdır. Ayrıca *Madam Bovary* rneğinde olduğu gibi yazar, yarattığı kişiye ait fiziksel özelliklerin tümünü yapıtında belirtmemiş olabilir. Bunun yanında, bir yazarın, aynı roman kişilerinin başından geçen olayları anlattığı roman serileri sinemaya uyarlanabilir. Bu durumda devam filmlerinde aynı kahramanı, farklı oyuncular canlandırılabilir. Örneğin, Thomas Harris’in yarattığı kahraman Clarice Starling’i, serinin ikinci filmi olan *Kuzuların Sessizliği* (Demme, 1991)’nde Jodie Foster, serinin üçüncü filmi olan *Hannibal* (Scott, 2001)’de ise Jullianne Moore canlandırmıştır.

Öte yandan, bir uyarlamanın “kaynak metnin anlatım düzeyinin aslına” sadık kalması gerektiği yönünde görüşler de vardır. Robert Stam (2000: 58) bu görüşe de karşıdır ve roman ve filmin kullandığı araçların farklı oluşunu bir kez daha vurgulayarak konuya açıklık getirir. Roman sadece tek bir anlatım materyalini yani yazımlanmış sözcükleri kullanır. Oysa film, en azından beş kanal kullanarak izleyicisine ulaşır; görüntü, ses, müzik ve efektler ile yazılı materyal yani senaryo... Bu anlamda sinema, romandan daha fazla anlatım kaynağını kullanmaktadır. Ayrıca film yönetmenleri bu kaynakları kullanmakta bağımsızdır. Filmin kullandığı her bir kanal, potansiyel olarak diğer kanallarla ilişki içerisindedir. Perdede hüznü bir sahne yaşanırken, bu duygu, kendisine uygun dramatik bir müzik ile desteklenebilir. Bunun yanında filmin çok kanallı doğası, örneğin müzik ile görüntü arasındaki zıtlıkları da mümkün kılar. Örneğin ağır bir görüntü üzerine konan hareketli müzik ya da tam tersi gibi. Kanallar arasındaki bu tür olası uyum ya da zıtlıklar estetik kaynaklar haline gelerek, çok zamanlı, çok ritimli sinemanın yolunu açmaktadır. Bu nedenle sinemanın, romanın anlatım düzeyine sadakatini tartışmak da doğru bir tutum olmayacaktır.

Sayılan tüm bu nedenlerden dolayı, sinemada uyarlamalara “sadakat” eleştirileri getirmenin doğru bir yaklaşım olmadığı açıktır. Bunun yanında bu çalışmanın “uyarlamalara sadakatten farklı bir bakış getirmenin mümkün olduğu” savı roman ve filmin iki ayrı sanat dalı oluşu ile de açıklanabilir. Roman ve filmi tek bir yapıtta bir araya getiren uyarlamalar değerlendirilirken, kaynak alınan metnin tüm öğelerinin, bir dizi seçime uğratılarak yeniden yaratımı ile ortaya çıkan eser; “Romana sadık kalınmış mı?” sorusundan daha derin bir değerlendirmeyi hak etmektedir. Çünkü uyarlama süreci, oldukça karmaşıktır ve aslında her ne kadar ticari kaygıların ağır bastığı düşünülmüş olsa da yine de riskli bir iştir. Çünkü, uyarlamaların her zaman, hele hele de kaynak metin klasik ya da çok popüler olmuş bir eserse, orijinal senaryolar ile yaratılmış filmlerden daha fazla eleştiri alacağı en baştan bellidir. Bu nedenle, uyarlamalar değerlendirilirken, öyküsünü,

konusunu, kişilerini ve olayların geçtiği zaman ve mekanını önceden bilinen bir kaynak metinden alan uyarlamalar, ortaya konulmuş yeni bir sanat eseri olarak değerlendirilmelidir. Daha önce de değinildiği üzere, ortaya konan ürün artık kitap değildir. Dolayısı ile film, mutlaka belli nedenlere dayanarak yaptığı seçimlerle ve dönüştürülmüş oluşu ile artık kendi kuralları çerçevesinde değerlendirilmelidir.

Sinemada roman uyarlamalarının aslına sadık olup olmadığının tartışılmasının yersizliği bir bakıma “sadakat” kavramının kendi içinde de aranabilir. Eğer romana sadakat, izleyicinin okuduğu romanı perdede izlediğinde, romanı okurken hissettiklerini bulma ya da bulamamama meselesi ise, edebi metinlerin sınırsız okumaya açık olması nedeni ile bu zaten mümkün değildir. Çünkü okuma edimi bireyseldir ve her okur, okuduğu romanı kendi bireysel düşünceleri, dünya görüşü, kültür birikimi ve hisleri ile anlamlandırır. Uyarlamayı yapan yönetmen ve senaryo yazarı da öncelikle birer okurdur. Bu nedenle, uyarlamanın seyircinin, romanı okuduğunda zihninde canlandırdıkları ile aynı olamayacağı açıktır. Bir romanın defalarca sinemaya uyarlanmış olması da bunun kanıtıdır. Eğer her seferinde aynı ürün meydana gelseydi, en azından yapımcılar değerli paralarını bu filmler için harcamazlardı.

İkinci bölümde Türk Sineması’nda uyarlamalar konusuna ve farklı anlatım tarzlarına göre yazılmış iki romanın sinemaya aktarım sürecine yer verilecektir.

II. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA ANLATIM TARZLARINA GÖRE UYARLAMALAR

Bu bölümde, başlangıcından ikibinli yıllara değin Türk Sineması'nda uyarlamalara genel bir bakışa ve farklı anlatım tarzlarına sahip iki roman ve bu romanlardan yapılmış uyarlama filmlerin incelemesine yer verilmiştir. Bu eserlerden ilki; Fakir Baykurt'un 1958 yılında toplumsal gerçekçilik anlatım tarzında yazdığı *Yılanların Öcü* romanının 1962 yılında yönetmen Metin Erksan tarafından sinemaya aktarılmış versiyonudur. İncelenmek üzere seçilen ikinci eser ise 1990 yılında Metin Kaçan'ın büyümlü gerçekçilik anlatım tarzı ile yazdığı ve yönetmen Mustafa Altıoklar'ın 1997 yılında sinemaya uyarladığı *Ağır Roman*'dır.

Bu noktada, bu çalışmada incelenen yapıtların, Türk sosyal ve siyasal yaşamında iki farklı döneme ait olmaları ve yaratıldıkları dönemlerdeki sanat anlayışını yansıtmaları sebebiyle incelenmek üzere seçilmelerinin “tesadüfi” olmadığı belirtilmelidir. Seçilen yapıtların ait oldukları anlatım tarzları arasındaki fark; “toplumsal gerçekçilik”in “gerçeğı” daha “somut” bir şekilde göstermesi, “büyümlü gerçekçilik”in ise dile getirmek istediğı “gerçeğı” daha “soyut” bir biçimde aktarmasıdır.

Seçilen eserlerin incelemesine geçmeden önce Türk Sineması'nda uyarlama geleneğine kısa bir bakışa yer vermek yararlı olacaktır.

A. TÜRK SİNEMASI'NDA UYARLAMALARA GENEL BİR BAKIŞ

Türk Sineması'nda edebi kaynakların kullanımına bakıldığında, çekilen ilk öykülü film olan *Pençe* (Simavi, 1917)'nin, Mehmet Rauf'un aynı adlı oyunundan sinemaya uyarlandığı görülür (Ünser, 2004: 14). Türk Sineması'nda yapılan ilk roman uyarlaması ise 1919 yılında Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı eserinden, Ahmet Fehim'in çektiği *Mürebbiye* filmidir (Ünser, age: 16-17).

Türk Sineması'nda özellikle ilk dönemde, edebiyat uyarlamaları, üzerinde oldukça tartışılan bir konudur. Özellikle yabancı kaynaklardan yararlanılarak yapılan uyarlamalar; “kopyacılık”, “taklitçilik” ve “kleptomani” gibi adlarla anılarak, ağır bir dille eleştirilmiştir. Giovanni Scognamillo (1973: 61), Türk Sineması'nda Muhsin Ertuğrul'dan itibaren başlayan, özellikle de yabancı kaynaklardan yapılan uyarlamaların nedenlerini; “kadro yetersizliği, yapım hacminin getirdiği sıkışıklık, yapım şartlarının doğurduğu zorunluluk ve ticari garanti ihtimali” olarak açıklamıştır. Scognamillo (1973: 62)'ya göre aslında bu dört nokta da birbirine bağlıdır. Çünkü, Muhsin Ertuğrul'un tekeli altında geçen ilk sessiz ve sesli dönemde başlıca eksiklik sinemayı gerçekten bilen kalifiye eleman, özellikle de senaryo yazarı eksikliğidir. Başlangıçtaki bu eksiklik zamanla, film sayısının artmasıyla, daha da belirgin bir hale gelmiştir. Özellikle 1964'ten sonra bir yıl içinde yapılan film sayısı 150'yi aşp 200'ü bulduğunda; proje bulma, proje teklif etme ve hikaye kurma yükü yönetmenlerin ya da piyasadaki az sayıdaki profesyonel senaryo yazarlarının omuzlarına kalmıştır. Film sayısının artmasına paralel olarak konu bulma sıkıntısı ortaya çıkmış, sınırlı bir zamanda çok sayıda film üretmesi gereken sinemamız, o yıllarda, çareyi edebiyat uyarlamalarına başvurmakta bulmuştur. Bu dönemde yapılan edebiyat uyarlamalarında çoğunlukla piyasa romanları kullanılmıştır. 1919-1972 yılları arasında çekilen 3100 filmde 230'dan fazla yerli edebiyat eserinden yararlanılmıştır (Scognamillo, age: 62). Ancak yerli romanlardan yapılan uyarlamaların karşısına ya sansür engeli ya da telif hakkı ödeme sorunu çıkmıştır. Yapımcıların telif hakkı ödemelerini gereksiz bir masraf

olarak görmeleri nedeniyle uyarlamalarda daha çok yabancı kaynaklar kullanılmaya başlamıştır. Böylece Türk Sineması kolay gibi görünen ama Scognamillo'ya göre çok daha zor olan bir yola girmiştir. Scognamillo (1973: 64), yabancı kaynaklardan yapılan uyarlamaların neden daha zor olduğunu şöyle açıklamıştır;

“Yabancı bir kaynaktan, çoğunlukla bir filmde alınan bir hikaye ne kadar sağlam görünürse görünsün her zaman bir püf noktası çıkar; ya çevre uymaz, yabancı kalır, ya kahraman bir çeşit olumsuz kahraman olur, ya kişiler arasındaki ilişkiler toplumumuza ters düşer. Hazır, kurulu bir hikayenin strüktüründen bir öge çıkarılmaya kalkıldığında ya bütün bina çöker ya da sarsılır ve tümüyle çökmemesi için bu çıkartmak zorunda kaldığınız ögenin yerine bazen benzer bazen değişik, oysa seyircimize uyabilmesi için gerekli başka bir şeyler yerleştirmek gerekir ve değiştire değiştire ortaya bazen bambaşka bir hikaye çıkar.”

Bu yabancı kaynaklar arasında romanlar olduğu gibi kimi yabancı filmler de bulunduğundan Scognamillo (1973: 69), Türk Sineması'nda yabancı kaynakların kullanımı ile ortaya çıkan uyarlamalar için; “Sinema için hazırlanmış bir metni değişik bir topluma uygun düşebilmesi için, değişik bir biçime sokma işlemi.” ifadesini kullanmıştır. Scognamillo (1973), Türk Sineması'ndaki uyarlamaları kaynak aldıkları metin ile ilişkisine göre genel olarak; “Gerçek uyarlamalar”, “Türkçeleştirilen konular” ve “Yerlileştirilen konular” olarak sınıflandırmıştır.

“Gerçek uyarlamalar”; uyarlama ticari sinemanın bir zorunluluğu olarak kabul edildiği taktirde, kaynağın aynen alınarak bire- bir uyarlanmasıdır. Scognamillo (1973: 70) bunu daha çok örneğin, *Külkedisi* gibi bir masalın ya da Cervantes'in *Don Kişot* adlı romanının kaynak alınarak aynen filme aktarılması anlamında ele almıştır.

“Türkçeleştirilen konular”; Türk Sineması’nda sıkça kullanılmaktadır ve bu yöntem aslında Türk Tiyatrosu’ndan miras alınmıştır. “Türkçeleştirme” yabancı bir hikayenin çevresi, kahramanları ve gerekirse zamanı değiştirilerek yapılan uyarlamalardır. Ancak Scognamillo (1973:70-71), kolay gibi görünen bu yöntemin kültürel değişimlere uğratılarak- mekan değişimi, kişilerin cinsiyeti, mesleği, olay örgüsü ve neden sonuç ilişkilerinin değiştirilmesi ile filminden filme, hikayeden hikayeye değişen ve ortadan kalkan, dolayısıyla kişileri boyutsuz bırakan ruhsalimsel bir çatışmayı doğurduğunu belirtir. Buna örnek olarak Rene Clair’in *Lale Sokağı* (1957) adlı filmini gösterir. Bu filmdeki bir serseri, kaçak bir katil, saf bir genç kızdan oluşan kişiler, her topluma uygun gibi görünse de aslında her topluma, özellikle de bizim toplumumuza, uymamaktadır.

Scognamillo, “Yerlileştirilen konular”ı ise Monicelli’nin *Tabancalı Kız* (1968) filmindeki kahraman “Assunta” ve Atıf Yılmaz’ın *Güllü* (1971) filmindeki kahraman “Güllü”yü örnek vererek açıklar. Assunta ve Güllü, aldatılan ve terk edilen köylü kızlarıdır. Her ikisi de namusunu kurtarmak için çevrelerinden koparak büyük kente gelirler. Burada bir dönüşüm geçirirler. Assunta hikayenin sonunda intikamın gereksizliğini anlar, artık başka birini sevmektedir. Oysa Güllü, değişmesine rağmen, kendisini aldatanı affeder. Bu nedenle Güllü, “bizden”dir, Assunta ise “bizden” olamaz (Scognamillo, 1973: 72-73).

Türk Sineması’nda yerli kaynakların kullanımına bakıldığında özellikle 1960’lar ve 1970’lerde “piyasa romanı” olarak addedilen romanların ağırlıkta olduğu görülür. Muazzez Tahsin Berkant, Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt gibi yazarlarımızın eseri olan bu romanlar, ikinci hatta üçüncü çevrim filmlere kaynaklık etmiştir. Bu yıllarda aynı zamanda Peyami Safa, Ömer Seyfettin ve Reşat Nuri Güntekin gibi yazarlarımızın klasikleşmiş eserleri de sinemaya uyarlanmıştır. Ancak bu yıllarda yapılan dikkat çekici uyarlamalar toplumsal konuları işleyen köy romanlarının sinemaya aktarımı ile gerçekleşmiştir. Bu yıllarda, özellikle

Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Bekir Yıldız gibi çağdaş yazarlarımızın eserlerinden yapılan uyarlamalar Türk Sineması'nda önemli bir yer tutmaktadır. Daha önceki dönemlerle karşılaştırıldığında, 1960 ve 1970'lerde yerli kaynakların daha ağırlıkla kullanıldığı görülür. Sayılan yapıtların yanı sıra Türk halk edebiyatının “Keloğlan” ve Türk çizgi romanının “Tarkan” gibi kahramanları da yine bu yıllarda sinemaya birkaç kez aktarılmıştır (Scognamillo, 1988: 202-203).

1960'lı ve 1970'li yıllarda ağırlık kazanan çağdaş Türk edebiyatı yapıtlarının sinemaya aktarımının 1980'lerde “altın çağı”nı yaşadığı söylenebilir (Scognamillo, age: 203). Bu yıllarda; Yaşar Kemal, Aziz Nesin, Ferit Edgü, Pınar Kür, Oktay Akbal, Muzaffer İzgü, Yusuf Atılgan gibi yazarlarımızın eserleri sinemaya uyarlanırken Fakir Baykurt, Necati Cumalı ve Orhan Kemal'in eserleri de sinemaya kaynaklık etmeyi sürdürmüştür (Scognamillo, age: 203). Bu dönemde, Selim İleri ve Fûruzan gibi yazarlarımız ise sinema için senaryolar yazmıştır (Erus, 2005: 45).

1990'larda Orhan Kemal, Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal gibi yazarlarımızın eserleri ile kimi İslami romanların da aralarında bulunduğu edebiyat eserleri sinemaya uyarlanmıştır (Erus, age: 112-113). Bu yıllarda yapılan filmler arasında Metin Kaçan'ın çok satan romanından uyarlanan ve bu çalışmada da incelenmek üzere seçilmiş olan *Ağır Roman* (Altıoklar, 1997) da bulunmaktadır.

2000'li yıllarda ise bu güne kadar yapılan edebiyat uyarlamaları; *Rus Gelin* (Alasya, 2002), *Abdülhamit Düşerken* (Öztan, 2003), *Okul* (Taylan Biraderler, 2003) (Ünser, 2004: 269-271) ile *Mutluluk* (Oğuz, 2007) adlı filmlerdir. Bu filmlere Türk halk edebiyatının kahramanlarından “Keloğlan”ı yeniden perdeye taşıyan *Keloğlan Kara Prens'e Karşı* (Güneyer, 2005) filmi de eklenebilir.

Türk sinema sektörünün yapısı gereği sinemaya aktarılacak romanların “tesadüfi” olarak seçildiği söylenebilir (Erus, 2005: 174). Bu eserlerin seçiminde genellikle yönetmenin, yapımcının, oyuncuların veya bu kişilerin çevresindeki insanların fikir ve beğenileri rol oynamaktadır. Örneğin, bu çalışmada incelenmek üzere seçilen *Ağır Roman*’ın sinemaya uyarlanması, oyuncu Müjde Ar’ın fikridir¹⁰. Bu filmin uyarlama sürecine önce yapımcı Sabahattin Çetin dahil olmuş, proje hayata geçirilene değin bir kaç yönetmen değişmiştir.

Gelişen Türk Sineması’nda edebi kaynaklardan yararlanma nedenleri de çeşitlilik gösterir. Uyarlamaların yapılmasında genel amaç olarak gösterilen ticari kaygılar bir yana; politik ya da dini mesajların sinema yolu ile kitlelere ulaştırılma arzusu, sanatsal kaygılar ve yönetmen ya da oyuncuların uyarlanan yapıta ya da yazarın sanatsal yetkinliğine olan özel ilgisi bu çalışmaların yapılma nedenleri arasındadır.

B. ANLATIM TARZLARINA GÖRE FİLM VE ROMAN İNCELEMELERİ

1. Toplumsal Gerçekçi Bir Romanın Sinemaya Aktarımı: *Yılanların Öcü*

Türk Sineması’nda Anlatım Tarzlarına Göre Edebiyat Uyarlamaları başlıklı bu çalışmada ilk olarak Fakir Baykurt’un toplumsal gerçekçi anlayışla yazdığı *Yılanların Öcü* (1958) adlı romanı ve Metin Erksan’ın 1962’de bu romandan yaptığı aynı adlı uyarlama incelenecektir.

1950’ler Türkiye’sinde roman yazarlarımız, gerçekçi sorunlara eğilmiş, özellikle köylerde yaşanan sorunların ana temasını oluşturduğu gerçekçi

¹⁰ Müjde Ar, *Ağır Roman*’da “Tina”yı canlandırmaktadır.

yapıtlar vermişlerdir. Fakir Baykurt da bu yazarlarımızdan biridir. *Yılanların Öcü*, Fakir Baykurt'un ilk romanıdır. Baykurt, *Yılanların Öcü*'nü, köyde “fakirlikleri ve arkasızlıkları” yüzünden kendi evlerinin önüne ev yapılmasından ve Sivas'ta bulunduğu sırada “Mahmut” adlı bir köylünün dövülmesinden yola çıkarak yazmıştır. Burada anlattığı köylü ailesinin, Kara Bayram'ın yaşam mücadelesi, sonraki iki romanına daha konu olmuştur. *Irazca'nın Dirliği*'nde (1961) öne çıkan Irazca Ana'dır. 1977'de yazdığı *Kara Ahmet Destanı* ise Irazca'nın torunu, Kara Bayram'ın oğlu Ahmet'e ayrılmıştır.

Fakir Baykurt, Burdur'un “Akçaköy Köyü”ndendir. Tıpkı yarattığı kahraman “Kara Bayram” gibi Baykurt da babasını kaybetmiş, yaşamını annesi ile sürdürmüştür. Fakir Baykurt'un ailesi de çiftçidir. Kara Bayram'ın kırkbeş dönüm tarlasına karşılık, Baykurt'un ailesinin toprağının büyüklüğü yazarın kendi ağzından; “Elli dönüm ya çıkar ya çıkmaz.” sözleriyle anlatılır (Baykurt, 1959). *Yılanların Öcü* filmi Baykurt'un köyü olan Akçaköy'de çekilmiştir.

Roman ve filmin çözümlemesine geçmeden önce, sinemada “gerçekçilik” kavramı ile İtalyan yeni gerçekçiliği ve Türk Sineması'nda toplumsal gerçekçilik akımlarına kısaca değinmekte yarar görülmüştür.

a) Toplumsal Gerçekçilik

Sanatta “gerçekçi” tanımlaması, genellikle tırnak içerisinde ya da toplumsal, klasik, devrimci gibi bir ön tanımlamalar ile birlikte kullanılmaktadır (Daldal, 2005: 32). “Gerçekçi” olarak nitelenen sanat yapıtları incelendiğinde bunlar arasında kökensel benzerlikler olduğu görülmüştür. Raymond Williams ve George Huaco gerçekçi yapıtlar arasındaki bu benzerlikleri ortaya koymuşlardır.

Raymond Williams; gerçekçi sanat yapıtlarının ortak noktalarını “sekülerizm”, “çağdaşlık” ve “toplumsal duyarlılık” olarak belirtmiştir. Bu kavramlardan “sekülerizm”; neden- sonuç ilişkilerinin insani bilimler ve doğa bilimleri bağlamında, metafizik güçlere dayanılmadan ortaya konulması anlamına gelir. “Çağdaşlık”; olayın, tarihsel ya da efsanevi geçmişte değil, şimdiki zamanda ya da yakın geçmişte meydana geldiğini ifade eder. “Toplumsal duyarlılık” ise eserde anlatılan öykünün, “orta” ve “aşağı” sınıfların yaşantılarını da içine alacak şekilde kurgulanmasıdır (Aktaran Daldal, 2005: 32).

Sinema sosyoloğu George Huaco'ya göre ise gerçekçi yapıtlarda öncelikle ele alınan “malzeme” geniş detaylarla ve maddeci bir perspektifle yoğurularak ve günlük yaşantıda var olana denk düşecek şekilde sunulmaya çalışılır. Bunun yanında “sıradan insan” ya da “ezilen sınıflar” betimlenir ve idealleştirmeden özellikle kaçınılır (Aktaran Daldal, age: 32).

Sinema, dışsal gerçekçilikle bire bir ilişki kurabilen nadir sanatlardandır. Kamera, doğası gereği, ham gerçekçiliği olduğu gibi kaydeder (Daldal, age: 34). Sinema dilinde gerçekçilik, düzyazının özellikle romanların tersine eğretilmeye değil, düzdeğişmeyeceye dayanır. Andre Bazin'in üzerinde sıkça durduğu “alan derinliği” kavramı sinemanın bu özelliğini kullanır. Bazin'e göre, mizansende yer alan unsurların dikkatli seçimi, dışsal gerçekliğin yüzeysel ve çelişkisiz görüntüsüne farklı anlamlar katabilir (Aktaran Daldal, age: 39). Bazin, İtalyan yeni gerçekçi filmlerine ilişkin yaptığı çalışmalarda “sinemanın gerçeğin sanatı” olarak olgunlaştığına inanır. Bu sinemasal gerçekçilik, özünde mekanla ilintilidir (Aktaran Daldal, age: 40). Sinemasal görüntüde olay- mekan ilişkisi “dışarıdan içeriye” doğru yani mekandan kişiye, doğadan insana doğru gelişir. Bazin'e göre, gerçekçiliğe inanan bir yönetmen, “alan derinliğini” kullanarak gözlemciliğin yüzeysel bakışından kurtulabilir. Alan derinliği, mizansenin zengin öğelerden oluşturulması ve netliğin olabildiğince derinleştirilmesi hem seyirciye seçme hakkı tanır hem de gerçekliğin zengin ve karmaşık unsurlarının ekrana

taşınabilmesini sağlar. Bu şekilde “görüntünün anlamı bir ölçüde seyircinin kendi dikkati ve arzusu yönünde şekillenir (Aktaran Daldal, 2005: 41).

Bazin’in de incelemiş olduğu ve 1940’ların ortalarında bir akım olarak Roberto Rossellini’nin *Roma Açık Şehir* filmi ile başlayan İtalyan yeni gerçekçiliği, bir bakıma Türk Sineması’nda toplumsal gerçekçilik akımına model oluşturması nedeni ile bu çalışma için önemlidir. Bu nedenle bu akıma dahil edilen filmlerin ortak özelliklerini burada hatırlamak gerekir

İtalyan yeni gerçekçi yönetmenlerinin öncelikli hedefi, sinema endüstrisinin alışılmış kalıplarını yıkmak olmuştur. Filmlerinde profesyonel starlar yerine, filmin kahramanlarıyla benzer toplumsal çevrelerden gelen, tamamen amatör ve mütevazı oyuncular kullanmışlardır. Filmlerine mekan olarak; stüdyo dışını, açık havayı ve filmde ele aldıkları olayların gerçek mekanlarını seçmişler ve film çekimlerini buralarda gerçekleştirmişlerdir. İtalyan yeni gerçekçi yönetmenleri, filmlerinde Andre Bazin’in üzerinde yoğun bir şekilde durduğu “alan derinliği” kavramını ağırlıklı olarak kullanmışlardır. Bu filmler konularını gündelik yaşantıdan almıştır. Filmlerin hikayeleri; önceden tasarlanmış, abartılı bir senaryodan çok, olağan yaşamda karşılaşılan, hayatın içinden öykülerden örülmüştür. Bu özellik, sinemada gerçekçiliğin önemli bir diğer kuramcısı Kracauer’in “basit anlatı” ve “bulunmuş öykü” kavramları ile paralellik sergilemektedir. Kracauer’e göre, “ideal sinema”; filmin, hayat gibi bir hikaye temelinde kurgulanması ile mümkündür. Kracauer bunu “bulunmuş öykü “ olarak adlandırır (Aktaran Daldal, age: 43).

Türk Sineması’nda toplumsal gerçekçiliğin ortaya çıkışı; Demokrat Parti’nin, “liberal- kırsal” rejiminin ordu tarafından sona erdirilmesi ve 1961 Anayasası’nın kabul edilmesi ile yakından ilişkilendirilir. Bu akım, 27 Mayıs 1960’tan sonra, genç bir yönetmen kuşağının, hem ulusal bir sinema dili yaratmak hem de Batı’nın estetik normlarını yakalamak adına verdiği candan çabanın bir ürünü olarak nitelenir (Daldal, age: 57-58).

Giovanni Scognamillo (1988: 10) ise “darbe”nin Türk Sineması’na yeni bir soluk, yeni bir umut getirdiğini belirtir ve bu dönemde, sinemada “gerçekçilik”in çeşitli eğilim ve biçimler ile öz ve biçim sorunu olarak algılandığını vurgular. Daha önce ele alınmamış konular ve sorunlar ilk kez bu dönemde “coşku ile” ele alınmaya başlar. Türk Sineması’nda toplumsal gerçekçilik akımı, insanı “çevresi ile sürekli etkileşen bir varlık” olarak yorumlamaktadır. İnsana özgü acılar, zaafılar, çatışma yaratan kişilik sorunları özde hep toplumsal dizge ile diyalektik bir bağ içindedir. Bu dönemdeki filmler, gerçekliğin, yani doğrunun keşfedilebilirliğine inanan ama bu keşif için gözlemi yeterli bulmayan, tarihsel- toplumsal analizi, “kuramı” öne çıkaran bir gerçekçilik geleneğine dayanır (Daldal, 2005: 36). “Darbe”nin getirdiği yenilik, filmlerde işlenen konular ile sınırlı kalmaz; Türk Sineması’nın dili de bir revizyondan geçer (Scognamillo, 1988:10). Türk Sineması’nda toplumsal gerçekçilik akımına dahil olan filmlerin ortak özellikleri ise şöyle sıralanabilir;

Tüm filmler, sıradan insanların sorunlarına eğilir. Bu filmlerde, yaygın olarak “içimizden herhangi biri” tabir edilen sıradan insanların öyküsü anlatılır. Bu öykülerde ise sıradan insanın “gerçek sorunları” ele alınmaktadır. Çekilen tüm filmlerin arka planını toplumsal bir olay oluşturmaktadır. Bunun yanında kahramanlar kendilerini çevreleyen sosyo- politik koşullardan bağımsız olarak ele alınmamaktadır. Bu filmlerde sinema dilini zenginleştirebilecek ve o güne değin yeterince üzerinde durulmamış olan; alan derinliği ve farklı kamera açılarının kullanılması, düzgün diyaloglar, titiz mizansen çalışmaları, yeni ya da tamamen amatör oyunculara rol verilmesi gibi estetik ve biçimsel yeniliklere yer verilmiştir (Daldal, 2005: 62 – 63).

Türk Sineması’nda toplumsal gerçekçilik akımının ilk örneği, Metin Erksan’ın 1960 yılında çektiği *Gecelerin Ötesi* adlı filmi kabul edilir. Akıma dahil olan diğer filmler ise yine Metin Erksan’dan *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963) ve *Suçlular Aramızda* (1964); Halit Refiğ’den *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *Harem’de Dört Kadın* (1965); Ertem Göreç’ten *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyuyanlar* (1965) ve Duygu

Sağıroğlu'ndan *Bitmeyen Yol* (1965) olarak sayılabilir. Bu filmlerin dışında bu akımdan etkilenen ancak tam olarak bu akıma dahil edilemeyecek filmler de üretilmiştir (Daldal, 2005: 60).

Türk Sineması'nda toplumsal gerçekçilik akımı, 1965 yılı sonrasında Adalet Partisi hükümetinin başa gelmesi, sansür baskısının artması ve sinema yazarlarının, sinemacılara yeterli desteği vermemesi sonucu başarıya ulaşamamıştır. Bu akım, yerini oldukça tartışmalı olan ulusal sinema anlayışına bırakmıştır.

Şimdi, hem Türk Edebiyatı'nda hem de Türk Sineması'nda bu akımın örneklerinden biri olan *Yılanların Öcü* adlı roman ve filmin çözümlemesine geçilebilir.

b) *Yılanların Öcü*'nde Uyarılama Süreci

Yılanların Öcü romanı her biri yazar tarafından adlandırılmış olan 29 bölümden oluşmaktadır. Bu çalışmada roman ayrımlanırken yazarın yaptığı bölümler ve başlıklar esas alınmıştır. Film ise 16 bölüme ayrılmıştır.

i) *Yılanların Öcü* Romanının Ayrımlaması

Romanın başlangıcında anlatıcı, birinci bölümden önce, *Yılanların Öcü* başlığı altında Bayram ve ailesi hakkında bilgi verir. Bu açıklamalar koyu harflerle yazılmıştır. Anlatıcı okura okuyacaklarının bir roman olduğunu söylerken romandaki olaylara da gönderme yaparak okuru meraklandırır.

1 – Yılanlar (Sayfa 1 – 30)

- a) Bayram; karısı Haçça, oğlu Ahmet ve köpeği Toman kağı ile gitmektedir.
- b) Harıma varırlar. Ahmet, öküz ve ineği gütmeye gider, Bayram ve karısı tarlaya tohum ekerler.

- c) Ahmet koşarak ve bağıarak gelir. Yılan görmüştür.
- d) Bayram, Haçça'ya yılanlar ile ailesinin düşmanlığını ve sebebini anlatır.
- e) Tarlada çalışırken Haçça'nın dördüncü çocuğuna hamile olduğu öğrenilir.
- f) Ahmet yılanı öldürür.

2 – Ev Yeri (Sayfa 31- 42)

- a) Bayram, Haçça ve Ahmet kağıyla eve dönerler, Bayram'ın annesi Irazca, Ahmet'in yılan öldürmesine sevinir.
- b) Yılanlardan konuşurlarken Sultan Teyze gelir, evinde yılan gördüğünü söyler.
- c) Bayram ve Ahmet Sultan'ın evine giderler, yılanı bulamazlar.
- d) Eve dönerken Agali ile karşılaşırlar. Bayram; Agali'den, Muhtar'ın Köy Kurulu İkinci Üyesi Haceli'ye evinin önünden ev yeri sattığını öğrenir.
- e) Bayram olanları Irazca'ya anlatır.
- f) Irazca öfkelenir, sabaha kadar uyumaz (Birinci Günün Sonu).

3 – Sinir (Sayfa 43 - 53)

- a) Haceli, evinde Fatma'yı uyandırıp yemek yapmasını söyler ve temel atmaya gider.
- b) Haceli temeli kazacağı sırada Irazca kazmanın önünde durur. Haceli çekinir, Haceli'nin kardeşi kazmayı vurur.
- c) Irazca; Bayram ve Haçça'yı harıma gönderir.
- d) Haceli, Bayram'ın yolunu keser, konuşurlar.
- e) Irazca, temel kazan Haceli'nin yanına gider, onu kovar, Haceli işi bırakıp yemeğe gider.
- f) Haceli olanları Muhtar'a anlatır.
- g) Muhtar, Haceli'ye kendisini desteklediğini söyler ve 2- 3 gün sonra köye Kaymakam geleceği için Haceli'den ev yerinin parasını ister.

4 – Öyle de Ölüm Böyle de (Sayfa 54 – 58)

- a) Bayram, Haçça ve Ahmet eve dönerler (Ahmet tarlaya öğle yemeği götürmüştür).
- b) Bayram, Haceli ile karşılaşır, konuşur.
- c) Irazca, Haceli ile o gün yaşadıklarını Bayram'a anlatır.
- d) Irazca, Bayram'ı, teyzesi Sultan'a bakmaya gönderir.

5 – Yorgun Mustafa (Sayfa 60 – 61)

- a) Bekçi Mustafa herkesi kahveye çağırır. Bu bölümde Mustafa'nın iç konuşmaları ile yorgunluğu, istekleri anlatılmıştır.

6 – Kimse Görmeden (Sayfa 62- 67)

- a) Bayram kahveye gider.
- b) Irazca, Haçça ve Ahmet kazılan temelleri doldururlar.

7 – Hay Haayy (Sayfa 68-78)

- a) Köy kahvesinde Muhtar köylüye, hükümetin diktireceği heykelden, heykel için para gerektiğinden ve Kaymakam'ın köye ziyarete geleceğinden bahseder.
- b) Köylü para vermek istemez, zaten güçleri yoktur, özellikle Agali buna karşı çıkar.

8 – Yılanın Başı (Sayfa 79 – 84)

- a) Köylü dağılır, Bayram kalır. Muhtar, Bayram'a direnmemesi gerektiğini, evinin önüne ev yapılmasını istemiyorsa evin önünü Haceli'nin ödeyeceği fiyata satın almasını söyler. Bayram bunu kabul etmez.
- b) Muhtar Haceli'den yana çıkar, Bayram'ı tehdit eder. Bayram çıkar.
- c) Muhtar, Kaymakam için hazırlık yapmak istemektedir (İkinci Günün Sonu).

9 – Hatice (Sayfa 85 -87)

- a) Haçça ve Bayram harıma giderler,
- b) Haçça, ailenin tümünün evin tek odasında kalmasından şikayetçidir.

10 – Fatma (Sayfa 88 – 98)

- a) Irazca dışarıda ekmek yapar, Ahmet ile birlikte Haceli'yi bekler.
- b) Haceli, karısı Fatma'yla gelir, temellerin doldurulduğunu görür.
- c) Haceli, Bayram'ın bahçesine girer, Irazca onu tehdit ederek durdurur. Evi yaptırmayacağını yineler.
- d) Fatma gelir, Irazca'yla konuşur; Irazca'nın gelini olmak istediğini, olamadığını, şimdi komşuları olmak istediğini söyler, gider.
- e) Fatma, Haceli'yi ev yaptırmaktan vazgeçirmek ister ama başaramaz.

11 – Ala Kerpiç (Sayfa 99 -110)

- a) Irazca evde Haceli'nin kerpiçlerinin kuruyup kurumadığını merak eder.
- b) Bekçi Mustafa gelir, Kaymakam'ı ağırlamak için salma salındığını söyler. Bayram, köyün en zenginlerinin verdiği değerden salma parası verecektir. Bayram paranın bir kısmını verebilir (Parayı daha sonra tamamlar).
- c) Bayram ve Ahmet, Sultan'ın evine bakmaya gider, dönüşte elinde tüfekte oturan Haceli'yi görürler.
- d) Fatma ve Haceli evin önünde yemek yer. Fatma Bayram'a bakar, Bayram fark eder.
- e) Irazca; Bayram ve Haçça'ya, Haceli'nin kerpiçlerini kıracağını söyler.
- f) Bayram, Fatma'ya bakar.

12 – Gece İşi (Sayfa 110 – 123)

- a) Muhtar; Irazca ve Haceli'yi çağırır.
- b) Irazca, Bayram'a Fatma ile konuştuklarını anlatır ve Bayram'ı Fatma'nın yanına gönderir.
- c) Irazca ve Haceli, Muhtar'a gider.
- d) Bayram, Fatma'nın yanına gider.
- e) Irazca ve Haceli geri döner.

- f) Irazca, Muhtar'ın Haceli'den yana olmasına kızar.
- g) Irazca ve Bayram, Muhtar'ı Kaymakam'a şikayet etmeye karar verirler.
- h) Irazca, Bayram ve Haçça; Haceli'nin kerpiçlerini kırmaya giderler (Üçüncü Günün Sonu).

13 – Dengi Dengine (Sayfa 124 -130)

- a) Haceli ve Fatma temellerde uyanırlar. Fatma, Bayram ile ilgili hayaller kurar, eve gider.
- b) Irazca, Haceli'den intikam almak için Bayram'ı Fatma'ya gönderdiğine pişman olur.
- c) Haçça, Bayram'ı Fatma'dan kıskanır.
- d) Haçça ve Bayram ahırda konuşur.

14 – Ası Kuzu (Sayfa 131 -137)

- a) Muhtar, Kaymakam için hazırlık yapamadığına sinirlenir.
- b) Muhtar, Haceli'yi çağırır ve Bayram'ın ası (yeni doğmuş) kuzusunu çalmaya gönderir.

15 – Yollar Bayır (Sayfa 138 - 149)

- a) Haçça çamaşır yıkamaya karar verir.
- b) Bayram yanına bıçak alır.
- c) Haceli, Bayram'ın kuzusunu Muhtar'ın evine getirir, keser.
- d) Muhtar, Kosa adlı köylüye köy içinden ev yeri satmaya çalışır, Kosa kabul etmez, Muhtar'ın yaptıklarından memnun değildir. Muhtar sinirlenir.

16 – Kör Geliş (Sayfa 150 - 155)

- a) Haceli temelden yatakları toplar eve gider.
- b) Yolda bir komşunun karısı Haceli'ye kerpiçlerinin kırıldığını söyler.
- c) Haceli kerpiç çukuruna koşar, kırılan kerpiçlerini görür, çok sinirlenir.
- d) Haceli, Bayram'ın evini basar. Haçça'nın beline taş atar ve onu döver, Irazca'yı tartaklar, Bayram'ın Köpeği Toman'ı döver.
- e) Bayram, Haceli'yi döver.

- f) Irazca'nın feryadına komşular yetişir, Haceli'yi Bayram'ın elinden alırlar.
- g) Haceli'nin kardeşleri gelir.

17– Uzun Abdest (Sayfa 156 -169)

- a) Muhtar, Bekçi Mustafa'ya; Halil'i çağırmasını, Kaymakam'ın geleceği yöne gözcü dikmesini ve en son olarak da Bayram'ı çağırmasını söyler.
- b) Bekçi, Bayram'ı çağırır. Bayram çıkar. Bayram, Muhtar'ı Kaymakam'a şikayet etmek gerektiğini dile getirir.
- c) Haçça bayılır, çocuğunu düşürmektedir.
- d) Bayram, Muhtar'ın evinde pusuya düşer, onu bağlayıp döverler.
- e) Muhtar, Haceli ve Köy Kurulu Birinci Üyesi; Bayram'ı bulup(!) çözerler. Muhtar, Bayram'ı kanunla tehdit eder.
- f) Bayram isyan eder.

18 – Vay Bu Çocuk, Bu Çocuk (Sayfa 170 – 179)

- a) Havalı ebe gelir, Haçça'ya bakar.
- b) Irazca, Bayram'ı merak eder ve ona bakmaya gider.
- c) Irazca, Muhtar'ın evinde kuzusunun çalınıp kesildiğini ve Bayram'ın dövüldüğünü görür. Bağırır, Haceli'nin yaptıklarını ve gelininin çocuk düşürdüğünü Muhtar'a söyler.
- d) Muhtar telaşlanır, Haceli'ye kızar.
- e) Irazca, Bayram'ı eve götürürken köyde bağırır, Muhtar'ın yaptıklarını anlatır.
- f) Kosa, Bayram'ın koluna girer eve gitmesine yardım eder.
- g) Ebe Havalı, Haçça'nın kurtulmasının zor olduğunu söyler.
- h) Havalı, Irazca'ya, şikayette bulunması halinde, Muhtar'ın yaptıklarına dair mahkemede şahitlik yapacaklarını söyler.
- i) Ahmet, öldürdüğü yılanın eşini de öldürür.
- j) Sultan Teyze gelir.
- k) Irazca, Kaymakam'ı görmek için çıkar.

19 – Arzuhal (Sayfa 180 – 185)

- a) Irazca, Kaymakam ile konuşur. Kaymakam'a, evlerinin önünden ev yeri satılması ve kendilerinin buna engel olmak için temelleri doldurup, kerpiçleri kırmaları da dahil her şeyi anlatır. Kaymakam'dan taraf tutmamasını ister.

20 – Karşılama (Sayfa 186 -195)

- a) Muhtar, köylülere Kaymakam'a nasıl davranacaklarını anlatır.
- b) Kaymakam beraberindekiler ile gelir, Muhtar'a yüz vermez köylülerle konuşur.
- c) Kaymakam, beraberindekiler ve köylüler köye gelirler, Kaymakam Haceli'nin temellerini görür. Muhtar'a sorar, Muhtar Haceli'nin buradan ev yeri satın aldığını anlatır.
- d) Kaymakam köy içinden ev yeri satılmasının yasal olmadığını söyleyerek bu kararların iptal edilmesini emreder.
- e) Kaymakam hemen gider.

21 – Kara Bulut (Sayfa 196 -203)

- a) Muhtar, Haceli'ye kızar, bir çözüm bulmaya çalışır.
- b) Haceli, Muhtar'dan yardım ister.

22 – Sararmış Gelin (Sayfa 204 -206)

- a) Bayram ve Haçça hasta yatarlar.
- b) Muhtar, Bekçi Mustafa'yı Haçça'ya bakmaya gönderir ve Haçça'nın durumunun kötü olduğunu öğrenir.

23 - Göz Bakar (Sayfa 207 – 214)

- a) Muhtar Sıhhiye Şakir'i çağırır ve birlikte Bayram'ın evine gelirler (Dördüncü Günün Sonu).

24 – Eski Fatma (Sayfa 215 – 222)

- a) Sıhhiye Şakir dört gün Haçça'ya bakar.
- b) Fatma, Haçça'yı ziyarete gelir. Bayram ve Fatma'nın birbirleri ile anlamlı konuşmaları Haçça'yı şaşırtır.

25 – Eski Cuma (Sayfa 223 -231)

- a) Bayram'ın akli Fatma'dadır.
- b) İrazca, Bayram'ı cuma namazına gönderir, Hoca camide tevekküle dair bir hutbe verir, Bayram içinden isyan eder.

26 – Eskiler (Sayfa 232 -238)

- a) Muhtar, Hacı'ye kazdığı temelleri doldurmasını emreder.
- b) Hacı ve karısı Fatma temelleri doldurur.
- c) Muhtar köylüleri de odaya çağırıp, Bayram ve Hacı'yi uzlaştırmak ister.

27 – Elin Adamı (Sayfa 238 – 249)

- a) Köy odasında konuşmalar yapılır. Kosa, Bayram'a hak verdiğini Muhtar'a söyler.
- b) Bayram, Muhtar'dan, dövülmesinin ve kuzusunun hesabını sorar.

28 – Gene Yılanlar (Sayfa 250 - 267)

- a) Sultan Teyze evinde uyurken yılan gelir.
- b) Köy odasında Muhtar, Bayram ve Hacı'yi uzlaştırmaya çalışır.
- c) Bayram ve Hacı uzlaşmazlar.
- d) Yılan, Sultan'a yaklaşır.
- e) Köy odasında Bayram ve Muhtar restleşip ayrılırlar.
- f) Şakir, Haçça'ya son iğnesini yapar.
- g) İrazca, Şakir'e akıl danışır.
- h) Şakir uzlaşmalarını söyler.
- i) Bayram da mahkemeye gitmekten korkmaktadır.
- j) Bu sırada Sultan Teyze'yi yılan soktuğu haberi gelir.

29 – Irazca’nın Parmağı (Sayfa 268 – 278)

- a) Irazca gece rüya görür, sayıklar, uyanır.
- b) Irazca, yılanların kendilerinden öç aldıklarını ve kendilerinin de mahkemeye gitmeleri gerektiğini söyleyerek geceden yola çıkmalarını ister.

SON

ii) Yılanların Öcü Filminin Ayrımlaması

Açılıştta, dönen kağrı tekerleği görüntüsü üzerinde filmin adı, oyuncular ve filme ilişkin diğer bilgiler verilir. Burada, Baykurt’un köyü olan ve filmin çekildiği Akçaköy halkına da bir teşekkür yazısı yer almaktadır.

1 – Harım (2’ 34” - 12’ 27”)

- a) Bayram, karısı Haçça ve oğlu Ahmet kağrı ile yol alır.
- b) Harıma varırlar, Ahmet öküz ve ineği gütmeye, Bayram ve karısı ise tarlaya gider.
- c) Tarlada çalışırken Haçça’nın dördüncü çocuğuna hamile olduğu öğrenilir.
- d) Ahmet yılan görür.
- e) Bayram yılanlar ile ailesinin düşmanlığını karısına anlatır.
- f) Ahmet yılanı öldürür.

2– Köy ve Ev Önü (12’27” - 17’46”)

- a) Haceli ve kardeşleri temel yerlerini işaretlerler. Irazca onlara bakar. Haceli, Irazca’dan çekinir.
- b) Bayram’ın evinin önünü Köy Kurulu İkinci Üyesi Haceli, ev yapmak üzere, satın almıştır.
- c) Bayram, karısı Haçça ve oğlu Ahmet eve dönerler.
- d) Irazca, Ahmet’in yılan öldürmesine sevinir.

- e) Agali gelir ve Bayram'a; evinin önüne ev yapılacağını, buna izin vermemesini, kendisinin de Bayram'ı desteklediğini söyler.

3 – Bayram'ın Evi (17'46" - 23' 41")

- a) Irazca, Bayram'dan evlerinin önüne ev yapılacağını öğrenir.
- b) Irazca'nın kızkardeşi Sultan gelir, evinde yılan görmüştür.
- c) Bayram ve Ahmet, Sultan'ın evine giderler, yılanı bulamazlar.
- d) Sultan korkarak evine gelir.
- e) Irazca sabaha kadar uyumaz (Birinci Günün Sonu).
- f) Haceli'nin kardeşleri Bayram'ın evinin önüne temel kazmaya gelir.

4 – Haceli'nin Evi (25'20" - 25' 50")

- a) Haceli, Fatma'yı uyandırıp yemek yapmasını söyler ve kendisi temel atmaya gider.

5 – Bayram'ın Evi'nin Önü (25'50" - 38' 29")

- a) Irazca, Haceli ile kendisi uğraşmak için, Bayram'ı ve Haçça'yı tarlaya gönderir.
- b) Haceli temel kazmak için kazmayı kaldırır, Irazca kazmanın önünde durur, evinin önüne ev yaptırmayacağını söyleyip gider.
- c) Haceli'nin kardeşi temeli kazmaya başlar.
- d) Irazca, yeniden gelir, Haceli'ye gitmesini söyler
- e) Haceli işi bırakıp yemeğe giderken Muhtar'a uğrar.
- f) Haceli, Muhtar'a direnişle karşılaştığını anlatır.
- g) Muhtar; Haceli'ye destek verir. Birkaç güne kadar köye Kaymakam gelektir. Bunun için Haceli'den ev yerinin parasını ister.
- h) Haceli temel kazmaya devam eder, Irazca izler.
- i) Bayram eve döner, Haceli ile konuşurlar.
- j) Bekçi (Mustafa), herkesi kahveye çağırır.
- k) Bayram kahveye gider.
- l) Irazca, Haçça ve Ahmet, gece, kazılan temelleri doldururlar.

6 – Köy Kahvesi (38'30" - 41' 17")

- a) Muhtar, Bayram'a evinin önünden ev yeri satmasının gerekçesini açıklar.
- b) Muhtar, Haceli'den yana olduğunu belirtir, Bayram'ı tehdit eder.
- c) Agali ise Bayram'dan yana olduğunu söyler (İkinci Günün Sonu).

7 – Bayram'ın Evi (41'18" - 48'09")

- a) Irazca bahçede ekmek yapar, Ahmet ile birlikte Haceli'yi bekler.
- b) Haceli, karısı Fatma ile gelir, temellerin doldurulduğunu görür.
- c) Haceli, Bayram'ın bahçesine girer, Irazca ve Ahmet onu durdurur. Irazca evi yaptırmayacağını yineler.
- d) Fatma, Irazca ile konuşur; Irazca'nın gelini olmak istediğini, olamadığını, şimdi kendisiyle komşu olmak istediğini anlatır.
- e) Fatma, Haceli'yi ev yaptırmaktan vazgeçirmek ister ama başaramaz.
- f) Haceli, Fatma'ya kerpiçlerin kuruyup kurumadığına bakmaya gitmesini söyler.

8 – Kerpiç Çukuru ve Bayram'ın Evi (48' 10" - 58'00")

- a) (Aynı Gün) Irazca ve Ahmet, Haceli'nin kerpiçlerine bakarlar.
- b) Agali yanlarına gelir ve Irazca'ya destek verdiğini söyler.
- c) Kerpiçlerin yanından ayrılırlar.
- d) Bayram, Haçça ve çocuklar Irazca'yı bekler. Irazca eve gelir.
- e) Fatma ve Haceli evin önünde yemek yer. Fatma ve Bayram birbirlerine bakar. Haçça bunu fark eder ve kıskanır.
- f) Irazca, Bayram ve Haçça'ya, Haceli'nin kerpiçlerini kıracağını söyler.
- g) Muhtar, Irazca ve Haceli'yi çağırır.
- h) Irazca, Bayram'a izleyicinin duymadığı birşeyler anlatır.
- İ) Bayram, Fatma'nın yanına gider...

9 – Muhtarlık (58'00" – 61'14")

- a) Muhtar, Irazca'ya, Haceli'den yana olduğunu söyler
- b) Irazca direneceğini belirtir, sinirlenir, bağırır, çıkar.

- c) Muhtar, Hacı'ye, Kaymakam'a ikram etmek üzere, Bayram'ın ası (yeni doğmuş) kuzusunu çalmasını söyler.

10 – Bayram'ın Evi'nin Önü (61'14 – 65'14")

- a) Fatma ve Bayram temelde konuşurlar.
 b) İrazca ve Hacı eve döner. Bayram eve gider.
 c) Hacı temellerde tüfekte nöbet tutar. Fatma eve gider.
 d) İrazca, Bayram, Haçça ve Ahmet, Hacı'nin kerpiçlerini kırarlar (Üçüncü Günü'n Sonu).

11 – Evin Önü (65'16" – 69'43")

- a) Sabah Hacı uyanır, evine gitmek için yola çıkar.
 b) İrazca, Bayram ve Haçça evlerinde uyanırlar.
 c) Hacı evine varır.

12 – Muhtar'ın Evi ve Ev Baskını (69'43" – 74'12")

- a) Hacı, Bayram'ın kuzusunu çalıp kesmiş, yüzmektedir.
 b) Bir köylü Hacı'ye kerpiçlerinin kırıldığını haber verir.
 c) Hacı, Bayram'ın evini basar, Haçça'nın beline taş atar, Haçça'yı döver, İrazca'yı tartaklar, Bayram ile Hacı dövüşürler, Bayram Hacı'yi döver.
 d) İrazca'nın feryadına, kadınlı- erkekli, köylüler yetişir, Hacı ve Bayram'ı ayırırlar.
 e) Hacı'nin kardeşleri gelir, Bayram'ı tehdit eder.
 f) Agali, Hacı'nin kardeşlerinin karşısında durur.

13 –Pusu - Muhtarın Evi (74'12 - 84'36")

- a) Muhtar, Bekçi Mustafa'ya; Hacı'nin kardeşlerini çağırmasını, Kaymakam'ın geleceği yöne gözcü dikmesini ve sonra da Bayram'ı çağırmasını söyler.
 b) Bayram, Muhtar'ı Kaymakam'a şikayet etmek ister.
 c) Bekçi Mustafa gelir, Bayram'ı çağırır, Bayram çıkar.
 d) Haçça bayılır, çocuğunu düşürmektedir.

- e) Haceli'nin kardeşleri Bayram'ı, Muhtar'ın evinde pusuya düşürür, bağlayıp döver.
- f) Agali'nin karısı Havalı ebe gelir, Haçça'ya bakar.
- g) İrazca, Bayram'ı merak edip ona bakmaya gider.
- h) Muhtar, Haceli ve Köy Kurulu Birinci Üyesi; Bayram'ı bulup(!) çözerler.
- g) İrazca gelir, kuzusunun çalınıp kesildiğini ve Bayram'ın dövüldüğünü görür. Bağırır, Haceli'nin yaptıklarını ve gelininin çocuk düşürdüğünü Muhtar'a söyler.
- k) Muhtar telaşlanır, Haceli'ye kızar.
- l) İrazca, Bayram'ı eve götürürken köyde bağırarak olanları anlatır.

14 – Bayram'ın Evi (84' 36" 89' 56")

- a) Ebe Havalı, Haçça'nın kurtulmasının zor olduğunu söyler.
- b) İrazca, Kaymakam'ı görmek için çıkar.
- c) Muhtar ve köylüler, Kaymakam'ı karşılamaya hazırlanır.
- d) İrazca, Kaymakam ile konuşur, olanları anlatır. İki tarafa karşı da adil davranmasını ister. Kaymakam'dan ayrılır.
- e) Kaymakam, Muhtar'ın yaptıklarına sinirlenir.

15 – Karşılama (89' 56" – 100'00")

- a) Muhtar, köylülere Kaymakam'a nasıl davranacaklarını anlatır.
- b) Kaymakam karşılama yerinde Muhtar'a yüz vermez, köylülerle konuşur.
- c) Kaymakam ve beraberindekiler köye gelirler, Kaymakam Haceli'nin temellerini görür, Muhtar'a sorar. Muhtar durumu anlatır.
- d) Kaymakam köy içinden ev yeri satılmasının yasal olmadığını söyler ve bu kararların iptal edilmesini ister.
- e) İrazca, Kaymakam'ın karşısına sevinerek çıkar, bu kez oğlunun ve gelininin dövülmelerine karşılık ne yapabileceklerini sorar.
- f) Kaymakam, İrazca'ya Cumhuriyet Savcısı'na gitmesini söyler.
- g) Kaymakam hemen gider.
- h) Muhtar, Haceli'ye kızar.

- i) Muhtar kendisi için endişelenmektedir. Bayram ve Hacı'yi uzlaştırmak ister. Bekçi Mustafa'yı Haçça'ya bakmaya gönderir.
- j) Muhtar, Hacı'ye kazdığı temelleri doldurmasını söyler.
- k) Muhtar, Haçça'nın durumunun kötü olduğunu öğrenir, Sıhhiye Şakir'i çağırır.
- l) Agali, Hacı'nın kardeşleri ile tartışır ve Bayram'dan yana olduğunu söyler.

16 – Bayram'ın Evi ve Evin Önü (100'00" – 108'00")

- a) Hacı ve karısı Fatma temelleri doldururlar.
- b) Muhtar, Sıhhiye Şakir ile birlikte Bayram'ın evine gelir, Haçça'nın tedavisi başlar.
- c) Hacı'nın kardeşleri Hacı'ye kızar, sinmemesini söyleyip beraberce cuma namazına giderler.
- d) Hoca, camide tevekküle dair bir hutbe verir.
- e) Birkaç gün sonra Haçça'ya son iğnesi yapılır, Haçça daha iyidir.
- f) İrazca ve Şakir mahkemeye gitmek mi, yoksa Hacı ile uzlaşmak mı gerektiğini tartışırlar. Şakir uzlaşma taraftarıdır. Bayram isyan eder.
- g) Sultan'ın oğlu, Sultan'ı yılan soktuğunu haber verir. Hep beraber Sultan'ın evine koşarlar.
- h) İrazca, yılanların hayvan oldukları halde kendilerinden intikam aldıklarını dile getirerek şikayette bulunmaya karar verir.
- i) Ertesi gün kağıt ile tüm aile resmi olarak şikayette bulunmak üzere yola çıkar.

Ekran Kararır

SON

iii) *Yılanların Öcü'nde Öykü*

Kara Bayram'ın Babası (Sağır Ali), gençliğinde Şahmaran adlı yılanı öldürür, o günden sonra yılanların Bayram'ın ailesine düşman olduğu rivayet edilir. Aile yılanları öldürür, yılanlar da ailenin malına, canına zarar verir.

Kara Bayram; annesi Irazca, karısı Hatice ve üç çocuğu; Ahmet, Şerife ve Osman ile birlikte babasından kalan köy meydanındaki tek odalı evinde oturur. Fakirdir.

Köy Muhtarı, Kara Bayram'ın evinin önünden Köy Kurulu İkinci Üyesi ve nispeten varlıklı olan Haceli'ye -Bayram fakir olduğu için buna ses çıkarmayacağını düşünerek- ev yeri satar. Muhtar bu satışı yasal olmayan yollarla ve hükümetin izni olmadan yapmıştır. Evlerinin önünün kapanacağını düşünen Bayram ve Irazca buna izin vermek istemez, direnir. İki taraf birbirine maddi ve manevi zarar verir. Haceli, Bayram'ın evini basar karısını ve annesini döver. Bayramın karısı 3,5 aylık çocuğunu düşürür. Haceli'den yana olan Muhtar, Bayram'ı pusuya düşürüp dövdürür. Haceli, Bayram'ın yeni doğmuş kuzusunu -Muhtar'ın isteğiyle- çalar ve keser. Bayram'ın annesi Irazca ise Haceli'nin kazdığı temelleri doldurur, kerpiçlerini kırar ve Bayram'ın Haceli'nin karısı Fatma ile birlikte olmasını sağlar. Irazca, köye gelen Kaymakam'a; Muhtar ve Haceli'yi şikayet eder. Irazca, Kaymakam'dan taraflara karşı adil davranmasını ister. Kaymakam, Muhtar'ın yaptıklarına göz yummaz. Köy Kurulu'nun aldığı ev yeri satma kararını iptal ettirir. Diğer zararların temini içinse Irazca'ya Cumhuriyet Savcılığı'na şikayette bulunmasını söyler. Muhtar, Kaymakam'ın Irazca ve Bayram'dan yana çıkmasıyla Haceli'yi desteklemekten vazgeçer. Irazca ve Bayram, şikayette bulunma konusunu düşünürlerken Irazca'nın kızkardeşi Sultan'ı yılan sokar. Irazca, yılanların kendilerinden intikam aldığını düşünür ve kendilerinin de şikayette bulunmaları gerektiğine karar verir. Roman, Irazca'nın şikayette bulunmaya karar vermesiyle; film ise, Kara Bayram'ın ailesiyle birlikte şikayette bulunmaya gidişiyle sona erer.

iv) *Yılanların Öcü*'nde Öykü ve Olay Örgüsünün Karşılaştırılması

Yılanların Öcü filminin öykü ve olay örgüsü roman ile paralellik sergiler. Film, romandaki ana olay olan Haceli'nin ev yeri satın alması ve Bayram ve ailesinin evlerinin önüne ev yaptırmamak için direnişini alarak roman ile -hemen hemen- aynı zamansal sırayla anlatmıştır. Bu sıra romanda izlenen sıra ile aynıdır.

Romanda ve filmde öykü; Bayram'ın babasının yılanları öldürmesi ve yılanlar ile aile arasında "savaş" çıkması ile başlar. Bu başlangıç, hem romanda hem de filmde okuyucuya ve izleyiciye, Bayram'ın ağzından aktarılmıştır.

Olay örgüsü ise hem romanda hem de filmde Muhtar'ın, Bayram'ın evinin önünden ev yeri satması sonucu, Haceli ile Bayram'ın ailesi arasındaki anlaşmazlığın ortaya çıktığı günlerden başlar.

Hem film hem de roman doğrusal bir akış izler. Her ikisinde de zamanda geri dönüş yoktur. Romanda ve filmde, okuyucu ve izleyici Bayram'ın babasının Şahmaran'ı öldürüşünü, karısına anlattığı sırada Bayram'dan öğrenir. Bunun yanında romanda, örneğin, Sultan'ın oğulları ve gelinleri ile geçmişte yaşadığı anlaşmazlık yüzünden tek başına yaşaması Sultan'ın düşünceleri ile okuyucuya aktarılmış, geri dönüş yapılmamıştır. Filmde ise bu konuya hiç değinilmemiştir.

Film roman ile aynı öyküyü anlatır. Romanda anlatılan ana olaylar, filme aynen aktarılmıştır. Ancak hem romanın hem de filmin ayrışmasına bakıldığında, olay örgüsünde kimi değişikliklerin yapıldığı görülür.

Roman ayrışmasında "Yılanlar", film ayrışmasında "Harım" olarak adlandırılan 1'inci bölümdeki olaylar birbiri ile aynıdır. Yalnız filmde romanın

bu bölümünde yaşanan olayların sıralaması değiştirilmiştir. Örneğin filmde, Hatice'nin hamile olduğu romandan daha önce verilmiştir.

Romanda “Ev Yeri” adlı 2’nci bölüm ile filmde 2 ve 3’üncü ayrımlarda yaşananlar da aynıdır. Ancak, film ayrımlamasının “Köy ve Ev Önü” adlı 2’nci ayrımlında, Irazca’nın Haceli ve kardeşlerinin temel yerlerini işaretlemeleri ve Irazca’nın onları izlemesi romanda anlatılmaz. Irazca, Haceli’nin evlerinin önünden ev yeri satın aldığını romanın “Ev Yeri” başlıklı 2’nci bölümünde Bayram’dan öğrenir ve Bayram’a “bugün” Haceli ve kardeşlerinin evlerinin önüne geldiğini söyler. Filmde ise izleyici bu sahneyi bire bir yaşar ve bu sayede, Irazca ve Bayram’dan önce, hem Haceli’nin Bayram’ın evinin önüne ev yapacağını hem de Haceli’nin Irazca’dan çekindiğini öğrenmiş olur.

Romanın; “Sinir”, “Öyle de Ölüm Böyle de”, “Yorgun Mustafa”, “Kimse Görmeden” başlıklı 3, 4, 5 ve 6’ncı bölümlerindeki olaylar, film ayrımlamasının 4 ve 5’inci ayrımlarına karşılık gelir. Filmin bu ayrımlarında, yan kişiler ve olaylar göz ardı edilmiştir. Ama romanın can alıcı noktalarına bakıldığında filme aktarılmayan bir olay ya da eklenen bir sahne yoktur.

Roman’ın “Hay Haay” ve “Yılanın Başı” adlı 7 ve 8’inci bölümlerinde yaşanan olaylar, filmde “Köy Kahvesi” adlı 6’ncı ayrımda yaşanır. Bunlar arasında bir karşılaştırma yapıldığında, filmde, Muhtar’ın hükümete ve hükümetin yapacaklarına, özellikle heykel yapılmasına ilişkin konuşmaları atlanmıştır. Muhtar konuşmasında, doğrudan, Bayram’ın evinin önüne ev yapılması konusunu açar. Filmdeki bir farklılık da, filmde romana göre daha ağırlıklı rol oynayan “Agali”nin, Bayram’dan yana olduğunu burada Muhtar’a belirtmesidir.

Romanın, “Hatice” ve “Fatma” adlı 9 ve 10’uncu bölümleri, film ayrımlamasının “Bayram’ın Evi” adı verilen 7’nci ayrımla karşılık gelir. Buradaki olaylar birbiri ile aynı olsa da filme eklenen bir sahne vardır; filmin bu kısmında Haceli, karısı Fatma’ya kerpiçlerin kuruyup kurumadığına

bakmasını söyler. Romanda aralarında böyle bir konuşma geçmez. Bu konuşma filme, bir sonraki sahneye bağlantı sağlamak için eklenmiştir. Nitekim filmde hemen bu sahnenin devamında “Kerpiç Çukuru ve Bayram’ın Evi” adlı 8’inci ayrımda Irazca, Ahmet ile birlikte Hacı’nın kerpiçlerine bakmaya gider. Romanda ise böyle bir sahne yoktur. Romanın “Ala Kerpiç” adlı 11’inci bölümünde Irazca’nın kerpiçler ile ilgili düşüncelerine yer verilmiştir. Irazca, romanın bu bölümünde, kerpiçlerin kuruyup kurumadıklarını merak eder ve düşünür. Film ayrışmalarının 8’inci bölümünde ise Irazca, belirtildiği gibi, Ahmet ile birlikte kerpiç çukuruna gider ve Hacı’nın kerpiçlerinin kuruyup kurumadığına bakar. Agali de burada yanlarına gelerek Irazca’yı desteklediğini belirtir. Irazca, romanın 11’inci bölümündeki iç konuşmasını filmde yüksek sesle dile getirir; “Kerpiç olduklarına pişman kerpiçler!”. Bu sahne filmin etkileyici sahnelerinden biridir.

Filme eklenen bir diğer sahne de, Hacı’nın kerpiçlerinin kırıldığı sahnedir. Romanda sadece Irazca’nın kerpiçleri kırmak üzere Bayram ve Hatice’yi gece yarısı uyandırıp, yola çıkmaları verilir. Oysa filmde, kerpiçlerin kırılması 45 saniyelik etkileyici bir sahne olarak izleyicinin karşısına çıkar. Filmin bu sahnesinde romandan farklı olarak kerpiç kırmaya Bayram’ın oğlu Ahmet de gelir. Ayrıca filmde Hatice, Irazca’ya; “Başımıza bir bela almayalım” sözleriyle tepki verir. Hamile ve yorgun olan Hatice, yaptıklarından dolayı başlarına bir “iş” gelmesinden çekinir. Bu da film izleyicisini daha sonra olacıklara hazırlamış olur. Nitekim Hatice bu olayın sonunda dayak yiyecek ve üçbuçuk aylık çocuğunu düşürecektir. Romanda ise Hatice böyle bir tepki vermez. Kayınvalidesinin söylediğini yapar. Ancak, daha sonra okuyucu, Bayram’ın iç konuşmalarından, annesi Irazca’yı kerpiçleri kırmaktan vazgeçirmeye çalıştıklarını ama başaramadıklarını öğrenir. Tüm bunların yaşandığı romanın, “Ala Kerpiç” ve “Gece İş” adlı 11 ve 12’nci bölümleri, film ayrışmalarının “Kerpiç Çukuru ve Bayram’ın Evi”, “Muhtarlık” ve “Bayram’ın Evinin Önü” adlı 8, 9 ve 10’uncu ayrışmalarına karşılık gelir.

Romanın; “Dengi Dengine”, “Ası Kuzu”, “Yollar Bayır”, “Kör Geliş”, “Uzun Abdest”, “Vay Bu Çocuk, Bu Çocuk” ve “Arzuhal” adlı 13, 14, 15, 16, 17, 18 ve 19’uncu bölümleri; film ayırlamasının “Evin Önü”, “Muhtar’ın Evi” “Pusu” ve “Bayram’ın Evi” olarak adlandırılmış olan 11, 12, 13 ve 14’üncü ayırmalarına karşılık gelir. Buradaki ana olaylar birbiri ile aynı olmakla birlikte yönetmen kimi değişiklikler yapmıştır:

Romanda Bayram’ın tek odalı evinde annesi, karısı ve çocuklarıyla kalması köylüler tarafından hoş karşılanmaz. Aslında Bayram’ın karısı Hatice de bundan pek hoşnut değildir. Bunu sık sık düşünür ve Bayram’a söyler. Filmde ise ne Hatice’nin ne de köylülerin rahatsızlığına açıkça değinilir. Bu durum oyuncuların oyunculuğu ile verilmeye çalışılmıştır. Filmin “Evin Önü” olarak adlandırılan 11’inci ayırımında Irazca erken uyanır, uyumakta olan Hatice ve Bayram’a bakar. Hatice kocasına sarılır, sonra uyanır, kayınvalidesini görünce utanır, toparlanır.

Roman ve film arasındaki bir başka farklılık, Hacı’nın Bayram’ın evini bastığı sırada romanda Irazca’nın feryadına sadece kadınların gelmesi, filmde ise Agali’nin köylülerle birlikte gelip Bayram ve Hacı’yi ayırmasıdır. Agali, daha sonra Bayram’ın evine gelen Hacı’nın kardeşlerine karşı durur. Onlar da hem Agali’yi sayarlar hem de açıkça Bayram’a saldırmaya cesaret edemezler. Bunu daha sonra yapacaklarını söylerler. Gerçekten de filmde Bayram’ı dövenler Hacı’nın kardeşleridir. Oysa romanda, Bayram’ı döven başkalarıdır.

Romanın “Yollar Bayır” adlı 15’inci bölümünde Bayram yanına bir bıçak alır. Bıçak, Bayram pusuya düştüğünde yanındadır ve elinden alınır. Romanın “Elin Adamı” adlı 27’nci bölümünde Bayram bu bıçağı Köy Odası’nda herkesin içinde Muhtar’dan ister, böylece orada bulunanlara Muhtar’ın kendisini dövdüğünü ispat eder. Filmde bu ayrıntıya yer verilmemiştir.

Film ve roman arasındaki bir başka farklılık, Hacı'nın karısı Fatma'nın Hacı ile birlikte gece temellerde kalmayıp evine gitmesidir. Romanda Hacı temellerde nöbet tutarken Fatma'yı eve göndermez, Fatma ise bundan rahatsızlığını dile getirir. Çünkü, köy yerinde Fatma'nın Hacı ile birlikte temellerde kalması ayıplanır. Filmde ise Fatma temellerde kalmayı baştan reddeder ve köye rezil olmamak için eve gidip yatar. Yönetmen Fatma'yı eve göndererek, olay örgüsünü değiştirmiştir.

Romanın; "Karşılama", "Kara Bulut", "Sararmış Gelin", "Göz Bakar" adlı 20, 21, 22 ve 23'üncü bölümleri, film ayırlamasında "Karşılama" adlı 15'inci ayrıma denk gelir. Burada filme romandan farklı olarak eklenen bir sahne vardır. Kaymakam'ın ev yeri satma kararını iptal etmesinden sonra İrazca, Kaymakam'ın karşısına çıkar. Romanda, okuyucu bu sahnenin yaşandığını, 20'nci bölümde, Muhtar'ın Kaymakam gittikten sonra kendi kendine söylenmesinden öğrenir. Oysa filmin "Karşılama" olarak adlandırılmış olan 15'inci ayırımında İrazca, Kaymakam'ın karşısına çıkar ve "adaletli" davrandığı için memnuniyetini dile getirir. İrazca burada Kaymakam'a, Bayram'ın dövülmesi ile gelininin çocuğunu düşürmesinin hesabını kimin vereceğini sorar.

Romanın; "Eski Fatma", "Eski Cuma", "Eskiler", "Elin Adamı", "Gene Yılanlar", "İrazca'nın Parmağı" adlı 24, 25, 26, 27, 28 ve 29'uncu bölümleri, filmde "Bayram'ın Evi ve Evin Önü" olarak adlandırılmış olan 16'ncı ayrıma karşılık gelir. Film ve roman arasındaki bir başka farklılık, romanın 27'inci bölümünde Muhtar'ın Bayram ve Hacı'yi uzlaştırmak üzere köylüleri toplamasıdır. Bu bölümde Bayram, herkesin içinde Muhtar'ın kendisini dövdürdüğünü ispatlar ve Muhtar'ı zekice sıkıştırır. Filmde ise Muhtar, Kaymakam gittikten sonra Bayram ve Hacı'yi uzlaştırmaya çalışmaz, Hacı'nın Bayram'a verdiği zararı telafi etmek için Hatice'yi tedavi ettirir ve Hacı'ye kazdığı temelleri doldurmasını söyler.

Roman, Irazca'nın şikayette bulunmak için geceden yola düşme kararı alması ile biterken film, bu kararı Irazca'nın ağzından duyurmakla yetinmez, ertesi gün tüm ailenin gidişini etkileyici bir şekilde izleyiciye gösterir. Böylece film, tıpkı başladığı gibi Bayram'ın kağını ile yol alışı ile biter, ancak, açılıştaki “her şeye rağmen mutluluk tablosu”, acılara birlikte göğüs germiş bir ailenin, kendilerine yapılan haksızlıklara karşılık verebilmek için kuşandığı “kararlılık” ile yer değiştirmiştir. Bu kez kağnıda Irazca, Osman ve Şerife de vardır.

Bunların dışında roman ve filmde olay örgüsü birbirinin aynıdır. Bu noktada belirtilmelidir ki, özellikle romanda söz arasında gönderme yapılmış olan kimi sahnelerin filmde izleyiciye bire bir “gösterilmesi”, filmin anlatımına katkıda bulunmuştur.

v) *Yılanların Öcü* Romanı ve Filminde Ana Olayların Karşılaştırılması

Film ve romandaki ana olaylar göz önüne alınırsa; bunların birbirinden farklı olmadığı, romandaki ana olayların tümünün filme doğrudan aktarıldığı görülür. Film, yalnızca yan olayları eksiltmiştir. Romandan filme doğrudan aktarılan ana olaylar şöyle sıralanabilir;

1. Bayram'ın Babası'nın Şahmaran'ı öldürmesi.
2. Hatice'nin dördüncü çocuğuna hamileliği.
3. Sultan Teyze'nin evinde yılan görmesi.
4. Muhtar'ın Haceli'ye Bayram'ın evinin önünden ev yeri satması.
5. Bayram ve Irazca'nın buna itiraz etmesi.
6. Irazca'nın kazılan temelleri doldurması.
7. Irazca ve ailesinin, Haceli'nin kerpiçlerini kırmaları.
8. Fatma ve Bayram'ın beraberliği.
9. Haceli'nin Bayram'ın evini basması.
10. Hatice'nin çocuğunu düşürmesi.
11. Bayram'ın Muhtar tarafından dövdürülmesi.

12. Bayram'ın yeni doğmuş kuzusunun çalınması.
13. Irazca'nın Muhtar ve Hacı'yi Kaymakam'a şikayet etmesi.
14. Kaymakam'ın Muhtar'ın yasal olmayan kararlarını iptal etmesi.
15. Muhtar'ın Hacı'nin tarafını tutmayı bırakıp uzlaşma sağlamaya çalışması.
16. Sultan Teyze'yi yılan sokması.
17. Irazca'nın mahkemeye başvurma kararı alması.

vi) *Yılanların Öcü* Romanı ve Filminde Neden- Sonuç İlişkilerinin Karşılaştırılması

Yılanların Öcü'nde ana olay; Köy Kurulu İkinci Üyesi Hacı'nin, yoksul Kara Bayram'ın köy içindeki evinin önüne ev yapmak istemesi sonucu Bayram ve ailesinin buna direnmesi dolayısı ile iki aile arasında gelişen çatışmadır.

Bayram'ın evi kendisine babasından kalmıştır. Bayram, borç ödeyerek biraz toprak sahibi olmuştur. Hacı ise “aşağı mahalle”de oturur. Her nasılsa “işlerini yüceltip” biraz para kazanınca, evini de daha iyi bir yere yapmak ister. Muhtar, Bayram fakir ve sessiz olduğu için köy içinde yirmi ev olmasına rağmen Bayram'ın evinin önünü Hacı'ye satar. Romanda da filmde de ev yerinin Bayram'ın evinin önünden satılmasının nedeni aynıdır.

Bayram'ın evinin önüne ev yaptırmaya direnmesi, romanda, hem evinin önü kapanacağından hem de köyde altyapı olmadığından evin pisliklerinin evlerin arkasına atılmasındandır. Hacı, Bayram'ın evinin önüne ev yaptırdığında “evinin arkası” Bayram'ın “evinin önü” olacaktır. Ayrıca köy meydanı daralacaktır. Filmde temizlik meselesine hiç değinilmez. Bayram'ın direnmesine evin önünün kapanması sebep gösterilir.

Olay örgüsüne bakıldığında, başlangıçta, Bayram'ın oğlu Ahmet'in yılan görmesi ve öldürmesi, yılanlar ile Bayram'ın ailesinin düşmanlığını anlatmak için bir araçtır. Ayrıca Sultan Teyze'in evinde yılan görmesi ve yılanın bulunamaması anlatının sonunda Irazca'nın kararını etkilemesi açısından bir hazırlıktır. Romanda ve filmde neden sonuç ilişkisi aynıdır.

Bundan başka Haceli temel kazar, Irazca buna karşılık temelleri doldurur.

Haceli'nin karısı Fatma uzlaşmak için Irazca ile konuşur, ona Bayram'ı sevdiğini anlatır. Irazca ise Fatma'nın anlattıklarını Haceli'den intikam almak için kullanır.

Haceli, Muhtar'ın isteğiyle, Bayram'ın yeni doğmuş kuzusunu Kaymakam'a ikram etmek için çalar. Muhtar ayrıca köylüden "Kaymakamın rakı parası" adı altında para toplar.

Irazca ve ailesi Haceli'nin kerpiçlerini kırarlar. Bu yüzden Haceli, Bayram'ın evini basar ve karısını döverek, çocuğunu düşürmesine neden olur.

Muhtar, kendisine direnen Bayram'ı dövdürür. Irazca; Muhtar'ın Bayram'ı dövdürmesine, kuzularını çalmasına ve tüm yaptıklarına karşılık Muhtar'ı Kaymakam'a şikayet eder. Kaymakam, Muhtar'ın aldığı yasal dayanağı olmayan kararları iptal ettirir. Muhtar, Kaymakam'dan çekindiği için Haceli'yi desteklememeye başlar.

Sultan'ın evindeki yılan Sultan'ı sokar. Bunun sonucunda Irazca, yılanların öçlerini aldıklarını düşünür ve haklarını yasal yollardan aramaya karar verir.

Tüm bunlar göz önüne alındığında; film ve romanda neden- sonuç ilişkilerinin aynı olduğu sonucuna varılır.

vii) *Yılanların Öcü*'nde Mekan

Romanda ve filmde mekan, Burdur'un Karataş Köyü'dür. Romanın başında anlatıcı; "Bu Kara Bayram'ın seksen evli Karataş Köyü'nde kimsenin gözüne batmayan bir hayatı vardı." (Baykurt, 1959: 9) sözleri ile olayların yaşandığı mekanı okuyucuya belirtmiş olur. Bu köyün Burdur'a bağlı olduğu ise romanda, kişiler arasında geçen diyaloglardan anlaşılır. Örneğin romanın ilk bölümünde Bayram ve Hatice Burdur'dan düş almayı hayal ederler. Yine romanda Muhtar, Bayram'ın direnişine; "Sen Burdur'un kibarı mısın?" sözleriyle tepkisini dile getirir.

Filmin başlangıcında ise izleyici, tıpkı romandaki gibi, Bayram ve Karısı tarlada konuşurken yaşadıkları köyün Burdur'a bağlı Karataş köyü olduğunu öğrenir. Ayrıca; Irazca Kaymakam'a "arzuhaline"; "Karataş'a geldin, hoş geldin." sözleri ile başlar.

Olaylar; köy, köy etrafındaki tarlalar ve köydeki evlerde geçer. Mekan olarak daha çok Bayram'ın evi ve evinin önü kullanılır.

Film, romanın yazarı Fakir Baykurt'un köyü olan Burdur- Akçaköy'de çekilmiştir. Filmin açılışında, Akçaköy halkına bir teşekkür yazısı yer alır. Burada yazarın *Yılanların Öcü*'nü hem kendi hayatından hem de yaşadığı çevreden esinlenerek yazdığı göz önüne alınırsa, yönetmenin de filmi olayların "gerçek" mekanında çektiği söylenebilir.

viii) *Yılanların Öcü*'nde Zaman

Roman; Bayram, karısı Hatice ve oğlu Ahmet'in harıma gidişi ve burada çalışmaları ile başlar. Aynı gün Bayram, Hacı'nın iki gün önce kendi evinin önünden ev yeri satın aldığını öğrenir. Böylece olay örgüsü Bayram'ın bunu öğrendiği günden başlar oysa öykü, bundan iki gün öncesinde

başlamıştır. Bugünle birlikte öykünün zamanı üç gün olur. Bayram ve ailesi ile Hacı'nın arasındaki anlaşmazlık, Kaymakam'ın geldiği güne dek sürer. Kaymakam, romanın olay örgüsünün başladığı günden itibaren dördüncü gün gelir. Bu gün aynı zamanda Hacı'nın Bayram'ın evini bastığı ve Hatice'nin çocuğunu düşürdüğü gündür. Hatice'nin tedavisi dört gün sürer. Tedavinin bittiği dördüncü günün akşamı Sultan Teyze'yi yılan sokar. İrazca o gece rüya görür ve uyanıp resmi olarak şikayette bulunmaya karar verir. Ertesi günün sabahı tüm aile kağı ile yola çıkar. Buna göre, roman'ın öykü zamanı on, olay örgüsü zamanı sekiz gündür. Tüm bunlar romanda 278 sayfada anlatılır.

Filme ise Hacı'nın Bayram'ın evini bastığı dördüncü güne kadar öykü ve olay örgüsünün zamanı romanla aynıdır. Bundan sonraki zaman eksiltmelerle verilir, Hatice'nin tedavisinin tam olarak kaç gün sürdüğü anlaşılmaz. Bu yüzden filmin olay örgüsü ve öyküsünün zamanının kaç gün olduğu net olarak hesaplanamasa da romandan birer gün eksik olduğu söylenebilir. Filmin süresi 108 dakikadır.

Yılanların Öcü romanı ve filminde olay örgüsünün zamanı arasındaki farklılık, iki yapının her bir gününde yaşanan olayların karşılaştırılması ile daha açık bir biçimde ortaya koyulabilir;

Romanda 1'inci gün; Bayram'ın oğlu Ahmet'in yılan öldürmesi ile Bayram ve ailesinin yılanlarla olan düşmanlığının öğrenilmesi. Bayram'ın karısı Hatice'nin dördüncü çocuğuna hamileliği. Bayram'ın, evinin önünden Hacı'nın ev yeri satın aldığını öğrenmesi. İrazca'nın kızkardeşi Sultan'ın evinde yılan görmesi ve yılanın bulunamaması.

Filme 1'inci Gün; Bayram'ın oğlu Ahmet'in yılan öldürmesi ile Bayram ve ailesinin yılanlarla olan düşmanlığının öğrenilmesi. Bayram'ın karısı Hatice'nin dördüncü çocuğuna hamileliği. Bayram'ın evinin önünden

Haceli'nin ev yeri satın aldığı öğrenmesi. Irazca'nın kızkardeşi Sultan'ın evinde yılan görmesi ve yılanın bulunamaması.

Romanda 2'inci Gün; Haceli'nin Bayram'ın evinin önüne temel kazmaya başlaması ve Irazca'nın direnmesi. Haceli'nin direnişle karşılaştığını Muhtar'a söylemesi. Muhtar'ın Haceli'yi desteklemesi. Irazca, Hatice ve Ahmet'in kazılan temelleri doldurması. Muhtar'ın köylüler ile konuşması, ardından Bayram'ı tehdit etmesi.

Filmde 2'inci Gün; Haceli'nin Bayram'ın evinin önüne temel kazmaya başlaması ve Irazca'nın direnmesi. Haceli'nin direnişle karşılaştığını Muhtar'a söylemesi. Muhtar'ın Haceli'yi desteklemesi. Irazca, Hatice ve Ahmet'in kazılan temelleri doldurması. Muhtar'ın Bayram'ı tehdit etmesi.

Romanda 3'üncü Gün: Haceli'nin doldurulan temelleri görünce Bayram'ın evine gelmesi, Irazca ve Ahmet'in onu engellemesi. Fatma'nın Irazca ile konuşması, Muhtar'ın Kaymakam'ı ağırlamak için köylüden para toplaması. Muhtar'ın Irazca ve Haceli'yi uzlaştırmak için çağırması. Bayram'ın Fatma ile birlikte olması. Irazca'nın Muhtar'ı Kaymakam'a şikayet etmeye karar vermesi. Irazca, Bayram ve Hatice'nin Haceli'nin kerpiçlerini kırmaya gidişleri. Muhtar'ın Bayram'ın kuzusunu çalmaya karar vermesi.

Filmde 3'üncü Gün; Haceli'nin doldurulan temelleri görünce Bayram'ın evine gelmesi, Irazca ve Ahmet'in onu engellemesi. Fatma'nın Irazca ile konuşması. Muhtar'ın Kaymakam'ı ağırlamak için köylüden para toplaması. Muhtar'ın Irazca ve Haceli'yi uzlaştırmak için çağırması. Bayram'ın Fatma ile birlikte olması. Irazca'nın Muhtar'ı Kaymakam'a şikayet etmeye karar vermesi. Irazca, Bayram, Hatice ve Ahmet'in Haceli'nin kerpiçlerini kırmaları.

Romanda 4'üncü gün; Haceli'nin Bayram'ın kuzusunu çalması ve kesmesi; kerpiçlerinin kırıldığını öğrenmesi ve Bayram'ın evini basarak

Hatice'yi dövmesi, Irazca'yı tartaklaması, Bayramdan dayak yemesi. Bayram'ın Muhtar'ı Kaymakam'a şikayet etmeye karar vermesi. Muhtar'ın Bayram'ı dövdürmesi. Hatice'nin çocuğunu düşürmesi ve hayatının tehlikeye girmesi. Irazca'nın kuzularının çalınıp kesildiğini ve Bayram'ın dövüldüğünü görmesi. Irazca'nın Muhtar'ı Kaymakam'a şikayet etmesi. Kaymakam'ın Muhtar'a aldığı kararları iptal ettirmesi. Muhtar'ın, bir bakıma, taraf değiştirmesi ve Hatice'yi tedavi ettirmeye karar vermesi. Haceli'nin karısıyla birlikte kazdığı temelleri doldurması, Hatice'nin tedavisinin başlaması.

Filmde 4'üncü Gün; Haceli'nin Bayram'ın kuzusunu yüzerken kerpiçlerinin kırıldığını öğrenmesi. Bayram'ın evini basarak Hatice'yi dövmesi, Irazca'yı tartaklaması, Bayram ile dövüşmesi. Bayram'ın Muhtar'ı Kaymakam'a şikayet etmeye karar vermesi. Muhtar'ın Bayram'ı dövdürmesi. Hatice'nin çocuğunu düşürmesi ve hayatının tehlikeye girmesi. Irazca'nın kuzularının çalınıp kesildiğini ve Bayram'ın dövüldüğünü görmesi. Irazca'nın Muhtar'ı Kaymakam'a şikayet etmesi. Kaymakam'ın Muhtar'a aldığı kararları iptal ettirmesi. Muhtar'ın, bir bakıma, taraf değiştirmesi ve Hatice'yi tedavi ettirmeye başlaması. Haceli ve karısı Fatma'nın kazdıkları temelleri doldurması.

Romanda 5, 6 ve 7'inci Günler; Hatice'nin tedavisi ile geçer.

Filmde Romandaki 5, 6 ve 7'inci Günlere Karşılık Gelen Birkaç Gün; Hatice'nin tedavisi ile geçer.

Romanda 8'inci Gün; Hatice'nin son iğnesinin yapılması. Bayram'ın cuma namazına gitmesi, eve dönmesi. Muhtar'ın Bayram ve Haceli'yi uzlaştırmak için toplantı yapması ve iki tarafın da uzlaşmayı kabul etmemesi. Irazca ve Sıhhiye Şakir mahkemeye başvurma konusunda konuşurlarken Sultan'ı yılan soktuğu haberinin gelmesi. O gece Irazca'nın rüya görmesi ve mahkemeye başvurmaya karar vermesi.

Filmde Hatice'nin Tedavisinin Son Günü; Hatice'nin son iğnesinin yapılması. Cuma namazının kılınması. Irazca ve Sıhhiye Şakir mahkemeye başvurma konusunda konuşurlarken Sultan'ı yılan soktuğu haberinin gelmesi. Irazca'nın, Sultan'ın başında, ertesi gün mahkemeye gitmeye karar vermesi.

Romanda 9'uncu Gün; Yoktur.

Filmde Son Gün: Bayram'ın bütün ailesi ile birlikte resmi şikayette bulunmaya gidişi.

Görüldüğü gibi roman ve öykünün olay örgüsü zamanı Bayram'ın evinin Haceli tarafından basılmasına kadar aynıdır. Hatice'nin tedavisi romanda 4, filmde ise aşağı yukarı 3- 4 gün sürer. Sultan'ı yılan sokması ile Irazca'nın mahkemeye gitmesi romanda 8'inci güne denk gelir, filmde ise bunun tam olarak kaçınıcı güne denk geldiği bilinmez.

ix) *Yılanların Öcü*'nde Kişiler ve Figüratif Yapıyı Oluşturan Diğer Öğeler

Yılanların Öcü'nde başlıca kişiler; Irazca, Kara Bayram, karısı Hatice, oğlu Ahmet, kızı Şerife, oğlu Osman, Sultan Teyze (Irazca'nın kızkardeşi), Muhtar, Agali, Kosa (Filmde yer almaz), Haceli, Haceli'nin karısı Fatma, Haceli'nin kardeşleri, Bekçi Mustafa, Kaymakam, Köy Kurulu Üyeleri, Köylüler, Jandarma Komutanı, Nüfus Memuru Osman, Muhtarın karısı, Ebe Havalı (Agali'nin karısı), Sıhhiye Şakir, Sutan'ın oğulları ve gelinleri (Filmde sadece Sultan'ın oğlu yer alır) ile Kosa'nın misafiridir. (Filmde yer almaz) *Yılanların Öcü*'nde figüratif yapının diğer öğeleri ise Bayram'ın köpeği Toman (filmde yer almaz) ve "yılanlar"dır.

Roman kişilerinin hemen hemen hepsine filmde yer verilmiştir. Ancak aktarım sırasında yönetmen bunlar üzerinde birkaç değişiklik yapmıştır.

Öncelikle Bayram'ın kızı Şerife ve küçük oğlu Osman romanda yaşça- en azından konuşabilecek ve yürüyebilecek kadar- daha büyüktürler. Ancak romanda ilk bölüm dışında konuşmaları yoktur. Bu yüzden yönetmen filmde onlara, yaşça daha küçük olarak yer vermiştir. Filmde Osman ve Şerife hiç konuşmazlar.

Roman ve film kişileri arasındaki bir başka farklılık ise “Agali” ve “Kosa”nın, filmde “Agali” olarak birleştirilmesidir. Romanda Bayram'ın yanında olan ve köylünün gerçek düşüncesini dile getiren iki kişi vardır; “Agali” ve “Kosa”. Filmde ise bu iki kişi birleştirilmiş ve “Agali” olarak izleyicinin karşısına çıkmıştır.

Yılanların Öcü'nde kişiler ve figüratif yapıyı oluşturan diğer öğelerden önemli olanlarının, tek tek ele alınarak incelenmesi ve filme aktarılırken nasıl bir dönüşüme uğratıldıklarının belirlenmesi uygun olacaktır.

Irazca: Kara Bayram'ın annesi Irazca, filmde de romanda da aynı baskın kişiliğe sahiptir. Roman anlatıcısı başlangıçta; “Evde onun sözü geçer.” sözüyle Irazca'nın baskın kişiliğini dile getirir. Filmde de romanda da Bayram'ı yönlendiren, evdeki işleri çekip çeviren Irazca'dır. Irazca, Bayram'ın Haceli'ye ve Muhtar'a karşı nasıl bir tavır alacağını, onlarla mücadelesini yönlendirir, bu konudaki kararları da o verir. Haceli'nin temellerini dolduran, kerpiçlerini kırdıran, Bayram'ı Fatma'ya gönderen, Kaymakam'a Muhtar ve Haceli'yi şikayet eden ve öykünün sonunda resmi yollardan şikayette bulunmaya karar veren Irazca'dır. Roman ve filmde “Irazca”nın çizdiği kişilik ve öyküde oynadığı rol aynıdır.

Kara Bayram: Bayram, kendi halinde, yoksulluğuna rağmen hayata karşı umut taşıyan bir insandır. Çok güçlü bir kişiliğe sahip değildir. Annesi

Irazca onu yönlendirir. Bayram, hem filmde hem de romanda aynı kişiliği sergiler. Başına gelen felaketlere karşı annesinin sözü ile hareket eder. Özellikle Muhtar'ı savcılığa şikayet etmek konusunda kararsızdır. Hem şikayette bulunmak ister hem de dövüldükten sonra biraz siner. Bu konudaki tavrı çok net değildir. Filmde sık sık Muhtar'a; "Ya bizim dövüldüğümüz ne olacak?" sorusunu sorar. Romanda, Muhtar'ın Haceli ile kendisini uzlaştırmaya çalıştığı bölümde Muhtar'dan hesap sorar. Romanda okuyucu Bayram'ın şikayette bulunmak konusundaki kararsızlığını iç konuşmalarından öğrenir. Ancak filmde Bayram'ın korkusunu annesi Irazca, Bayram'a, "korkak ve pısrık" olmaması gerektiğini söyleyerek dile getirir.

Muhtar: Muhtar, hem filmde hem de romanda zenginden ve güçlüden yanadır. Muhtar'a göre, Haceli varlıklı olduğu için "güçlü"dür. Dolayısı ile Muhtar, Haceli'nin yanında yer alır. Bayram'ın ise yoksulluğu yüzünden kendisine yapılan haksızlıklara karşı çıkamayacağını düşünür. Bu yüzden, köy içinde yirmi ev daha bulunmasına karşın Haceli'ye Bayram'ın evinin önünü satar. Muhtar, Kaymakam'ın gelişi ve Köy Kurulu'nda alınan usulsüz kararları iptal ettirmesinden sonra değişir ve Bayram'ın üstüne gitmeyi bırakır. Bir şekilde taraflar arasında uzlaşma sağlamaya çalışır. Çünkü, Bayram ve ailesine verilen zararda kendi payının da olduğunu ve eğer Bayram mahkemeye gider ise kendisinin de zarar göreceğini düşünür. Gerçekte Kaymakam'ın Irazca'yı dinlemesine ve kendisine yüz vermemesine çok kızmıştır. Romanda ve filmde "Muhtar" aynı kişilik yapısına sahiptir.

Haceli: Haceli, hem romanda hem de filmde; kaba, Bayram'a göre varlıklı, kafası pek çalışmayan, öfkesine hakim olamayan, kurnaz olmayan, çevresindekilerin sözleriyle hareket eden biridir. Haceli'nin en büyük arzusu daha iyi bir hayat sürdürebilmektir. Bu yüzden köyün içinde ev yapmak istemektedir. Karısı Fatma Haceli'yi sevmez. Muhtar ise Haceli'yi kendi çıkarları için kullanır.

Agali ve Kosa: Agali, romanda Bayram'ı destekleyen kişilerden biridir. Köyün eski kurul üyelerinden olan Agali; dürüst, haklıdan, ezilenden yanadır. Dolayısı ile köyde sevilir ve sayılır. Agali, hem filmde hem de romanda Muhtar'ın evinin önünden Haceli'ye ev yeri sattığını Bayram'a haber veren kişidir. Bayram'ı ve Irazca'yı destekleyen, Bayram'a evinin önüne ev yapılmasına direnmesini söyleyen odur. Agali; filmde Haceli'nin kardeşleri tarafından dahi saygı görür. Haceli'nin Bayram'ın evini bastığı gün Haceli'nin kardeşlerinin karşısında durabilir.

Romanda Bayram'ı açıkça destekleyen kişilerden biri de varlıklı "Kosa"dır. Filmde ise yönetmen "Kosa"nın öyküde oynadığı rolü de "Agali"ye vermiştir. "Kosa" filmde yer almaz. Yönetmen bu birleştirmeyi yaparak hem öyküyü kısaltmıştır hem de "Agali"nin öyküde oynadığı rolü daha da etkili kılmıştır. "Agali", romana göre filmde daha ön plana çıkmıştır. Agali filmde; köy içine ev yapılmasını, köy meydanının daralmasını istemeyen ve Muhtar'ın usulsüzlüklerini onaylamayan köylünün düşüncelerini de dile getiren kişidir.

Hatice: Hatice; eşini seven, yuvasına bağlı, daha iyi şartlarda yaşama arzusu duyan, her şeye rağmen sabırlı bir kadındır. Hatice romanda kayınvalidesine karşı gelmez ya da şikayette bulunmaz. Filmde ise Haceli'ye ve Muhtar'a karşı verilen savaşta başlarına bir şeyler gelmesinden çekinir ve bunu dile getirir.

Fatma: Haceli'nin karısı Fatma, romanda da filmde de mutsuzdur. Kocasını değil, Bayram'ı sevmektedir. Bu nedenle, istemeden de olsa, Irazca'nın Haceli'ye zarar vermesine neden olur. Fatma'nın öyküde oynadığı en önemli rol, Irazca'nın intikamına bilmeyerek yardım edişidir.

Fatma, Bayram ve ailesine kötülük gelmesini istemez. Haceli'nin yaptıklarından rahatsızdır. Özellikle Haceli'nin, Bayram'ın evini basıp Hatice'yi dövmesine çok kızar ve bunu hem romanda hem de filmde dile

getirmekten çekinmez. Haceli'ye açıkça yaptıklarının yanlış olduğunu söyleyebilir.

Ahmet: Bayram ve Hatice'nin büyük oğlu Ahmet, kardeşlerinin en büyüğüdür. Henüz ilkokula bile başlamamıştır. Çocuktur ve her çocuk gibi hayalleri vardır. En büyük hayali bir çift “çizme”ye sahip olmaktır. Yine de en büyük “erkek” çocuk olarak, Irazca tarafından ailenin yaşadığı sorunlara ortak edilir. Yaşı küçük olmasına rağmen babaannesinin yanında bir “erkek” olarak bulunur. Ahmet filmde, romana göre daha fazla rol oynar. Örneğin Haceli'nin kerpiçlerini kırmaya ailesi ile birlikte o da gelir. Romanda ise Ahmet, kerpiç kırmaya gidilirken uyandırılmaz.

Yılanlar: Figüratif yapının bir ögesi olan “yılanlar” romanda ve filmde doğanın bir parçasıdır ve her iki yapıtta da kişileştirilmiştir. Yılanlar okurun ve izleyicinin karşısına adeta akıllı, insanoğlunu karşısına almış bir güç olarak çıkarlar. Ayrıca, romanın anlatım dilinde “yılan gibi, yılanlar gibi” deyimleri ve benzetmeleri sık sık yer alır.

Yılanlar her iki yapıtta da öykünün sonucunu belirlemeleri bakımından önemlidir. Romanın ve filmin sonunda yılanlar Sultan Teyze'yi sokarak, Bayram ve ailesi ile olan kavgalarını sürdürür ve öldürülen Şahmaran'ın öcünü almaya devam ederler. Irazca'nın söylediği gibi “yılanlar yılanken öçlerini” almışlardır. Irazca, bunun üzerine, yasal yollardan şikayette bulunmaya karar verir. Böylece “yılan” ögesi, öyküye aracılık etmiş olur ancak “dramanın sonucunu belirleyen”, insandır.

Yılanların öç alması, haksızlığa uğrayanın hakkını araması gerektiğini ifade etmektedir. Roman yazarı, diğer mesajlar bir kenara bırakılırsa, “yılanların öcü” ile insanoğlunun kendisine yapılan haksızlığa karşı tepki vermesi gerektiği fikrini anlatmak istemiştir. Yönetmen de bu fikri aynı şekilde filme aktarmıştır.

x) *Yılanların Öcü*'nde Temalar

Yılanların Öcü'hün ana temasının, bir bakıma, zenginlik ve fakirlik üzerine kurulduğu söylenebilir. Romanda da filmde de, “Zengin olanın her şeyi yapmaya hakkı vardır, fakir olan ise kendisine yapılan haksızlıklara bile karşı gelmemeli midir?” fikri okura ve izleyiciye düşündürülür. Her iki yapıt da bu düşünceyi, haksızlığa uğrayanın mutlaka hakkını araması, uğradığı haksızlığa direnmesi ve karşılık vermesi gerektiği mesajını vererek sonuçlandırır. İnsanın uğradığı haksızlıklara karşı gelmesi ya da direnmesi de “cesaret”li olmasını gerektirir. Metin Erksan; *Yılanların Öcü* filminde ele aldığı temel “mesele”yi şöyle açıklamıştır;

“*Yılanların Öcü*’nde ‘cesaret’ meselesini ele almıştım. Müşküllerimizin çözülmesini istiyorsak, baskının her türlüüne aldırmayıp, umutsuzluğu bir yana bırakıp yasaların tanıdığı hakları sonuna kadar kullanmamız gerektiği amacını gütmüştüm.” (Aktaran Scognamillo, 1988: 67).

Romanın ve filmin paylaştığı diğer temalar ise şöyle sıralanabilir;

Paranın gücü ve paraya sahip olanın gücü de elinde tutması.

Özellikle romanda “siyasi” gücün de zenginin yanında yer alması.

İnsanın doğa ile mücadelesi.

“Bir bakıma” “iyi” ve “kötü”nün çatışması; çünkü Irazca’nın Haceli’ye zarar vermek için yaptıkları da çok masum davranışlar değildir.

İnsanın daha iyi şartlarda yaşama arzusu.

İntikam alma duygusu.

Kötülerin ve kötülüklerin er geç cezalandırılacağı düşüncesi.

xi) *Yılanların Öcü*'nde Bakış Açısı

Yılanların Öcü romanının başlangıcında okuyucu, okuyacaklarının bir roman olduğu söyleyen ve anlatacaklarına gönderme yapan bir anlatıcı ile karşılaşır. Bu anlatıcı, bakış açısının sınıflandırılma çalışmalarında; “tanrısal” ya da “her şeyi bilen, her şeyi gören” olarak adlandırılması genel kabul görmüş olan anlatıcıdır. Roman ilerledikçe, anlatıcı her şeyi görür, bilir ve bildiklerini okuyucuya aktarır.

Filmde ise anlatıcı yoktur. Filmde zaman zaman “algısal bakış açısı” kullanılmış olsa da, “zihinsel bakış açısı” olarak tanımlanan bakış açısı hakimdir.

xii) *Yılanların Öcü*'nde Dil ve Diyaloglar

Yılanların Öcü romanı, yazar Fakir Baykurt'un memleketi olan Burdur'a özgü yerel dille yazılmıştır. Baykurt, romanında anlaşılması kolay ama ağır okunması gereken, pek de yalın olmayan bir dil kullanmıştır.

Romanda; “siymek”, “bıdırtı” (alçak sesle konuşma), “engücü” (nasıl olsa, eninde sonunda), “haney” (iki katlı köy evi), “subasar” (sulanabilir tarla), “taktuk” (tarım ve ev araçları), “terslik” (gübrelik), “yaylım” (otlak) ve “yunmak” (çamaşırlık) gibi yerel pek çok sözcüğe yer vermiştir.

Bunun yanı sıra, köy halkının kullandığı kaba saba ve başında ya da sonunda mutlaka bir küfür ya da beddua bulunan; “boynun altında kala e mi!”, “adı batsın!”, “beyni soğuk herif!” gibi sözler de sık sık yer alır.

Roman'ın anlatım diline bakıldığında, -di'li geçmiş zaman ve geniş zaman kullanıldığı görülür.

Yılanların Öcü filminde diyaloglar, bazı seçimler yapılarak neredeyse bire bir olarak, romandan alınmıştır. Diyaloglar oluşturulurken romandan öykünün hemen hemen tüm ayrıntılarını aktaran diyalogların seçilmesine özen gösterilmiştir. Oyuncular tıpkı romandaki gibi yerel dille konuşurlar. Diyalogların dili izleyiciyi kesinlikle rahatsız etmez. İzleyici bu dili rahatlıkla anlar ve doğal karşılar. Yani, filmde kullanılan dil yerel olmasına rağmen, oyuncular üzerinde eğreti durmaz, oturmuştur. Ayrıca diyalogların seçiminde kaba ve küfürlü konuşmalar çıkarılmış veya değiştirilmiştir. Örneğin filmde Irazca sürekli olarak “Ağzınıza tükürürüm!” der oysa romanda “s...r”. Bu da elbette roman ve filmin izleyici ve okuyucuya ulaşmasındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır. Roman okumak, daha önce söz edildiği gibi bireysel bir edimdir ama film, toplu alanlarda gösterilir ve her yaştan izleyici tarafından izlenebilir.

Romanda okuru gülümseten kimi anlatımlara da rastlanır. Örneğin birinci bölümde Bayram, Hatice’nin; “Ne yapacaksın yılanı, öldürecek misin?” sorusunu; “Yook heç öldürür müyüm(!) akşama yemeğe çağıracağım.” şeklinde yanıtlar (Baykurt, 1959: 20). Irazca, Hatice ve Ahmet’in Haceli’nin kazdığı temelleri doldururken Irazca’nın; “Bir kör yılan öldürüp övünesi değil o... Haydi kendini asıl burada göster!” sözlerine Ahmet’in yanıtı, yılanın kör olmayıp “nohut gibi iki dene gözü” olduğudur (Baykurt, 1959: 67). Verilen bu örnekler filme de aynen aktarılmıştır.

xiii) *Yılanların Öcü* Filmi ve Romanının Anlatım Dilinin Karşılaştırılması

Çalışmanın bu bölümünde romandan bir bölüm ve filmde bu bölüme karşılık gelen bir ayırım seçilerek anlatım dilleri karşılaştırılacaktır. Bu sayede toplumsal gerçekçi anlatım tarzında yazılmış bir romanın film uyarlamasının nasıl yapıldığı ve aynı olayların iki farklı anlatım dilinde nasıl anlatıldığı ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Bu karşılaştırmayı yapabilmek için filmde; mekanın

seçimine, aydınlatmanın nasıl yapıldığına, romanda betimlenen atmosferin yaratılıp yaratılmadığına, oyuncuların seçimine, giysilere bakılacak; kamera hareketleri, kamera açıları, çekim ölçekleri ve uzunlukları, çerçeveleme ve filmde kullanılan kurgu teknikleri incelenerek romanın anlatımı ile karşılaştırılacaktır.

Roman ve filmin anlatım dilini karşılaştırmak üzere seçilen bölüm; filmde “Muhtarın Evi, Ev Baskını” olarak adlandırılan 12’nci ayırım ve romanda buna hemen hemen karşılık gelen “Kör Geliş” adlı 16’ncı bölümdür.

Filmde seçilen ayırımın ilk planında Muhtar’ın evinin bahçesinde; orta yakın çekimde; Haceli, Muhtar ve Muhtar’ın karısı görülür. Haceli, Bayram’ın kuzusunu kesmiş, bir ağaca asmış, yüzmektedir. Bayram’ın kesilen kuzusu çerçevenin sağında ön plandadır. Haceli, tıpkı romanda betimlendiğı gibi kuzunun derisini bir başka ağaç dalına asar. Kamera, yalnız burada, Haceli’yi kuzu derisini ağaç dalına asarken yatay çevrinme ile takip eder. Onun dışında sabittir. Haceli bir yandan da Muhtar ve Muhtar’ın karısı ile konuşur. Muhtar, Muhtar’ın karısı ve Haceli, Bayram ile alay ederler. Bu sırada, bir köylü, Haceli’ye kerpiçlerinin kırıldığını haber verir. Haceli koştımaya başlar. Muhtar haberi getiren köylüye olanları Bekçi Mustafa’ya haber vermesini söyler. Filmde bu sahne 39 saniye sürer. Kesme ile bir sonraki sahneye geçilir. Romanın “Kör Geliş” bölümü ise Haceli’nin kuzuyu kestikten sonra köy içine yatakları toplamaya gelişı ile başlar. Haceli, kerpiçlerinin kırıldığını burada bir komşu kadından öğrenir. Elindeki yatakları fırlatıp, kerpiç çukuruna doğru koştımaya başlar.

Filmde, Haceli çok hızlı bir şekilde kerpiç çukuruna doğru koşar. Haceli’nin koşuşu ortalama 5’er saniyelik birbirine kesme ile geçilen 4 çekim ile farklı açılardan verilir. Haceli koşarken bağıırır, düşer, kalkar. Her çekimde kamera sabittir ve her bir çekim, Haceli kadrajdan çıkana dek sürer. Burada kurgunun ritmi -filmin diğerk bölümlerine göre- daha hızlıdır. Romanda Haceli’nin koşuşu 151’inci sayfada “Haceli deli gibi koşuyordu.” cümlesiyle

ifade edilir. Film de Hacı'nın koşma hızını ve duygularını; kurgunun ritmi, çekim ölçekleri ve açılarıyla izleyiciye anlatır. Bu çekimlerden üçünde Hacı, kameraya doğru koşmaktadır, bir tanesi ise tepe açısından çekilmiştir. Romanda Hacı koşarken bağırır, okuyucu Hacı'nın iç konuşmalarına şahit olur. Hacı, içinden, kerpiçlerinin hiç değilse bir kısmının sağlam kalmış olmasını diler.

Kesme ile geçilen bir sonraki sahnede yakın plan kırılmış kerpiçler görülür. Kamera buradan dikey çevrinme ile yukarı kalkar ve Hacı'nın koşarak gelip durduğu ve kırılmış kerpiçlerini gördüğü anda genel planda sabit kalır. Hacı bağırma başlar ve intikamını almak üzere yeniden köye doğru koşar. Aynı şekilde romanda da Hacı, kerpiçlerini gördükten sonra birden bire yeniden koşmaya başlar. Romanda Hacı'nın bu koşuşu 153'üncü sayfada;

“Gözü yeri göğü görmüyordu. O'nu böyle yüzü sapsarı,
ağzı köpükler içinde, gözleri kana kesmiş görenler
ürperdiler. O, kimseyi görmüyordu.”

sözcükleri ile anlatılır. Filmde de Hacı, köylülerin bakışları arasında koşarak köye, Bayram'ın evine gelir. Hacı'nın koşuşu yine farklı açılardan yapılmış altı adet çekim ile verilir. Hacı, tıpkı romanın 153'üncü sayfasında anlatıldığı gibi, koşarken yoldan taş toplar. Burada yine açılar Hacı'nın öfkesini ve koşma hızını yansıtacak şekildedir; genel planlar, üst ve alt açılar kullanılmıştır. Çekimler ortalama 5'er saniye sürer. Bir plandan diğerine kesme ile geçilir.

Hacı, Bayram'ın evine vardığında, tıpkı romanda betimlendiği gibi, Hatice çamaşır yıkamaktadır. Ön planda Hatice ve çamaşır kazanı görülür. Çerçevenin arkasında ise bahçe kapısı ve kapının dışındaki Hacı vardır. Hacı bir çırpıda dış kapının üzerinden atlar. Romanda ise Hacı kapıyı kırar. Kapıdan atlar atlamaz elindeki taşları fırlatmaya başlar -romanda

betimlendiği gibi- birinci taşı çamaşır kazanına, ikinci taşı Hatice'nin beline vurur. Kamera genel planda sabittir. Hatice bağırdığı anda, kamera sola yatay çevrinme ile Irazca'ya döner. Irazca tıpkı romanda betimlendiği gibi buzağı ile ilgilenmektedir. Romanda tam bu sırada Bayram'ın köpeği Toman Haceli'ye saldırır. Haceli Toman'ı da döver. Filmde ise Toman'a yer verilmemiştir. Bir sonraki plana kesme ile geçilir.

Haceli, Hatice'yi dövmeye başlar. Bu plan 9 saniye sürer. Irazca, Haceli'ye engel olmaya çalışır, ama Haceli onu iter. Kesme ile bir sonraki plana geçilir.

Irazca düşer, bağıarak Bayram'a seslenir. Burada kullandığı sözcükler romandakiler ile aynıdır. Çerçeve Irazca vardır. İzleyici, Haceli'nin Hatice'yi dövmeye devam ettiğini çerçevede görmese de atılan dayak sırasında çıkan sesleri duyarak anlar. Kesme ile sonraki plana geçilir.

Bayram evin kapısında görünür, bir odun alır, Haceli'nin üzerine atılır. Haceli'yi dövmeye başlar. Bu sahne Bayram'ın görünmesinden itibaren, biri 14 saniyelik diğeri 22 saniyelik, birbirine kesme ile bağlanmış iki uzun çekimden oluşur. Kamera bu kavga sırasında sürekli hareket halinde olan ve yer değiştiren Haceli ve Bayram'ı takip eder. Bir sonraki plana kesme ile geçilir.

Romadaki gibi Bayram Haceli'yi kötü döver. Kesme ile geçilen diğer planda roman ve film arasında bir farklılık söz konusudur. Romanda kavgayı ayırmaya gelenler kadınlardır. Filmde ise, romana göre daha ağırlıklı bir rol oynayan Agali, köyün erkekleri birlikte koşar gelir. Bayram'ı erkekler tutar, Haceli'den ayırır. Bu fark, Muhtar'ın Bekçi Mustafa'ya haber göndermesinin bir sonucudur.

Kesme ile geçilen planda Haceli, kendisini tutanlardan kurtulmaya çalışarak Bayram'a bağırır, onu tehdit eder. Kamera sabittir. Kesme ile karşı

açıya geçilir, Bayram ve onu tutanlar görülür. Bayram üzgündür, kendisini bırakmaları için yalvarır. Kesme ile yeniden Haceli ve onu tutan köylülere kesilir. Köylüler Haceli'yi dış kapıdan çıkarırlar. Kamera geniş açıda belli belirsiz bir hareketle Haceli'nin götürülüşünü takip eder. Kesme ile yeniden Bayram'a geçilir. O da Haceli'ye karşı konuşmasını yapar. Kamera sabittir. Bu dört çekim ortalama 7'şer saniye sürer. Haceli ve Bayram'ın konuşmaları birbirlerinin bakış açısından verilmiştir.

Kesme ile Hatice'ye geçilir. Gelen birkaç kadın ve Irazca, Hatice'yi kaldırır.

Romanın 155'inci sayfasında Haceli, komşular tarafından bir komşunun evine götürülür. Bayram'ı "zar- zor" tutarlar. Romanın "Kör Geliş" başlıklı bölümü burada sona erer.

Romanda da filmde de ev baskınından sonra Haceli'nin kardeşleri Bayram'ın evine gelir. Yalnız filmde romandan farklı olarak Agali onların karşısına büyük bir odunla çıkar. Haceli'nin kardeşleri, Agali'yi geçip bahçeye girmezler, bahçe kapısının dışından Bayram'ı tehdit edip giderler. Agali; "Köyde kavga istemiyoruz." sözü ile köylünün düşüncelerini dile getirir. Burada Haceli'nin kardeşleri ile Agali arasında geçen konuşma ve Bayram'a savurdıkları; "Bugün olmazsa yarın, alacağını ödeyeceğiz bir gün!" tehdidi, filmin bir sonraki ayrımında Bayram'ın dövüleceğine işaretler.

Tüm bu çekimlerde doğal ışık kullanılmıştır. Ancak Haceli ve Bayram'ın konuşmalarında ve Hatice'nin götürülüşünde Haceli, Bayram ve Hatice özel olarak aydınlatılmıştır. Böylece yönetmen, ön plana çıkarmak istediği oyuncuyu aydınlatma yoluyla vurgulamıştır. Onun dışında, tümü dış mekanda çekilen bu sahnelerde doğal ışıktan yararlanılmış hatta, kamerada ışık patlamalarına ya da diyaframın kapanarak ekranın kararması gibi ışık değişimlerine izin verilmiş, bunlara müdahale edilmemiştir.

Filmin Burdur- Akçaköy'de çekildiği göz önüne alınırsa, filmin çekimlerinin doğal mekanlarda gerçekleştirildiğini söylemek yanlış olmaz.

Irazca, Bayram, Haceli, Hatice, Agali, Haceli'nin kardeşleri oldukça doğal bir oyunculuk sergilerler. Haceli ve Bayram'ı tutan figüranların filmin çekildiği Akçaköy köylüleri olması olasıdır.

Çekim süreleri filmin genelinde olduğu gibi uzun tutulmuştur.

Çekimler geniş açı objektif ile gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle tüm çerçevelerde, ekrandaki tüm ön ve arka plandaki nesne ve kişiler nettir. Yani alan derinliği fazladır.

Oyuncuların giysileri gerçekçidir.

Tüm bunlar göz önüne alındığında filmin toplumsal gerçekçi filmlere ait uylaşimleri taşıdığı görülmektedir. Buradan yola çıkılarak Fakir Baykurt'un toplumsal gerçekçi anlayışla kaleme aldığı *Yılanların Öcü* romanının, Türk Sineması'nda toplumsal gerçekçi akımı başlatan yönetmen Metin Erksan tarafından yine aynı anlayışla sinemaya uyarlandığı sonucuna varılır.

xiv) *Yılanların Öcü*'nde Aktarım Sürecine ilişkin Genel Değerlendirme

Yılanların Öcü'nde uyarlama sürecine bakıldığında; filmin romanla aynı öyküyü paylaştığı görülür. Ancak, her iki iletişim sisteminin- romanın ve filmin- anlatım dilinin farklılığının gereği olarak, filmde olay örgüsünde ve kişilerde kimi değişiklikler yapılmıştır.

Roman uyarlaması yapan yönetmenlerin bir uyarlamayı yaparken zor seçimlerle yüz yüze olduğu bilinmektedir. *Yılanların Öcü* filminde de

yönetmen Metin Erksan, romanı uyarlarken bir dizi seçimde bulunmuş aynı zamanda romandan “aldıklarına” kimi eklemeler yaparak değişikliklere gitmiştir. Ortaya çıkan çalışma yeni bir sanat eseridir. Film, romana öykü ve olay örgüsünün bazı bakımlarından bağımlıdır ama yine de romanın öyküsünü alıp kendi dilsel ve teknik özellikleri çerçevesinde sunmuştur. Bunu yaparken kimi eksiltmeler ve eklemeler yapmıştır. Romandan filme aktarılmayan bölümler, öyküye ve anlatıya bir “zarar” vermemiştir. Irazca’nın Hacı’nın kerpiçlerine bakmaya gitmesi; Irazca, Bayram, Hatice ve Ahmet’in Hacı’nın kerpiçlerini kırması ve Irazca’nın; Kaymakam, Muhtar’a köy kurulunun kararlarını iptal ettirdikten sonra Kaymakam’ın karşısına çıkması gibi romanda bire bir anlatılmayıp söz arasında söylenmiş olan, ancak filme eklenen sahneler ise görsel açıdan önemlidir ve filmin anlatım dilini zenginleştirmiştir.

Kişiler arasında geçen diyaloglar romanda oldukça uzundur. Film, zaman sınırlılığı nedeniyle bu uzun diyalogları verme imkanına sahip değildir. Ayrıca, bir sinema yapımında yer verilecek çok uzun diyaloglar izleyiciyi sıkacaktır. *Yılanların Öcü* filminde eksiltelen ya da seçilen diyaloglar öykünün anlatımını yitirmesine neden olmamış, öykü tam olarak filme aktarılabilmektedir. Film diyalogları seçerken özellikle kaba ve küfürlü konuşmaları sadeleştirilmiş, değiştirmiş ya da çıkarmıştır.

Filmde oyuncuların seçimi incelendiğinde, oyuncuların fiziksel özelliklerinin romandaki betimlemeleri ile çoğunlukla örtüştüğü söylenebilir. Her ne kadar bir oyuncunun değerlendirilmesi farklı ve özel bir bilgi gerektirse de bu çalışmada seçilen oyuncuların rollerini başarı ile yerine getirdikleri de belirtilmelidir.

Yılanların Öcü romanının sinemaya aktarım süreci ve her iki yapıtın anlatım dillerinin değerlendirilmesinden sonra, bu çalışmanın bir üst noktası; bu aynı öyküyü paylaşan iki yapıtın, “romanın” ve “filmin” yaratıldığı dönemde izleyici tarafından nasıl algılandığının belirlenmesi olabilir. Bu bakımdan

romanın ve filmin yaratıldığı koşullara kısaca değinmek bu konuda bir ipucu verebilir. Roman 1958 yılında, Demokrat Parti iktidarı döneminde yazılmıştır. Romanda anlatılan olayların bu dönemde yaşandığı, Muhtar'ın köylülerle yaptığı konuşmalardan anlaşılır. Muhtar köylüye seslendiği konuşmalarında; “Şimdi Demokratçılık var.” ifadesini kullanır ve sık sık hükümetten söz eder.

Film ise 1962 yılında uyarlanmıştır. Filmin yapıldığı yıl, 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi'nden sonra kabul edilen 1961 Anayasası'nın yürürlükte olduğu döneme denk gelir. Filmde, olayların yaşandığı döneme ilişkin net bir ifadeye yer verilmemiştir. Ancak romanın yazımından çok kısa bir süre, sadece 4 yıl sonra, uyarlanan filmin bu tür bir göndermeye zaten ihtiyacı yoktur. Film, çekildiği dönemde adeta olay yaratmıştır. Giovanni Scognamillo (1988: 67)'nin aktardığına göre, filmin çekim sürecinde yönetmen- oyuncu tartışmaları ile başlayan olaylar, filmin tamamlanmasından sonra sansür engeline takılması ile sürmüştür. *Yılanların Öcü*, iki kez sansür kısıtlaması ile karşı karşıya gelmiştir. Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel filmi, Çankaya Köşkü'nde izledikten sonra tüm sanatçıları kutlamış ve *Yılanların Öcü*, Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in özel izni ile gösterime girmiştir. Olaylar bununla da kalmamış, Ankara'da filmin gösterime girdiği salonlar basılmış, çeşitli bildiriler dağıtılmıştır (Scognamillo, 1988: 67). Bu arada romanın 1958 yılında *Cumhuriyet Gazetesi*'nde yayınlanmasından hemen sonra yazar hakkında kovuşturma açıldığı da belirtilmelidir.

Aslı Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik* adlı kitabında, *Yılanların Öcü* filminde “Muhtar” ve “Kaymakam”ın birbirinden çok farklı tipler olarak çizilmesi ile önemli bir siyasi mesaj vermeye çalışıldığını belirtir. Daldal, filmin “seçilmiş” Muhtar'a karşı olumsuz bir tavır takındığını, ancak “atanmış” Kaymakam'a oldukça pozitif rol atfettiğini, bu tutumu nedeniyle de Cemal Gürsel'in filmi, sansür kuruluna karşı korumasının şaşırtıcı olmadığını belirtmiştir (Daldal, 2005: 99- 100).

Yılanların Öcü romanı 1958 yılında *Cumhuriyet Gazetesi*'nde yayınlandığında Yunus Nadi Roman Ödülü'nü almıştır.

Yılanların Öcü filmi ise Sinema Yazarları- 1961 / 1962 döneminin “En Başarılı Yönetmen” ödülünü almış ve 1966 yılında Tunus Kartaca Film Festivali'nde “Şeref Madalyası” kazanmıştır.

Son olarak *Yılanların Öcü* uyarlamasının, Türk Sineması'nın önemli filmlerinden biri ve “kaynak” aldığı romanı, sinema dilinin ve yapıldığı dönemin imkanları çerçevesinde dönüştürüp yeniden yaratarak, yeni bir sanat eseri haline getirmesi bakımından “başarılı” bir uyarlama olduğu belirtilmelidir.

xv) *Yılanların Öcü* Filminin Künyesi

Yönetmen	:	Metin Erksan
Roman	:	Fakir Baykurt
Senaryo	:	Metin Erksan
Oyuncular	:	Fikret Hakan, Nurhan Nur, Aliye Rona, Erol Taş, Kadir Savun, Ali Şen, Şadiye Arcıman
Yapımcı	:	Nusret İkbâl
Dağıtım şirketi	:	Be – Ya Film
Müzik	:	Yalçın Tura
Yapım Yılı	:	1962
Süre	:	108 dk

2. Büyülü Gerçekçi Bir Romanın Sinemaya Aktarımı:

Ağır Roman

Çalışmada incelenmek üzere; Metin Kaçan'ın 1990 yılında büyülu gerçekçilik anlatım tarzında yazdığı ve yönetmen Mustafa Altıoklar tarafından 1997 yılında sinemaya uyarlanan *Ağır Roman* seçilmiştir.

Türk okuru, büyülu gerçekçilik ile 1980'lerin sonu ve 1990'lı yıllarda tanışmıştır. Bu yıllar, ülkemizde 12 Eylül 1980 sonrası depolitizasyonun ve ekonomik liberalleşmenin yaşandığı bir dönemdir. Dönemin sanat yapıtlarına etkisi ise ele alınan konuların toplumsal sorunlara eğilimini azaltmış olmasıdır. Buna rağmen, *Ağır Roman*'ın toplumsal bir sorunu dile getirdiğı ve bunu farklı bir anlatım tarzı ile okura sunduğı söylenmelidir. Bu sorun, köyden kente göç olgusu ve bu göçler sonrasında “büyük şehir”de yaşanan dramlardır.

Ağır Roman, yazarın ilk romanıdır. Metin Kaçan, ailesi ile birlikte Kayseri'den İstanbul'a göç etmiştir. Yazar, *Ağır Roman*'ı 1970'li yıllarda, Dolapdere'de yaşadığı dönemden esinlenerek yazmıştır. Tıpkı *Ağır Roman*'ın Salih'i gibi Metin Kaçan'ın babasının da bir berber dükkanı vardır. Yazarın ağabeyi Hasan Kaçan da bilindiğı üzere bir “karikatüristtir”. Yazar ilk gençlik döneminde, İstanbul'da “marangozluk” dahil olmak üzere çeşitli işlerde çalışmıştır. Yazma serüvenine ise 16 yaşında iken kurduğı “çete”deki tüm arkadaşları “öldürüldüğü” zaman başlamıştır. Metin Kaçan, romanının sinemaya aktarım sürecinde yönetmen ile birlikte senaryo çalışmasına katılmıştır. Film, yazarın gençlik döneminde yaşamış olduğı Dolapdere, Tarlabası'ndaki mekanlarda çekilmiştir.

Büyülü gerçekçilik anlatım tarzında yazılmış *Ağır Roman*'ın sinema diline nasıl aktarıldığını incelemeye geçmeden önce, romanın anlatım tarzı olan büyülu gerçekçiliğe kısaca değinmekte yarar görülmüştür.

a. Büyülü Gerçekçilik

Büyülü gerçekçi anlatım tarzına değinmeden önce belirtilmelidir ki; ülkemizde bu anlatım tarzına ilişkin “yayınlanmış” Türkçe bir çalışma bulunmamaktadır.

Latin Amerika’ya özgü olduğu bilinen bu akım anıldığında öncelikle Gabriel Garcia Marquez’in yapıtları akla gelir. Ancak farklı ülkelerin sanatçılarının da büyülu gerçekçilik anlatım tarzını kendi kültürleri ile yoğurarak, bu tarzda yapıtlar verdiğini söylemek yanlış olmaz. Örneğin ülkemizde Metin Kaçan ve Latife Tekin’in yapıtları büyülu gerçekçilik anlatım tarzına dahil edilmektedir.

Latin Amerika tipi büyülu gerçekçilik, folklordan içerik düzeyinde yararlanırken aynı zamanda sözlü edebiyatın anlatım tekniklerini de kullanır. Bunların etkisiyle, kronolojik bir zaman yerine daha çok eylemlerine ağırlık veren kişiler yaratır. Tıpkı sözlü edebiyat ürünlerinde olduğu gibi yer ve zaman belirsiz bırakılır. Bu yapıtlar, mitlerin, halk hikayelerinin, destanların masalların yapısal yanından da yararlanır. Büyülü gerçekçi romanlar, bu yönleriyle bire bir yansıtmacı bir anlayışın egemen olduğu gerçekçi romanların yer, zaman ve kişi anlayışından ayrılır (Turgut, 2003: 2).

Büyülü gerçekçilik, gerçek ile fantezinin bir araya geldiği ve bunlardan belli yönleri ile ayrılarak kendi biçimini bulduğu bir anlatım tarzı olarak tanımlanabilir. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris, büyülu gerçekçilik konusunda yapılan belli başlı çalışmaları incelediklerinde bu tarzın ontolojik, politik, coğrafi veya türsel sınırları çığneyen; diğer anlatım tarzlarında bir araya gelmesi zor olan dizgelerin, yerlemlerin, olası dünyaların bir arada varolmasını kolaylaştıran bir tarz olduğu konusunda ortak bir kanının bulunduğu sonucuna varmışlardır (Aktaran Turgut, age: 26).

Luis Leal, büyüü gerçekçiliğın, fantastik, psikolojik ve gerçeküstücü edebiyatla özdeşleştirilmemesi gerektiğini belirtmiştir. Ona göre büyüü gerçekçilik; gerçeküstücülükten farklı olarak rüya motiflerini kullanmamakta, fantastik edebiyatta ya da bilimkurguda olduğu gibi düşünmüş dünyalar yaratmamakta ve gerçekliği bozmamakta; psikolojik edebiyatta olduğu gibi kişilerin ruhsal analizini yapmamakta ve onların davranışlarının nedenlerini bulmaya çalışmamaktadır. Büyüü gerçekçilik, “gerçekçiliğe karşı takınılan bir tavidir” ancak, Leal’e göre bu tavrın anlamı, günlük gerçekçilikten kaçıp saklanmak için hayali dünyalar yaratmak değildir. Büyüü gerçekçilikte yazar, gerçekle karşılaşır ve onunla başa çıkmaya, şeylerdeki, yaşamdaki ve insanın eylemlerindeki gizemi keşfetmeye uğraşır (Aktaran Turgut, 2003: 19).

Büyüü gerçekçilik, doğruları açıkça göstermez. Bunun yerine, karşıt olanları bir araya getirerek veya çoğu zaman anlatıcıcıyı, romandaki olayları yargılamayan bir tanık durumuna getirerek, yaşananlara içeriden bir ayna tutma yoluyla, yanlışları daha görünür bir hale getirir. Büyüü gerçekçilik akımı, eserde meydana gelen her şeyin sıradan, günlük olaylar olmasına dayanır. Büyüü gerçekçilik sınırları içinde yer alan her şey hikâyedeki kişiler tarafından tipik yaşam olarak kabul edilir. Konular ne kadar olağandışı olursa olsun durum son derece alışlagelmiş görülür ve tüm bunlara kayıtsızca davranılır.

Roland Walter, bir yapıtın büyüü gerçekçilik anlatım tarzına ait olabilmesi için sahip olması gereken bazı özellikler belirlemiştir. Walter’a göre bu metinlerde, gerçekliğin “gerçekçi” ve “büyüü” düzeylerinin uyumlu bir bütünlüğünün sağlanması gerekir. Bu yapıtlarda tıpkı kişilerin yaptığı gibi anlatıcıcının da doğaüstünü oldukça doğal bir durummuş gibi karşılaması gerektiğini belirtir. Eğer anlatıcı, büyüü gerçekçi olaylara açıklamalar getiren bir gözlemcinin bakış açısını benimserse, gerçekliğin büyüü kategorilerinin sorgulanması söz konusu olur. Bundan kaçınmak için anlatıcı, mutlaka

büyülü gerçekçi bir dünyaya inanan bir bakış açısını benimsemelidir. Bunun yanında, büyülü gerçekçi bir yapıtı okuyan okuyucu da kurmacasal temsil düzeyinde bu koşulları sorgulamamalıdır. Walter'a göre bir metnin büyülü gerçekçiliğe ait olabilmesi için gereken bir başka ölçüt, yazarın ketumluğudur. Yazar, anlatıcılar ve kişiler metindeki doğaüstü ve gerçekçi olaylara, bu olayların uyumlu bütünlüğünü zedeleyecek şekilde yaklaşmamalıdır. Walter'a göre büyülü gerçekçilikte; anlatıcı, okuyucu ve yazarın tavrı eşit derecede önemlidir (Aktaran Turgut, 2003: 23- 24).

“Yazarsal ketumluk” ile ilgili Amaryll Beatrice Chanady de anlatıcının doğaüstü olayların açıklanması konusunda hiçbir müdahalesinin olmaması gerektiğini savunur. Ona göre anlatıcı, kendi akılcı dünya görüşünün geçerliliğini vurgularsa doğaüstüne yer veren dünya görüşünü ikinci düzeye indirmiş olur. Bu da büyülü gerçekçiliğin özünü oluşturan iki ayrı kodun bir araya gelişinde bir hiyerarşi yaratmış olur (Aktaran Turgut, age: 24).

Büyülü gerçekçi yapıtların bir başka özelliği de “melezlik”tir. Melezlik; yaşam ve ölümün, tarihsel gerçekliğin ve büyüünün, bilim ve dini inancın paradoksal boyutları arasında bir uzlaşma olarak büyülü gerçekçi romanların anlatı yapılarını, olay örgülerini ve izleklerini niteler. Bu kurmacalarda zaman ve yer de melezdır. Zaman, çevrimsel mitsel zamanla, çizgisel zamanın bir kırmasıdır. Yer ise ne herhangi bir haritada yer alan ne de sınırsız bir imgelemin bir ürünü olan fantastik bir yerdir; üçüncü bir mistik uzaydır. Bunun yanında büyülü gerçekçi romanlarda farklı ekonomik ve kültürel yapılardan gelen toplumsal kesimlerin yaşamlarının yan yana getirilerek anlatılması da söz konusudur. Bu da bu yapıtların “melezlik” özelliği ile örtüşmektedir (Turgut, age: 25).

Şimdi, büyülü gerçekçilik anlatım tarzında yazılmış ve sinemaya uyarlanmış olan *Ağır Roman*'ın uyarlama sürecinin incelenmesine geçilebilir.

b) *Ağır Roman*'da Uyarlama Süreci

Ağır Roman romanı, başlıklandırılmamış dört bölüm ve bu bölümlerin kendi içinde paragraf başları ile ayrılmış olan alt bölümlerden oluşur. Roman ayrımlanırken bu bölümler esas alınmış ve isimlendirilmiştir. Film ise 16 kısma ayrılmıştır.

i) *Ağır Roman* Romanının Ayrımlaması

Romanın iç kapağından önceki sayfada; “ZAMANI KİM OKŞAYABİLİR Kİ? M.K.” cümlesi yer almaktadır.

1. Bölüm (Sayfa 9 - 34)

1 - Gili Gili Salih

a) Salih sokaktan geçerken başından aşağı kirli su dökülür.

Anlatıcı; “Hayatını bin tılsımlı anın çarşafından geçirecek olan Gili Gili Salih, havada gezen kılları takip ederek babasının berber dükkanına doğru ikiledi.”(Kaçan, 1991:9).

b) Otomobil tamirhanesinin sahibi Fil Hamit'in çırağı Tilki Orhan'ın gözüne kaynak yaparken metal parçaları kaçar.

c) Orhan, tamirhanenin üzerinde oturan Puma Zehra'ya koşar.

d) Fil Hamit, Orhan'a, tamirheneye gelen bir arabanın çitasını çaldırdığı için kızar.

e) Orhan durumunu Salih'e anlatır.

f) Salih, Orhan için yoldan geçmekte olan bir arabanın çitasını çalar.

Anlatıcı; “Zaman bile, Gili'nin bu süratli hareketine hasta olup bir an duraksamıştı.” (Kaçan, 1991: 12).

- g) Reco (Salih'in ağabeyi) berber dükkanının aynasına komik resimler çizer, Salih seyreder.
- h) Yağmakta olan yağmur kesilince gökkuşağı çıkar.

Anlatıcı; "Kısılan yağmurla beraber, gökkuşağının birtakım renkleri kara şoparların sadece tahtadan ve ipten yapılmış barakalarının üstünde sevişti. Kiliselerden gelen çan sesleri, kısa bir zaman sonra hafif esrar kokusu ve ezan sesiyle karışıp havayı kapladı. Adam Mickiewicz'in şair ruhu yüzyıllık müzesinden kalkıp balıkların ve sokağa gönül vermiş çamaşırların arasından geçip kilisenin ıstavrozuna kondu. Kolera'da böyle bir görüntü turalarken, imparatorlar cıgaralarından babacasına çektikleri dumanı kara şoparların bulunduğu yıkıntılara doğru üflediler." (Kaçan, 1991: 13).

2 - Berber Dükkanı

- a) Yıkıkköprü'lü Berber Ali dükkana gelir, resim çizdiği için, Reco'ya kızar.
- b) Reco ağlayarak kaçır.
- c) Marangoz Mimi usta çocuklara oyuncak ok yapır.
- d) Kolera'nın zenginleri ve softaları çocukları oklarla kiliseye saldırır.
- e) Oklardan biri, Kahveci Orso'nun oğlu Şenol'un gözüne saplanır.
- f) Salih oku çıkarır. Orso, Şenol'u seyyar ciğerci Tıbı'nın atıyla doktora götürür. Şenol'a koyun gözü takılır.
- g) Akşam yemeğinden sonra, Salih teras katına çıkar, Reco, çizgi roman okuduğu için babasından azar ıştır.
- h) Şoparlar, Berber Ali'nin karısı İmine'nin balkona astığı halıyı kedi atarak çalarlar. Berber Ali hırsızları makasla kovalar ve halıyı alır.
- i) Ali dönüşte rakı içer, Tıbı'nın yanına gider, Tıbı'nın hayat hikayesini aklından geçirir.
- j) Eve giderken madam Eleni ile selamlaşır, evde çocukları Salih ve Reco'yu azarlar.

3 – Arap Sado'nun Ölümü

- a) (Ertesi Gün) Berber Ali, Arap Sado'yu traş eder. Sado, Salih ile şakalaşır; sustalısını çıkarır, açar, Salih bu harekete: “Ört, cebine koy.” Sözleri ile yanıt verir.

Anlatıcı; “Sado, her ne kadar yalnızlık çekmese de yine de tek başınaydı. Boşa bilet kesen haraççı yeni yetme haybeciler, kabadayılığın şerefini beş para ederken, sadece o, Kolera'da geçmiş yılların en güzel güneşleri gibi parlamaktaydı.” (Kağan, 1991: 24).

- b) “Kolera'nın yeraltı dünyasını ele geçirmek isteyen yamuk suratlı, yengeç yürüyüşlü adamlar” Arap Sado'ya pusu kurar.
- c) Sado Berber dükkanına gelir; Salih ile şakalaşır, çıkar, pusuya düşer ve arkasından bıçaklanır.
- d) Sado, namını ve her şeyini Salih'e bırakarak ölür. Salih, Sado'nun sustalısını alır.

Anlatıcı; “O akşam, Kolera'nın iyi insanları ve Arap Sado'nun can arkadaşları, ruhlar aleminin bekçilerini kışkandırırçasına Sado'nun hala ışıldayan bedenini beklemeye koyuldular.” (Kağan, 1991: 29).

- e) Sado defnedilir.

Anlatıcı; “Et kemikten ayrıldığı vakit, darbukacı Balık Ayhan, canından çok sevdiği arkadaşı Arap Sado'yu hatırlayıp, onun için yaptığı besteyi ağırdan çalmaya başladı. Balık, üzerine örtü koyduğu darbukayı çaldıkça Kolera'da yaşayan köylülerin tüyleri diken oldu.” (Kağan, 1991: 30).

- f) Salih ertesi gün, babasının isteği üzerine, berber dükkanında çalışmaya başlar.

2. Bölüm (Sayfa 37 – 73)

1 - Reis

- a) Berber Ali, siyah- beyaz gazete okumaya başlar. Berber Ali'nin dükkanında yapılan tartışmalar Kolera Sokağı'nda yaşayanları sağ ve sol olarak ikiye ayırır.
- b) "Yengeç herifler" Kolera'nın yeraltı dünyasını ele geçirip, esnaftan haraç toplamaya başlar.
- c) Reis, Ali'yi kendisini traş etmesi için ayağına çağırır. Ali gitmez, Salih babasına hayran olur.
- d) Reis, mahallede insanları sindirir ve kendi tarafına çeker. Tıbı, Reis'in tarafına geçmez.
- e) Reis ve adamları, Tıbı ve Berber Ali'yi kendileri için tehlike olarak görürler.
- f) Salih buluşa erer.
- g) Reis'in adamları Tıbı'nın atı Şermin'i bıçaklarlar ve Berber Ali'nin dükkanının camlarını kırarlar.
- h) Ertesi gün Berber Ali ve Tıbı, Reis'in mekanını basmaya gider.
- i) Reis ve Berber Ali, yağın kar altında kavgaya tutuşurlar. Bu sırada, sirenler çalar, günlerden "10 Kasım"dır ve saat, dokuzu beş geçmektedir. Reis ve Ali kavgayı kesip Atatürk'e saygı duruşunda bulunurlar.
- j) Ali, usturasıyla, sirenler kesilmeden kendisine saldıran, Reis'in yüzünü çizdir.
- k) Ali, İmine'yi Madam Eleni ile aldatmaya başlar.

2 - İlkbahar

- a) Fethi ve Reco, kitap yazıp para kazanırlar. Berber Ali, Reco'ya kızar.
- b) Reco, tabela yazarak da para kazanmaya başlamıştır.
- c) Berber Ali, Salih'i marangoz Mimi'ye çırak verir.
- d) Salih ertesi gün marangozhaneden kaçıp otomobil tamirhanesinde çalışmaya başlar.
- e) Reco mahalle dışından arkadaşlar bulur.
- f) Orhan, Salih ile birlikte olmak ister, Salih, reddeder.

- g) Fethi mahalleye televizyon getirir.
- h) Puma Zehra konsomatrisliği bırakır ve kendini mahallenin cahil kadınlarını eğitmeye adar.
- i) Kolera Sokağı'nda, özellikle Berber Ali'nin dükkanında politika konuşulmaya başlar.
- j) Televizyon sayesinde sinema kapanır. Mahalleli futbol oynamaya başlar. Reco kalecilik yapar.
- k) Berber Ali Reco'ya futbol oynadığı için kızar, Reco mahalleden ayrılır.
- l) Salih buna üzülür, Tilki Orhan onunla ilgilenir.
- m) Salih Reco'nun kitaplarını okumaya başlar ve hayata bakış açısı değişir.
- n) İmine, Berber Ali'yi Madam Eleni ile berber dükkanında "yakalar".
- o) Salih, tamir işinde ustalaşarak en genç "İmparator" olur.
- p) Berber Ali; zamanını "İmparatorlar" ile geçirdiği için, Salih'e kızar. Salih intihar eder. Babası onu hastaneye kaldırır ve Salih kurtulur. Salih için bu bir dönüm noktası olacaktır.
- q) Salih, Şair Baba'dan bitirimliğin sırlarını öğrenir, bitirim olur, işi bırakır ve evi terk eder.

3. Bölüm (Sayfa 75 - 130)

1 – Patlama

- a) İmine oğulları evden gidince şoka girer. Ali İmine'yi uyuşturucu haplara alıştıırır.
- b) Salih, "Satırcılar" olarak bilinen dilencilerin arasına karışır.
- c) Reco kardeşi için üzülür.
- d) Gaftici Fethi, mahalleye yeni taşınan hayat kadını Tina'ya göz koyar, Tina'dan yüz bulamayınca Orhan'ın yanına gider.
- e) Tilki Orhan ile Gaftici Fethi depoda birlikte iken çıraklar kaynak yapmaya başlar ve tamirhanede patlama olur. Puma Zehra'nın evi de patlamada yok olur.
- f) Salih, yanan tamirhaneye girerek çıraklardan birinin cesedini ve arkadaşı Tilki Orhan'ı çıkarır.

- g) Salih bayılır, Tina, Salih'e yanık merhemi getirir.
- h) Salih, Tina'nın evinde uyanır, teşekkür edip kaçır.
- i) Salih, patlamadan sonra mahallede önemsenmeye başlar.
- j) Ahırlarda yangın çıkar, Tıbı ve çok sayıda at ölür.
- k) Salih arkadaşları ile birlikte Reis'in kumarhanesini basar, Reis zorluk çıkarmadan haraç verir. Salih ve arkadaşları yine de kumarhaneyi dağıtırlar.

2 - Kolera Canavarı (Sayfa 85 - 91)

- a) Geceyarısı iki çocuk, enselerinden şişlenerek öldürölür.
- b) Salih, katilleri polisten önce yakalayacağına dair mahalleliye söz verir.
- c) Fil Hamit, tamirhanesini yeniden faaliyete geçirir. Tıbı'nın ve yanan atlardan birinin sacdan heykelini yapar.
- d) Mahalleli, Tilki Orhan ve Fethi'yi görmeye hastaneye gider.
- e) Salih, Tina'ya aşık olur.
- f) "Kolera Canavarı" cinayet işlemeye devam eder.
- g) Mahalleli korku içindedir ve katili bulamadığı için Salih'e kızgındır.
- h) Ertesi gün, Kolera Canavarı, ilkokul öğretmenini öldürür.
- i) Reis, Kolera Canavarı yüzünden Kolera Sokağı'nı terk eder, şehre yerleşir.

3 – Berber Ali Kolera'dan Taşınıyor (Sayfa 92 – 112)

- a) İmine çıldırır, yüzünü gözünü boyayıp gecelikle sokaklara çıkar, kiliseye gider.
- b) Berber Ali, mahalleden taşınmaya karar verir, eşyalarını yakar. İmine ile birlikte şehre taşınır.

Anlatıcı; "Ali boynu bükük eşyalarına son bir defa daha bakıp, elindeki kibriti geçmişin cansız hatıralarına gönderdi." (Kaçan, 1991: 93).

- c) Ertesi gün Ali, berber dükkanını açar ve dükkanda uyuşturucu satmaya başlar.
- d) Reco, mahallede çizgi roman “kütüphanesi” açar.
- e) Salih, Tina’ya çalışmasını istemediğini söyler.
- f) Tina, Salih’e ilişkilerinin yürümeyebileceğini anlatmaya çalışır. Salih’i eğer ilişkileri olumsuz sonuçlanır ise kendini bırakmaması konusunda uyarır.
- g) Tina ve Salih beraber yaşamaya başlar.
- h) Salih ve Tina bir düğüne giderler.
- i) Düğünde Tina’nın satıcısı Tina’nın yüzünü jiletler.
- j) Salih göğsünü jiletleyerek “intikam yemini” eder.
- k) Ertesi gün Salih, Tina’nın yüzünü yaralayan satıcısını bulup öldürür.
- l) Bitirimler, Salih’in kendilerini Tina’ya değişmesine “bozulur”.
- m) Kolera Canavarı yeni bir cinayet daha işler. Kolera’lıların Salih’e hiç güvenleri kalmaz.
- n) Puma Zehra’nın parçalanmış cesedi çöpte bulunur.
- o) Tilki Orhan ve Gaftici Fethi mahalleye dönerler.

4 - Kolera Canavarı Yakalanıyor. (Sayfa 112 -130)

- a) Salih, Kolera Canavarı’nı, Tatlıcı Taner’i, yakalar, iki kulağını birden keser.
- b) Mahalleli tatlıcıyı linç eder, Taner ölür.
- c) Salih, Taner’in iki kulağını birden kestiği için “Gılı Gılı” namını alır.
- d) Fethi camiye gider. Caminin hocası, Fethi’yi cami avlusundaki küçük dükkanın başına geçirir.
- e) Tilki Orhan, genelevde çalışmaya başlar.
- f) Fil Hamit, Tina’ya göz koyar. Tina, Fil Hamit’e karşılık verir.
- g) Salih bunu öğrenir, kahrolur, artık eroine başlamıştır. Kendini tamamen bırakır.
- h) Madam Eleni, Berber Ali’nin uyuşturucu ticareti yaptığını polise ihbar eder.
- i) Berber Ali tutuklanır, işkence görür, aklını kaçarır. Mahalleye döner. İmine şehirde tek başına kalır.

4. Bölüm (Sayfa 133 -140)

Gili Gili Salih'in Sonu

- a) Salih, aldatıldığı için Hamit ve Tina'dan intikam almak ister.
- b) Satın aldığı mumları dinamit süsü vererek ateşler ve Tina'nın yatak odasının penceresinden içeri fırlatır.
- c) Tina ve Hamit çıplak olarak aşağı inip mahalleye rezil olurlar. Böylece Salih, intikamını almış olur.
- d) Reco mahalleye döner, ancak mahallede aradığını bulamaz, babasının aklını kaçırdığını öğrenir ve şehirde annesi ile yaşamaya karar verir. Resim yapmaya başlar.
- e) Salih bitirimhaneye kapanır ve Arap Sado'nun sustalısı ile bileklerini keserek intihar eder.

ÇIT (SON)

ii) *Ağır Roman* Filminin Ayrımlaması

Film, anlatıcının “ZAMANI KİM OKŞAYABİLİR Kİ?” cümlesi ile başlar. Romanda bu cümlenin altında M.K. ifadesi bulunmaktadır.

Bir kapı -üzerine saplanmış bir bıçak görülür. Kapı aralanır. Salih'in: “Çıkarın beni buradan” diyen sesi ve kahkahalar duyulur.

Dumanlar çıkarken *AĞIR ROMAN* yazısı belirir. Fonda hüzünlü bir “roman havası” çalmaya başlar ve perdede oyuncuların isimleri belirir.

Anlatıcı: “Güneş buluttan sıyrılırken gökkuşağının renkleri Kolera'nın damlarında sevişti...”

Zincirleme ile geçilen planda kilise görünür, yazılar sürer;

“Metin Kaçan’ın çok satan *Ağır Roman* adlı romanını temel almıştır”

Anlatıcı: “Çan sesleri, ezan sesleri, hafif esrar kokusu ile karışıp havayı kapladı. İmparatorlar, cigaralarından babacasına çektikleri dumanı üflerken Adam Mickiewicz’in şair ruhu dumana asılıp yüz yıllık müzesinden kalkarak kilisenin yüz yıllık istavrozuna kondu...”

Kamera kilisenin içine doğru yaklaşır. Bir heykel görünür, kamera heykele yaklaşır. Heykelin arkasında bir delikanlı (Salih), etrafı kollayarak, heykelin elini kesmektedir.

Anlatıcı; “Ağır ablalar esrarı daha kallavi götürmek için zıvanalar hazırlamaktaydı.”

Bir erkek sesinin; “Zıvanalar hazır mı?” sorusuna kadınlar cevap verir: “Hazır be yauuv.”

Zincirleme.

1 - Kolera Sokağı (2’09” - 6’14”)

- a) Bir sokak, tatlıcı, kadınlar ve sokaktaki yaşam görülür.
- b) Salih sokaktan geçerken başından aşağı kirli su dökülür.
- c) Reis, Salih ile dalga geçer.
- d) Salih yürürken Tıbbi ve Şermin’e rastlar.
- e) Gaftici Fethi arabayla geçer. Puma Zehra, Fethi’ye laf atar.
- f) Berber Ali dükkandan çıkar, Fethi’yi kovar.

2- Berber Dükkanı (6’14” - 13’27”)

- a) Berber Ali, dükkânında Arap Sado’yu traş eder. Tıbbi yanlarında oturur.
- b) Reis, Berber Ali’yi, kendisini traş etmesi için ayağına çağırır.
- c) Berber Ali gitmez, Reis’in adamlarını tersler.

- d) Arap Sado ile Berber Ali'nin konuşmalarından Reis'in "mahallede yeni yeni türediği" öğrenilir.
- e) Arap Sado, Salih ile sustalısını çıkarıp şakalaşır. Çıkar.
- f) Berber Ali, Tıbı'ya evin üst katını kiraya vereceğini söyler.
- g) Reis, dükkana traş olmaya gelir. Berber Ali, Reis'in boğazını sertçe traş eder.
- h) Berber Ali'nin yeni kiracısı Tina, arabayla mahalleye gelir.
- i) Tina, Arap Sado ile berber dükkanına gelir. Sado, Tina'yı Ali'ye tanıştırır.
- j) Ali de Tina'yı oğulları ile tanıştırır.
- k) Salih ve Reis, Tina'ya bakarlar...

3- Berber Ali'nin Evi (13'27" - 17'16")

- a) Akşam, Berber Ali, Salih, Ağabeyi, Annesi ve Berber Ali'nin Çırağı yemek yerler. Berber Ali dışarı çıkar.
- b) Tina halısını balkona asar. Tina yerleşirken, Reis gelir, Tina'dan haraç ister, Tina'yı tehdit eder. Çıkar.
- c) Tina arabasıyla işe gider.
- d) Salih, evlerinin terasından Tina'ya bakar, Salih' in ağabeyi Salih'e Kolera Sokağı'ndan kurtulmak istediğini söyler.

4 –Meyhane (17'16" - 21'43")

- a) Meyhanede Gaftici Fethi, Ali, Sado, Tıbı, Reis ve adamları oturur. Reis ve adamları Fethi'nin anlattıklarına yüksek sesle gülerler.
- b) Ali onları, "efendi" olmaları yönünde uyarır, Reis adamlarıyla çıkar.
- c) Salih, kedi atarak Tina'nın halısını çalmaya çalışan şoparları makasla kovalar, yakalar, halıyı kurtarır.
- d) Salih'in kahramanlığı meyhanede içerek kutlanır.

Anlatıcı- Şairler (Meyhanede içmektedirler);

"O bin tılsımlı anın çarşafından ağır ağır geçirirken hayatını,
bilemezdi üç tekerlekli bisikletin karanlıkta takla atacağını...
Kolera'nın ayaklı gazetesi Puma Zehra haberi Tina'ya

yetiştirdi. Salih'in şoparların karşısına gulyabani gibi çıkıp halısını kapıladığını ince deyatlarla kırıtarak anlattı."

e) Salih, Tina'ya halısını getirir. Tina teşekkür eder, Salih'e para veririr.

5 – Tamirhane (21'43" - 27'58")

- a) Ertesi gün Orhan, tamirhanede kaynak yaparken gözüne kaynak tozları kaçar.
- b) Orhan kendini Puma Zehra'nının kapısına atar. Salih koşar, Orhan'ın yanına gelir.
- c) Tamirhanenin sahibi Fil Hamit, Orhan'a tamirhaneye gelen bir arabanın bir parçasını çaldırdığı için kızar.
- d) Salih, yoldan geçmekte olan bir arabadan eksik parçayı alar, Fil Hamit'e verir.

Anlatıcı- şairler: "Savrulurken raconun kırmızı pelerini o zarif öfkeye, zaman, ki sana hasta oldu, incelikli haytasın. Nksederken raksına mahallenin maşallahı, eyvallahı, güzellik bu oğlum, şimdilik ölümüne kadar hayattasın. şimdilik, ölümüne kadar hayattasın."

- e) Salih tamirhanede çalışırken Orhan onunla birlikte olmak ister.
- f) Salih reddeder ve Orhan'a çok kızar.

6 – Tıbı (27'56" - 33'41")

- a) Gece Reis, Tıbı'ya ahırını satın almak istediğini söyler.

Anlatıcı - şairler sokaktadır; "Boşa bilet kesen haraççı yeni yetme haybeciler, kabadayılığın şerefini beş paralık ederken, Tıbı, her ne kadar yalnızlık çekmese de, gene de tek başınaydı."

- b) Reis; ahırda Tıbı'yı bağlamıştır ve onu atı Şermin'e tecavüz etmekle tehdit ederek ahırın satış kağıdını imzalatır.
- c) Reis, Tıbı kağıdı imzalamasına rağmen, Şermin'e "tecavüz" eder.
- d) Tıbı, Şermin'i ve kendisini yüksek dozda uyuşturucu vererek öldürür.
- e) Berber Ali, Salih ve mahalleli Tıbı'yı bulurlar.

Anlatıcı- Şairler: "Bir çift kanattınız, hüznün rüzgarlarında.

Dağılıp gitti melekleriniz beyazın öte dağlarında.

Ağlasın ardınızdan bir ağızdan bütün dehşetiyle Kolera.

Tıbı sen, harbi hayalet, sağlam gariban,

Ruhuna El- Fatih!"

(Anlatıcı- şairler doğrudan kameraya bakmaktadır.)

- f) Arap Sado, Reis'in kapısına dayanır.
- g) Reis, Sado'yu arkadan vurduracağı sırada mahalleli buna engel olur.
- h) Arap Sado ve Reis kavga ederlerken, sirenler çalar. Günlerden 10 Kasım'dır. Arap Sado ve Reis, saygı duruşunda bulunmak için kavgayı bırakırlar.
- i) Reis, Sado'ya sirenler kesilmeden saldırır. Sado, Reis'in yüzünü çizer.

7 – Kolera Canavarı (33'42" - 40'08")

- a) Gaftici Fethi, kendi yazdığı, Reco'nun resimlediği kitapları satmaya başlar.
- b) Berber Ali kitap yüzünden Reco'ya kızar, onu dövmek ister. Salih babasına engel olur.
- c) Berber Ali öfkeli, çıkar, Madam Eleni'nin evine gider.
- d) Berber Ali, Eleni'nin evinden çıkarken sarhoş bir kadın görür.
- e) Ali eve gelir.
- f) Sarhoş kadın, ensesinden şişlenir.
- g) Cesedi Eleni görür. Katilin "Reis" olduğunu sanılır.
- h) Arap Sado katilin Reis olmadığını düşünmektedir.

8 – Tamirhane’de Patlama (40’08” - 43’55”)

- a) Gaftici Fethi, Orhan’ı çağırır, birlikte tamirhanenin üst katına çıkarlar.
- b) Yalnız kalan çıraklar kaynak yapmaya başlar ve tamirhanede patlama olur.
- c) Salih, yanan tamirhaneye girer ve içeridekileri çıkarıp, bayılır.
- d) Tina, Salih’le ilgilenmeye başlar.

9 – Arap Sado’nun Ölümü (43’55” - 53’22”)

- a) Salih Tina’nın evinde uyanır. Utanıp kaçır.
- b) Arap Sado, Salih ve Berber Ali; meyhanede Salih’in şerefine içerler.
- c) Arap Sado, Orhan ve Fethi için para toplar.
- d) Arap Sado çıkar, sokakta Reis’in adamları tarafından kurşunlanır.
- e) Salih, Sado’nun yanına koşır. Sado, sustalısını Salih’e verir ve ölür.

Anlatıcı- Şairler: “Kolera’nın iyi insanları, ruhlar aleminin gece bekçilerini kışkandırırçasına Arap Sado’nun hala ışıldayan bedenini beklemeye koyuldular. Ruh kemikten ayrıldığı vakit darbukacı Balık Ayhan, üzerine örtü koyduğu darbukayı çaldıkça, Kolera’da yaşayan softaların tüyleri diken diken oldu.”

Anlatıcı- Şairler (Mezarlıktadır); “Kolera’nın kadınları, Arap Sado’nun ruhuna, Puma Zehra’nın verdiği haplarla helva kavurup, mahalleliye dağıttılar ve hiç ölmeyecek sandıkları yılların kabadayısını ağır ağır mezara indirdiler.”

- f) Tina, Salih’i teselli eder.
- g) Reis bir kumarhane açır.
- h) Berber Ali mahalleliyi, Reis’e güvenmemeleri konusunda uyarır.
- i) Reco, mahalleliye Reis’e karşı örgütlenmelerini söyler ama “komünistlik”le suçlanır.

10 – Kabadayı Salih (53'20" - 58' 35)

- a) Salih terasta atlele oturur, Sado'nun sustalı sı elindedir.
- b) Sustalıyı oradaki bir kütüğe saplar.
- c) Salih, sustalıyı çıkarırken kabadayı- bitirim giysileri giymiştir, evden çıkar.
- d) Berber Ali eve gelir, Reco ile birlikte Salih'i aramaya giderler.
- e) Salih'i, "Anlatıcı Şairler"ın yanında, bata k bir mekanda bulurlar. Berber Ali, Salih'i dövme k ister. Salih sustalı sı nı çeker, babasına karşı koyar.
- f) Poğaç a ve tatlı satan adam iki çocu ğ u öldürür. İzleyici Kolera Canavarı'nın kimliğini öğrenmiş olur.
- g) Salih çocukların cesetlerinin baş ında bundan sonra mahallede "kanunun" kendisi olduğunu söyler.

11 - Reco (58'35" - 62'00")

- a) Reco evi terk eder, şehre yerleşir. Salih'in de kendisi ile gelmesini istemektedir. Salih gitmez.
- b) Reis, mahalleliye iş kence yapmayı sürdürür.

12 – Sado'nun Büstü (62'00" – 75'00")

- a) Fil Hamit, Arap Sado'nun büstünü yapar.
- b) Reis, Salih'e kafa tutar, Salih, Reis'i haraç toplamaktan men eder.
- c) Tina, Salih'ten yana çıkar. Mahalleli bunun üzerine cesaretini toplayarak Salih'in tarafını tutar.
- d) Salih ve Reis kavga ederken, Puma Zehra; Orhan ve Fethi'yi hastaneden çıkarıp getirir. Orhan ve Fethi Puma Zehra'nın evine yerleşir.
- e) Tina Salih'i evine davet eder.
- f) Salih ve Tina birlikte olmaya baş lar. Tina, Salih'e onu sevdiğ ini söyler.
- g) Puma Zehra, Orhan'a kadın giysileri giydilir.
- h) Salih'in annesi (İmine), oğ ulları evden ayrıldığı için üzülür.

13 – Kolera Canavarı Yakalanıyor. (75'00" – 90'00")

- a) Tina ve Salih kiliseye giderler
- b) Tina iş e gider, Salih kalır.

- c) Salih, Tina'ya çalışmasını istemediğini söyler.
- d) Tina çalışmamaya ve geçimini eşyalarını satarak sağlamaya başlar.
- e) Salih'in annesi İmine çıldırır.
- f) Berber Ali evin eşyalarını yakar, İmine ile birlikte şehre taşınır.

Anlatıcı- Şairler: "Boynu bükük eşyalarına son bir defa daha bakan Berber Ali, elindeki kibriti geçmişin cansız hatıralarına gönderdi. Her türlü sertliğe rağmen, gülmeyi ve coşkuyu hayatlarının gayesi haline getirmiş Kolera'dan ayrılmak fena koysa da İmine'yi koltuğuna alıp, yanan eşyaların içinden geçerek yırtık sokaklardan şehre düştü."

- g) Salih anne ve babasının gittiğini haber alır, boş eve gelir.

Anlatıcı- Şairler: "Yanlış kumarbazların bel kemiğinden zar yapılan sokaklarda pervasızca sürten Salih, kayıntı için bakkal- çakkal arasa da avucunu yaladı."

- h) Salih sokakta dolaşırken, jileti ile kurutulmak üzere asılmış balıkları çalar.
- i) Bu sırada Kolera Canavarı, bir cinayet daha işlemeye teşebbüs eder. Salih, katilin peşine düşer. Kovalama sırasında Tina'nın arabası Salih'e çarpar. Tina ve Salih eve giderler.
- j) Tatlıcı, Puma Zehra'yı öldürür.
- k) Puma Zehra'nın cesedi başında Reis mahallenin korumasını aldığını ilan eder. Mahalleli kendisini Tina'ya kaptırdığı için Salih'e kızmaktadır.
- l) Salih, iki gündür görmediği, Tina'ya Orhan'dan aldığı parayı getirir. Tina'nın parası ve satacak eşyası kalmamıştır.
- m) Tina yeniden çalışmaya başlar.
- n) Salih gece işten dönen Tina'yı sokakta döver. Kolera Canavarı Salih'ten kaçan Tina'ya saldırır. Salih Kolera Canavarı'nı yakalar, iki kulağını birden keser.
- o) Mahalleli katili linç eder.

Anlatıcı- Şairler: “Zarlar düşüş gelseydi belki de her şey başka türlü gerçekleşecekti.”

14 – Yeniden Kabadayı Salih (90’ 00” - 92’30”)

- Ertesi gün Salih, Kolera Canavarı’nı yakalayıp, iki kulağını birden kestiği için nam almıştır.
- Berber Ali, Salih’i dükkanda traş ederken Reis’in adamları Salih’e bakarlar
- Tina yeniden çalışmamaya karar verir.
- Salih, Berber Ali’den, Tina’dan kira almamasını ister.
- Salih ve Tina bir düğüne davet edilir.
- Reis ve adamları Berber Ali ve Salih’in birleşip kendilerine karşı gelmesinden korkarlar.
- Reis, polis olduğu anlaşılan bir adamla konuşur.

15 – Düğün (92’30” – 98’00”)

- Salih ve Tina düğüne giderler.
- Tina’nın satıcısı Reis’ten cesaret alarak düğün salonunda Tina’nın yüzünü jilette çizerek.
- Salih sustalısı ile göğsünü çizerek intikam yemini eder.
- Salih adamı kovalar, sokakta öldürür ve ortadan kaybolur. Tina’ya ceketinin içine koyduğu ve bir süre için mahalleden gittiğini ve Tina’yı sevdiğini yazan bir not iletir.
- Polis gelir, Salih’in ceketinin düğmesini cesedin elinde bulur.
- Polis, Reis ile birlikte içki içer.
- Polis, Salih’i bulmak için Berber Ali’yi tutuklar, işkence yapar.

16 – Sona Doğru (98’00” – 121’00”)

- Babasının tutuklandığını “Çırak”tan haber alan Salih, cinayetten beş gün sonra mahalleye döner.
- Tina cinayet delili olan Salih’in ceketinin kopan düğmesini Reis’ten, arabasını vererek, satın alır. Düğmeyi cekete diker.
- Salih bunu bilmemektedir. Tina’nın arabasını Reis’e vermesine üzülür.
- Berber Ali serbest bırakılır, perişan halde mahalleye döner.

- e) Salih tutuklanır, işkence görür, bıçağın yerini söylemez.
- f) Reis, polisten Salih'i birkaç gün daha hapiste tutmasını ister.
- g) Tina kilisede Salih'in kurtulması için dua ederken Reis gelir, ona Salih'in elinde olduğunu söyler ve Tina ile izleyicinin duymadığı bir şeyler konuşur.
- h) Salih serbest kalır, mahalleye döner. Konuşmamıştır. Sustalısını saklamış olduğu Arap Sado'nun büstünden alır.
- i) Eve gelir, Tina'yı Reis ile aynı yatakta yatarken görür.
- j) Salih sokakta bir çocuğa sarılıp ağlar, Arap Sado'nun sustalısı ile bileğini keserek kendini öldürür.
- k) Orhan Salih'i bulur, elinde bir teneke kutu içinde tiner vardır.
- l) Tina gelir.
- m) Orhan, Tina'ya bakar ve elindeki teneke tiner kutusunu verir. Çırak da Salih'in başına gelir.
- n) Tina, arabasına biner. Reis ile arabada konuşurlar.
- o) İltiği sigarayı elindeki tiner kutusuna atar, araba patlar, her ikisi de ölür.
- p) Çırak, Salih'in sustalısını yanan arabaya fırlatır. (Kamera uzaklaşır ve genel planda sokak görülür.)

SON

iii) *Ağır Roman Romanında Öykü*

Ağır Roman'da öykü, Yıkıkköprü'lü Berber Ali'nin askerliği sırasında gördüğü ve kopamadığı, renkli, farklı kesimlerden insanların yaşadığı Kolera Sokağı'na ailesi ile birlikte taşınması ile başlar. Kolera Sokağı; Romanların, Ermeni ve Rum azınlıkların, kabadayılardan, katillerin, yankesicilerin, hayat kadınlarının yaşadığı bir sokaktır. Bunlara mahallede yeni yeni türeyen haraç kesen "yengeç yürüyüşlü, yamuk suratlı herifler" de eklenmiştir.

Roman; Salih'in son çocukluk dönemi, ergenliğe geçişi, kabadayı oluşu, nam alışı ve ölümüne dek yaşamını anlatır. Aynı zamanda Salih'in

ailesinin birbirleri ile ilişkilerini, ailenin parçalanışını ve Kolera Sokağı'nda yaşananları da arka planda okuyucuya aktarır.

Berber Ali, karısı İmine, oğulları Reco ve Salih ile birlikte Kolera Sokağı'nda yaşar. Ali mahallede “Temizyüz Berberi”ni işletir. Büyük oğlu Reco, karikatürist olmak ister. Kolera Sokağı'nda yaşamaktan mutlu değildir. Salih ise bu sokağı ve sokaktaki yaşamı sevmektedir.

Mahallede yeni “türeyen” ve esnafı haraca bağlamak isteyen “yamuk suratlı, yengeç yürüyüşlü herifler” kabadayılık geleneğinin son temsilcisi, mahallenin koruyucusu Arap Sado'yu pusu kurarak öldürürler. Arap Sado, ölürken; namını ve sustalı bıçağını, kısacası yerini, çok sevdiği, sürekli şakalaştığı, aynı zamanda çok güvendiği Salih'e bırakır.

“Yamuk suratlı, yengeç yürüyüşlü herifler”in başında “Reis” vardır. Mahalleliyi sindiren bu insanlar, kendilerine karşı çıkabileceğini düşündükleri Berber Ali'nin dükkanının camlarını kırarlar ve Tıbı'nın da çok değer verdiği atı Şermin'i öldürürler. Bunun üzerine, Tıbı ve Berber Ali, Reis'in “mekanını” basarlar. Berber Ali, Reis'in yüzünü usturası ile çizdir.

Mahallede Salih'in en yakın arkadaşları; kendisine aşık olan ve Fil Hamit'in otomobil tamirhanesinde çalışan Tilki Orhan ile Kahveci Orso'nun oğlu Şenol'dur. Salih babasının isteği ile berber dükkanında çalışmaya başlar ancak pek mutlu değildir, berberliğe yeteneği de yoktur. Daha sonra babası Salih'i marangozhaneye çırak verir ama Salih orada sadece bir gün çalışır ve ertesi gün arkadaşı Tilki Orhan'ın da çalıştığı, Fil Hamit'in otomobil tamirhanesinde işe girer.

Berber Ali, siyah- beyaz tabir edilen sol görüşlü gazeteleri okumaya başlar. Karısını, kendisine aşık olan Madam Eleni ile aldatır. Karısını ve oğullarını döver. Buna dayanamayan ve zaten Kolera'dan ayrılmak isteyen Reco, evi terk edip şehre taşınır.

Salih ise tamir işinde ustalaşıp, “İmparatorlar” adı verilen usta tamircilerin arasına karışır, vaktini onlarla geçirmeye başlar. Bu yüzden babasından azar işitir ve intihar eder. Babası tarafından hastaneye yetiştirilen Salih, kurtulur. Salih, bundan sonra bitirim olmaya karar verir ve mahallede “Şair Baba” olarak bilinen kişiden bitirimliğin tüm sırlarını öğrenir. Evi terk eder ve işi bırakır.

Bu arada İmine kocasının kendisini aldattığını öğrenir. Oğullarının da evi terk etmesi ile çıldırır. Berber Ali, İmine’yi uyuşturucuya alıştırır.

Otomobil hırsız Gaftici Fethi, mahalleye yeni taşınan hayat kadını Tina ile ilgilenir, ondan yüz bulamayınca Tilki Orhan’ın yanına gider. Onlar tamirhanede birlikte iken çıraklar kaynak yapar ve patlama meydana gelir. Salih yanan tamirhaneye girer, bir çırağın cesedini ve Orhan’ı çıkarır. Bu olaydan sonra Salih, mahallelinin güvenini kazanır ve Tina’nın ilgisini çeker. Salih de Tina’ya aşıktır.

Ahırlarda yangın çıkar, Tıby yangında ölür. Salih üç arkadaşı ile birlikte Reis’in mekanını basar, Reis, Salih’e zorluk çıkarmadan haraç verir.

Bu arada mahallede, “Kolera Canavarı” adı verilen bir “seri katil” türer ve geceleri cinayet işlemeye başlar. Salih mahalleliye, katili polisten önce yakalayacağına dair söz verir. Reis ise “Kolera Canavarı”ndan korkarak şehre taşınır.

İmine tamamen çıldırır. Berber Ali, çıldıran karısı ile mahallede yaşamaktan utandığı için, karısını da alarak eşyalarını yakıp şehre taşınır. Berber Ali bir yandan da karısını aldattığı için pişmandır. Berber Ali şehre taşındıktan sonra, “Temizyüz Berberi”nin adını “Ali Baba’nın Yeri” olarak değiştirir ve burada uyuşturucu satmaya başlar.

Salih ve Tina birlikte yaşamaya başlar. Salih Tina'nın çalışmasını istememektedir. Tina, bu ilişkinin yürümeyebileceği konusunda Salih'i uyarır. Salih, Tina'yı çok sevmektedir. Birlikte katıldıkları bir düğünde Tina'nın eski satıcısı Tina'nın yüzünü jiletler. Salih, intikam yemini eder. Adamı bulup öldürür. Tina, Salih'in kendisini bu kadar sevmesine şaşırır.

Salih, "Kolera Canavarı"nı yakalar. Kolera Canavarı, mahallenin tatlıcısı Taner'dir. Salih, Taner'in iki kulağını birden keser. Bu olaydan sonra "Gılı Gılı" lakabını alır. Kolera'lılar katili linç ederler.

Tamirhane'nin sahibi Fil Hamit, Tina'ya göz koyar, Tina da ona karşılık verir. Salih'i terk eder. Salih, bunun üzerine kendini bırakır, eroine başlar.

Berber Ali, şehre taşındıktan sonra Madam Eleni'den de ayrılmıştır. Eleni, komiser ile birlikte, ancak Berber Ali'den intikam almak istemektedir. Bu yüzden, Berber Ali'nin dükkanında uyuşturucu sattığını polise ihbar eder. Berber Ali, tutuklanır, işkence görür ve aklını kaçıır.

Gılı Gılı Salih ise Tina'dan ve Fil Hamit'ten intikam almak ister ve dinamit süsü verdiği mumları ateşleyip Tina'nın yatak odasına fırlatır. Tina ve Hamit çıplak olarak mahalleye iner ve rezil olurlar. Salih bu şekilde intikamını almış olur.

Reco, mahalleye döner, babasının aklını kaçırdığını ve annesinin şehirde tek başına yaşamaya başladığını öğrenir. Annesinin yanına yerleşir ve resim yaparak hayatını sürdürür.

Salih kendisini bitirimhaneye kapatır ve Arap Sado'nun yadigarı sustalı ile bileklerini keserek intihar eder.

iv) *Ağır Roman* Filminde Öykü

Ağır Roman filmi, başta Yıkıkköprü'lü Berber Ali ve ailesi, özellikle de küçük oğlu Salih, olmak üzere, Kolera Sokağı'nda yaşayan insanların yaşamının belli bir döneminden bir kesit sunar.

Öykü, Kolera Sokağı'nda Berber Ali'nin; evini bir hayat kadını olan Tina'ya kiralaması, Salih'in Tina ile tanışması ve aynı gün Tina'ya ilgi duyması ile başlar.

Mahallede yeni yeni palazlanmakta olan Reis, esnafı haraca bağlamaya çalışmaktadır. Tina'dan da haraç ister. Mahallede sevilen ve kendisine direnen Tıbı'nın sahip olduğu ahır zorla elinden alarak intihar etmesine neden olur.

Bu arada, "Kolera Canavarı" adı verilen bir seri katil türer. Salih katili bulmaya söz verir.

Salih; Fil Hamit'in sahibi olduğu otomobil tamirhanesinde meydana gelen patlamada, yanan tamirhaneye girip yaralıları dışarı çıkarınca mahalleli ona güvenmeye, Tina da Salih'e ilgi duymaya başlar.

Reis, Kolera Sokağı'nda kendisine karşı durabilecek tek güç olan kabadayılık geleneğinin son temsilcisi Arap Sado'yu pusu kurarak öldürtür. Salih, Sado'nun mirasını devralır.

Salih, Reis'e karşı çıkar, Tina da ona destek verir. Tina ve Salih birbirlerine aşık olur ve birlikte yaşamaya başlar. Tina, Salih'in isteği ile çalışmamaya başlar.

Salih “Kolera Canavarı”nı yakalar. Katil poaçacıdır. Salih katilin iki kulağını birden keser. Mahalleli, katili linç eder. Salih bu olaydan sonra nam alır (Bu namın ne olduğu filmde söylenmez).

Bu arada, Salih’in ağabeyi de evi tek edip, şehirde kendine yeni bir hayat kurar. Salih ve ağabeyi evden ayrılınca, anneleri İmine ıldırır. Berber Ali karısıyla beraber şehre taşınır.

Salih ve Tina’nın birlikte gittikleri bir düğünde Tina’nın satıcısı, Reis’in de kışkırtması ve desteğiyle Tina’nın yüzünü jiletle çizer. Salih bu adamı sokakta öldürür ve mahalleden kaçır. Polis, Salih’in ceketinin düğmesini cesedin elinde bulur, Salih’i aramaya başlar. Cinayet aleti ise bulunamaz.

Reis’in, polis ile yakın ilişkileri vardır. Polis, Salih’in babası Berber Ali’yi, Salih’in yerini öğrenmek için, tutuklar ve ona işkence yapar. Babasının tutuklandığını, babasının ırağından öğrenen Salih, mahalleye döner, tutuklanır ve işkence görür. Ancak cinayet aleti olan bıçağın yerini söylemez. Berber Ali serbest bırakılmıştır.

Bu arada Tina, Salih’in cinayeti işlerken giydiği ceketin kopan düğmesini Reis’ten, arabasını vererek satın alır ve Salih’in ceketine diker.

Reis, polise Salih’i bir süre daha hapiste tutmasını söyler. Tina kilisede Salih için dua ederken Reis, Tina’ya Salih’in kendisinin elinde olduğunu söyler. Salih serbest bırakılır, mahalleye döner. Reis ile Tina’yı aynı yatakta uyurken görür. Tina, Salih’in kurtulması için kendini ve aşkını feda etmiştir. Salih dışarı çıkar, sokakta Arap Sado’nun sustalısı ile bileğini keserek kendini öldürür. Orhan, Tina ve ırak, Salih’in başına gelir. Orhan, Tina’ya bir teneke kutu içinde tiner verir.

Tina, Reis ile aynı arabaya biner. Yanan sigarasını elindeki tiner kutusuna atarak Reis’i ve kendini öldürür. Berber Ali’nin çırağı da Salih’in sustalısını yanan arabaya atar.

v) *Ağır Roman* Filmi ve Romanında Öykünün Olay Örgüsüne Aktarımı ve Neden - Sonuç İlişkilerinin Karşılaştırılması

Ağır Roman romanı ve filmi öykü ve olay örgüsünün kuruluşu bakımından birbirinden oldukça farklılık sergiler. Roman filme uyarlanırken öykü ve olay örgüsünün kuruluşunun yanı sıra; öykünün zamanı, ana olaylar, kişiler ve kişilikleri ile birbirleri arasındaki ilişkiler ve olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkileri de oldukça değiştirilmiştir. İki yapıt arasındaki bu değişiklikler, roman ve filmdeki ana olaylar sıralanarak daha açık bir şekilde ortaya koyulabilir.

Romanda Ana Olaylar

1. Berber Ali'nin askerlikten sonra İstanbul'a- Kolera Sokağı'na yerleşmesi.
2. Reis'in palazlanması.
3. Reis'in Arap Sado'yu pusu kurarak öldürmesi.
4. Berber Ali'nin siyah- beyaz gazete okumaya başlaması ve mahallede siyasetin konuşulmaya başlaması.
5. Salih'in Berber dükkanında çalışmaya başlaması.
6. Berber Ali ve Tıbı'nın Reis'e karşı gelmesi.
7. Salih'in ergenliğe geçişi.
8. Reis'in adamlarının Tıbı'nın atı Şermin'i öldürmesi ve Berber Ali'nin dükkanına zarar vermesi.
9. Berber Ali ve Tıbı'nın Reis'in mekanını basması, Ali'nin Reis'le kavga etmesi ve Reis'in yüzünü çizmesi.
10. Berber Ali'nin, karısını Madam Eleni ile aldatması.
11. Salih'in, Fil Hamit'in otomobil tamirhanesinde çalışmaya başlaması.
12. Reco'nun evi tek etmesi ve şehre yerleşmesi.
13. Salih'in en genç usta tamirci (imparator) olması. Babasından azar işitmesi, intihar etmesi ve babası tarafından hastaneye yetiştirilip kurtarılması.
14. Salih'in "bitirim" olmaya karar vermesi ve evi terk edip işi bırakması.

15. Salih'in tamirhanede meydana gelen patlamada çıraklardan birinin cesedini çıkarması ve Orhan'ı kurtarması.
16. Salih'in Kolera Sokağı'na yeni taşınan Tina ile tanışması.
17. Ahırlarda yangın çıkması ve Tıbı'nın yangında ölmesi.
18. Salih ve arkadaşlarının Reis'in mekanını basıp haraç alması.
19. Kolera Canavarı'nın seri cinayetler işlemeye başlaması. Salih'in mahalleliye katili yakalayacağına söz vermesi.
20. Reis'in "Kolera Canavarı" yüzünden Kolera Sokağı'nı tek etmesi.
21. İmine'nin çıldırması, Berber Ali'nin karısıyla birlikte şehre taşınması.
22. Berber Ali'nin dükkanında uyuşturucu satmaya başlaması.
23. Salih ve Tina'nın birlikte yaşamaya başlaması.
24. Salih ile birlikte gittikleri düğünde Tina'nın satıcısının Tina'nın yüzünü jiletlemesi ve Salih'in Tina için cinayet işlemesi.
25. Salih'in Kolera Canavarı'nı yakalaması ve "Gili Gili" lakabını alması.
26. Tina'nın Salih'i terk ederek otomobil tamirhanesi'nin sahibi Fil Hamit ile birlikte olmaya başlaması.
27. Salih'in kendini bırakması.
28. Berber Ali'nin uyuşturucu satmaktan tutuklanması, işkence görmesi ve aklını kaçırmaması.
29. Salih'in Tina ve Fil Hamit'ten intikam alması.
30. Salih'in ikinci kez intihar etmesi ve ölümü.

Filmde Ana Olaylar

1. Tina'nın Kolera Sokağı'na taşınması ve Salih'in Tina ile tanışması.
2. Reis'in Tina'dan haraç istemesi.
3. Salih'in Tina'ya aşık olması
4. Reis'in Tıbı ve atı Şermin'in ölümüne sebep olması.
5. Arap Sado ve Reis'in kavga etmesi, Arap Sado'nun Reis'in yüzünü çizmesi.
6. Kolera Canavarı'nın cinayetlerine başlaması.

7. Tamirhanede patlama meydana gelmesi ve Salih'in Tilki Orhan'ı kurtarması.
8. Tina'nın Salih'e ilgisinin başlaması.
9. Arap Sado'nun, Reis'in adamları tarafından öldürülmesi.
10. Salih'in bitirim olması.
11. Salih'in Ağabeyi'nin evi terk etmesi.
12. Salih ve Tina'nın birlikte yaşamaya başlaması.
13. Tina'nın çalışmamaya başlaması.
14. İmine'nin çıldırması ve Berber Ali'nin İmine ile birlikte şehre taşınması.
15. Salih'in "Kolera Canavarı"nı yakalaması ve nam alması.
16. Salih ile birlikte gittikleri düğünde, Tina'nın satıcısının, Tina'nın yüzünü jiletlemesi.
17. Salih'in satıcıyı sokakta öldürüp kaçması.
18. Reis'in, Salih ve Berber Ali'ye karşı polis ile işbirliği yapması.
19. Berber Ali'nin polis tarafından Salih'in yerini söyletmek üzere tutuklanması ve işkence görmesi.
20. Tina'nın, cesedin elinde bulunan cinayet delili olan, Salih'in ceketinin düğmesini Reis'ten satın alması ve cekete dikmesi.
21. Salih'in babasının tutuklandığını öğrenerek mahalleye dönmesi ve tutuklanması.
22. Reis'in Tina'ya Salih'in serbest kalması karşılığında yaptığı teklif.
23. Salih'in serbest bırakılması ve Reis'i Tina'nın yanında uyurken görmesi.
24. Salih'in intihar ederek ölmesi.
25. Tina'nın Reis ile birlikte kendini öldürmesi.

Görüldüğü gibi roman ve filmdeki ana olaylar birbirinden oldukça farklıdır.

Roman'da öykü, Berber Ali'nin askerlik döneminde gördüğü ve kopamadığı Kolera Sokağı'na ailesi ile birlikte, romanda olay örgüsünün başlamasından onüç yıl önce, taşınması ile başlar. Okuyucu romanda bunu Berber Ali'nin düşüncelerinden öğrenir. Filmde ise izleyici bunu bilmez.

Sadece diyaloglardan birinde Berber Ali'nin Yıkıkköprü'lü¹¹ olduğunun söylenmesi ile izleyici, Berber Ali ve ailesinin İstanbul'a, Anadolu'dan göç ettiğini öğrenir.

Roman, Kolera Sokağı'nda belli bir dönemde yaşananları, Berber Ali ve ailesini, özellikle de Salih'i merkez alarak anlatır. Roman'da öykü; Salih'in, Berber Ali'nin ve Kolera'da yaşayan çok farklı kesimlerden insanların hayatını, birbirleri ile ilişkilerini, mahallede türeyen güçler ve bir bakıma hayat ile mücadelelerini ele alır.

Film'in öyküsü ise, yine Kolera Sokağı'nı, yine, Berber Ali, ailesi ve özellikle Salih'i temel alır. Ancak filmin öyküsünde ön plana çıkan, Salih ve Tina'nın ölümüne aşkı ve Salih'in Reis ile mücadelesidir. Filmde öykü bu çerçevede geçer.

Romanda olay örgüsü, Salih'in son çocukluk döneminden başlar; ergenliğe geçişi, kabadayı oluşu ile devam eder ve ölümü ile sona erer. Roman, bir kış günü, son çocukluk dönemini yaşayan Salih'in sokaktan geçişi ile başlar. Salih henüz çocuktur, çalışmamaktadır. Kolera Sokağı'nın genel yaşantısı içerisinde, arkadaşları ile oyunlar oynayan, mahallede kabadayılığın son temsilcisi Arap Sado'nun şakalaştığı bir çocuktur. Babası onu önce kendi dükkanında çalıştırır, sonra bir marangozun yanına çırak verir. Ancak Salih, kendi isteği ile otomobil tamirhanesinde çalışmaya başlar. İşinde de başarılı olur.

Filmde ise olay örgüsü yine bir kış günü başlar ancak mevsim pek açık değildir çünkü Salih atletle gezmektedir. Otomobil tamirhanesinde çalışan Salih, Adam Mickiewicz heykelinin elini kesmektedir. Çocuk değildir. Babasına karşı gelebilir. Arap Sado, Salih ile romanda olduğu gibi filmde de şakalaşır, ancak bunun Salih'in çocukluğundan bu yana süregelen bir şakalaşma olduğu bellidir.

¹¹ Yıkıkköprü; Bingöl'ün Genç İlçesi'ne bağlıdır.

Hem romanda hem de filmde Salih'in yaşamı ön plandadır. Ancak, roman, Salih'i son çocukluk döneminden ölümüne kadar ele alır. Filmdeki Salih ise romandaki Salih'e göre yaşça daha büyüktür. Filmin başında biraz çekingen olsa da yaşadığı olaylar nedeniyle daha çabuk olgunlaşır¹².

Roman, Salih'in yaşamını anlatırken Kolera Sokağı'nda olup bitenleri, Berber Ali'nin, Salih'in Ağabeyi Reco'nun, annesi İmine'nin yaşamını daha ayrıntılı ele alır ve okuyucuya yansıtır. Aynı zamanda sokakta yaşayanların yani softaların, bitirimlerin, dilencilerin, hayat kadınlarının, köylülerin yaşamına da yer verir. Kolera Sokağı yaşar... Oysa film tüm bunlara daha sınırlı yer verir ve pek çok ayrıntıyı göz ardı eder.

Film ve roman arasındaki en belirgin fark, filmde Reis ve Tina'nın Salih'in hayatında oynadığı roldür. Romanda Tina'nın Kolera Sokağı'na taşınmasının ayrıntıları verilmez. Tina, Berber Ali'nin kiracısı değildir. Tina ve Salih'in tanışması ancak romanın üçüncü bölümünde gerçekleşir. Oysa filmde Salih ve Tina, filmin hemen başında, Tina'nın Kolera Sokağı'na taşındığı gün tanışrlar. Çünkü Tina, Salih'in babası Berber Ali'nin kiracısıdır. Filmde aynı gün izleyiciye Salih'in Tina'ya aşık olacağını sinyalleri verilir. Nitekim Tina ve Salih ölümüne bir aşk yaşarlar. Ama onların aşkı Reis'in yaptığı kötülükler yüzünden yarım kalır. Filmde Reis de Salih ile aynı gün Tina ile tanışır. Film Salih'in Tina ile aşkı ve Salih'in Reis ile mücadelesi ve Reis'in bu mücadelede galip gelebilmek için Tina'yı kullanması üzerine temellenir. Reis'in yaptığı kötülükler Salih'in intihar etmesine yol açar. Tina ise, filmin sonunda Reis'i, kendisiyle beraber, öldürür.

Romanda ise Tina ve Reis hiç tanışmazlar. Romandaki Reis filmdeki kadar "güçlü" değildir. Berber Ali ile yaptığı kavgadan yenik çıkar. Salih ve Berber Ali, Reis'e karşı verilen mücadelede daha üstündürler. Reis, kendi

¹² Filmde Salih'i canlandıran Okan Bayülgen'in yaşça, romandaki Salih'ten oldukça büyük olması eleştirilmiş olsa da bu çalışma bu farklılığı çok fazla önemsememektedir.

isteği ile Salih'e haraç vererek bu üstünlüğü kabul etmiş olur. Kolera Canavarı'nın ortaya çıkması ile de mahalleden taşınıp gider. Filmde ise Reis Arap Sado ile yaptığı kavgadan yenik çıkarsa da geri adım atmaz, hasmı Arap Sado'yu öldürtür. Kötülüklerini, arkasına aldığı güçler ile daha da artırarak sürdürür.

Roman ve film arasındaki bir başka önemli farklılık, Salih ve Tina'nın aşkı ile ilgilidir. Romanda Salih Tina'ya aşıktır, ancak Tina Salih'i, onun kendisini sevdiği kadar sevmemektedir. Salih Tina için cinayet işler. Buna rağmen Tina, Salih'in aşkını anlamaz. Salih'i terk edip otomobil tamircisi Fil Hamit ile birlikte olmaktan çekinmez. Romanın sonunda Salih bu yüzden kendini öldürür.

Filmde ise Tina ve Salih birbirlerini "ölümüne" sevmektedir. Salih filmde de Tina için cinayet işler. Filmdeki Tina, romandakinin aksine kendisi için cinayet işleyen ve tutuklanan Salih'i, kendi aşkını ve hayatını feda edecek kadar çok sevmektedir. Önce arabasını vererek Reis'ten cinayet delilini satın alır. Sonra Reis'in zorlaması ile Salih'in serbest kalabilmesi için Reis ile birlikte olur. Serbest bırakılan Salih, Tina ile Reis'i aynı yatakta uyurken görür ve intihar eder. Burada Reis'in kötülüğü Salih'in ölümüne neden olmuştur. Oysa romanda Salih, Tina'nın kendisini terk etmesi yüzünden ölür. Burada romanda kahramanların "mutlak iyi" ve "mutlak kötü" olarak idealize edilmemesine rağmen, bir bakıma Fil Hamit ve Tina'nın "kötü"lüğünün Salih'in ölümüne yol açtığını belirtmek yanlış olmaz. Çünkü romanda aslında "kötü" olan hayattır ve Salih hayata karşı yenilmiştir. Filmde ise "mutlak kötü" olan Reis'tir. Onun yaptıkları Salih'in sonunu getirir. Aynı zamanda kendi sonunu da... Çünkü film ve roman arasındaki en önemli farklardan biri filmin finalinde Tina'nın, Salih'in ölümünden sonra, Reis'i öldürebilmek için kendi hayatını da feda etmesidir. Burada Salih'in çocukluk arkadaşı ve Salih'e aşık olan Tilki Orhan, Tina'ya tiner dolu kutuyu vererek Tina'ya hem yol gösterir hem de Tina'yı bunu yapmaya zorlar. Çünkü Orhan da Salih'e aşıktır. Ancak sonuçta Salih'in intikamını alan, Tina olur.

Film ve roman arasındaki bir başka farklılık Salih'in cinayet işlemesine rağmen bu cinayetten dolayı romanda hiçbir zaman tutuklanmamış olmasıdır. Salih'in öldürdüğü kişi, Tina'yı pazarlayan kişidir. Tina artık Salih ile birlikte olduğundan çalışmamaktadır. Adam hem bu yüzden hem de Tina'ya aşık olup ondan yüz bulamadığından, Salih ve Tina'nın birlikte gittikleri düğünde intikam almak için Tina'nın yüzünü jiletler. Filmde Reis onu Tina'dan intikamını alması için destekler ve yüreklendirir. Ancak Salih, sokakta onu öldürmek için kovaladığında adamı kurtarabilecek durumda olmasına rağmen kurtarmaz. Salih adamı sokakta herkesin gözü önünde öldürür ve tutuklanır. Böylece Tina'nın satıcısı, bilmeden, Reis'in planına uyarak Salih'in sonunu hazırlamaya yardım etmiş olur. Oysa romanda Salih adamı, araştırır, düğünden bir sonraki gün takip eder ve gece bir eğlence mekanına girerken öldürür. Salih bu cinayetten dolayı tutuklanmaz. Buradaki bir başka önemli farklılık da romandaki Reis'in, bu cinayetten çok önce Kolera Canavarı'ndan korkarak şehre taşınmış olmasıdır. Romandaki Reis'in bu cinayetle hiçbir ilgisi yoktur.

Roman ve filmdeki önemli farklılıklardan biri de Berber Ali'nin tutuklanma nedeni ile ilgilidir. Romanda Berber Ali, karısı İmine ile birlikte şehre taşınmış, yaşamını uyuşturucu satarak kazandığı para ile sürdürmektedir. Berber Ali, çıldırdığı için davranışları değişen karısından hem utanmakta hem de ona yaptıklarından pişmanlık duymaktadır. Bu yüzden Ali, şehre taşındıktan sonra Madam Eleni'ye yüz vermez. Eleni artık bir komiser ile birlikte ve Berber Ali'yi kıskandığı için Ali'nin uyuşturucu ticareti yaptığını polise bildirir. Berber Ali tutuklanır ve ağır işkence görüp aklını kaçar. Filmde ise Berber Ali "namuslu"dur. "Temizyüz Berberi" hiçbir zaman romandaki gibi "Ali Baba'nın Yeri" adını almaz. Orada hiçbir zaman uyuşturucu satılmaz. Berber Ali, oğlu Salih'in cinayet işleyip ortadan kaybolması ile, Reis ile işbirliği yapan "polis"ler tarafından Salih'in yerini öğrenmek için tutuklanır ve romandaki gibi ağır işkence görür. Berber Ali ancak Salih, babasının tutuklandığını Çırak'tan öğrenip mahalleye döndüğünde serbest bırakılır. Romanda ise, polisler Ali'yi gördüğü işkence

sonucunda aklını kaçırdığı için, kendi hesaplarına duydukları korku nedeniyle, serbest bırakırlar.

Film ve romandaki bir başka farklılık Arap Sado'nun ölümü ile ilgilidir. Arap Sado, mahallenin saygı duyulan koruyucusu ve kabadayılık geleneğinin son temsilcisidir. Romanın ilk bölümünde Reis'in adamları tarafından pusuya düşürülüp, arkasından bıçaklanarak öldürülür. Arap Sado, namını ve her şeyini Salih'e bıraktığını söyleyerek ölür. Filmde ise Arap Sado film ayırlamasının 9'uncu bölümünde pusuya düşürülür ve kurşunlanarak öldürülür. Film ve roman arasındaki bir başka fark da burada ortaya çıkar. Salih filmde, Arap Sado'nun ölümünün hemen ardından bitirim olmaya karar verir, Arap Sado'nun mirasını devralır. Oysa romanda Salih'in bitirimliğe karar vermesi, babasından azar işittiği için intihar edip kurtarıldıktan sonra gerçekleşir.

İki yapıt arasındaki bir başka fark, Tıbı'nın ölümüne ilişkindir. Filmde romanın aksine önce ölen Arap Sado değil Tıbı'dır. Reis'in ahırını zorla elinden alması ile Tıbı hem atı Şermin'i hem de kendisini öldürür. Oysa romanda Arap Sado'yu öldürdükten sonra Reis, kendisine karşı gelebilecek güç olarak Tıbı ve Berber Ali'yi görür. Onlara gözdağı verebilmek için, Tıbı'nın atı Şermin'i öldürtür ve Berber Ali'nin dükkanının camlarını kırar. Bunun üzerine Tıbı ve Berber Ali Reis'in mekanını basarlar. Romanda bir "10 Kasım" günü Reis ile kavga edip yüzünü çizen Berber Ali'dir. Filmde ise Arap Sado, Tıbı'nın ölümüne sebep olduğu için Reis'in mekanını basar ve Reis ile kavga edip onun yüzünü çizer. Romanda Tıbı, üçüncü bölümde çıkan ahır yangınında ölür. Ya uyuşturucu aldığı için uyanmaz ya da yangın çıktığında zaten yüksek dozda uyuşturucudan ölmüştür. Filmde otomobil tamirhanesinin sahibi Fil Hamit, Arap Sado'nun heykelini yaparken, romanda Tıbı'nın ve yanarak ölen atlardan birinin heykelini yapar.

Film ve romanda Salih'in babası ile ilişkisi de farklılık sergiler. Romanda Salih, kendi isteğiyle tamirhanede çalışmaya başlar ve başarılı

olur. Babası ise Salih'in usta tamirciler ile vakit geçirmesine kızar, Salih bu yüzden intihar eder. Filmde ise başlangıçta Salih tamirhanede çalışmaktadır ve babası ile arasında bu konuda bir anlaşmazlık yoktur. Filmde, Salih, babasına karşı gelebilir ve babası da ondan çekinir. Örneğin Berber Ali, büyük oğlu Reco'yu, Salih; "Baba, yapma!" dediği için dövmez.

Roman ve film arasında değinilmesi gereken bir başka farklılık da filme eklenen Salih'in "üç tekerlekli bisiklet"idir. Romanda olmayan bu bisiklet, filmde Salih'in yaşamını temsil etmektedir. Filmin anlatıcısı olan Şairler'in; "Bilemezdi üç tekerlekli bisikletin karanlıkta takla atacağını." sözleri gerçekte Salih'in akıbetini, yani ölümünü anlatır. Salih, tutuklanmadan hemen önce bisikleti, boş sokaklarda kendiliğinden yürür. Bunu izleyen sahnelerde Salih'in sonu başlamış olur ve kısa bir süre sonra Salih ölür.

Görüldüğü gibi film, romanla aynı öyküyü paylaşmadığı gibi olay örgüsünün kurulmasında ve olaylar arasındaki neden- sonuç ilişkilerinde oldukça fazla değişiklik yapmıştır.

vi) *Ağır Roman*'da Kişiler

Ağır Roman filmi ve romanında başlıca kişiler aynıdır. Ancak romanın filme aktarımı sırasında bunlardan bazılarının kişilikleri ya da öyküde oynadıkları roller değiştirilmiş, kimilerinin başından geçen olaylar ise bir başka kişiye mal edilmiştir.

Ağır Roman romanında "mutlak iyi" ya da "mutlak kötü" kişi yoktur. Roman kişileri hayatı iyisi ve kötüsü ile yaşarlar. Her birinin "yanlış" bir davranışı ya da işlediği bir "suç" vardır. Uyuşturucu satmak, kullanmak, tehdit, adam öldürme, fuhuş, dolandırıcılık, yankesicilik gibi "yasal" ve "iyi" olmayan pek çok olgu Kolera Sokağı sakinleri için doğaldır. Çünkü yaşadıkları ortam bunu gerektirir.

Film kişileri ise romanın tersine mutlak “iyi” ve mutlak “kötü” olarak ayrılmıştır. Film, “iyi” ve “kötü”nün mücadelesine ve bu mücadeleyi kimin kazanacağına odaklanmıştır.

Ağır Roman’ın kişilerini sıralayıp inceleyerek öyküde önemli rol oynayan kişilerin romandan filme aktarılırken geçirdikleri dönüşüm daha açık bir şekilde ortaya konulabilecektir.

Ağır Roman’da başlıca kişiler; Berber Ali, (Gili Gili) Salih, Tina, Arap Sado, Reis, Reco, İmine, Tıbı (ve figüratif yapının bir ögesi olan atı Şermin), Fil Hamit, Tilki Orhan, Gaftici Fethi, (Filmde) Berber Ali’nin Çırağı, Puma Zehra, Madam Eleni, Kolera Canavarı (Romanda “Tatlıcı Taner” – Filmde “Poğaçacı”), Tina’nın Satıcısı, Komiser ya da Polis, Şairler ve Kolera Sokağı Sakinleri’dir.

Berber Ali: Berber Ali, Kolera Sokağı’na ailesi ile birlikte göç ederek öyküde yaşananları başlatan kişidir. Romandaki Berber Ali, karısını ve çocuklarını döver, çapkındır ve cesurdur. Madam Eleni onun ilk çapkınlığı değildir. Ali karısını, çapkınlıklarına ses çıkarmaması için öyle korkutmuştur ki romandaki İmine sokağa çıkmaya bile korkan bir kadındır. Romandaki Berber Ali, durup dururken, sol görüşlü olarak bilinen siyah-beyaz gazeteleri okumaya karar verir ve böylece mahallede siyasetin konuşulmasına yol açar. Onun dükkkanı tüm bu tartışmaların mekanı olur. Romandaki Ali cesurdur, bitirimdir. Mahalleliden haraç toplamaya çalışan Reis’e karşı gelebilir, onunla kavga bile eder. Reis de Arap Sado’nun ölümünden sonra kendisi için tek tehlike olarak Berber Ali’yi görmektedir. Ancak Ali, önceleri namusu ile para kazanırken şehre taşındıktan sonra orada yaşayabilmek için yasal olmayan işlere girer ve dükkkanında uyuşturucu satmaya başlar. “Temizyüz Berberi” olan dükkkanının adını “Ali Baba’nın Yeri” olarak değiştirir. Böylece, Madam Eleni onu polise ihbar edene değin rahat bir yaşam sürer. Bundan sonra tutuklanır, sorgulanır, işkence görür ve aklını kaçıırır. Geri kalan ömrünü mezarlıkta dolaşarak geçirir.

Filmdeki Ali de cesurdur. Romanın tersine Ali filmde berberliği bırakmaz ve “namusu ile” para kazanmaktan vazgeçmez. Berber Ali filmde de karısını aldatır. Çocuklarından ise sadece Reco’yu dövebilir, Salih’i dövemez. Filmdeki Salih babasına karşı gelebilir, bıçak bile çeker. Salih, ağabeyi Reco’yu babasının elinden “Baba, yapma!” sözeri ile birkaç kez kurtarır. Filmde Berber Ali’nin siyasi görüşüne değinilmemiştir. Filmde de Berber Ali tutuklanır ve işkence görür. Ama bunun nedeni, uyuşturucu satması değildir. Polis, işlediği cinayetten dolayı ortadan kaybolan Salih’i bulabilmek için babasını tutuklar. Filmde Salih bulununca serbest bırakılan Berber Ali’nin akıbeti bilinmez.

Salih: Salih, filmde romandakinden pek farklı değildir. Yalnız romanda daha güçlü bir kabadayı olur. Cesurdur, zekidir. Yapmak istediği işi yapar; otomobil tamirciliği. Bu anlamda bir bakıma babasına karşı gelir. Babasından azar işitmesini gurur meselesi yaparak intihar eder. Romandaki Salih, ne kadar suça bulaşırsa bulaşsın, her zaman çocukluğunun saf ve temiz bakışlarını muhafaza eder. Her ne kadar kabadayı olduğu için açıkça dışa vuramasa da içinde anne sevgisini, kardeş sevgisini ve arkadaş sevgisini derinden hisseder. Romandaki Salih filmdeki Salih’ten daha zeki ve kurnazdır. Örneğin Tina ve Fil Hamit’ten aldığı intikam şekli mahallenin “zeki insanları”ndan tam not alır. Filmdeki Salih ise daha “saf”tır. Romandaki Salih, Kolera Sokağı’nda yaşamayı sever. Bunun için cinayet işlemeyi bile göze alır. Yani romanda Salih’in cinayet işlemesinin tek nedeni Tina değildir. Salih intikam yemini etmiştir ve eğer bu yemini tutmazsa kabadayılık geleneklerine göre mahalleyi terk etmesi gerektiğini bilir. Filmdeki Salih, babasından hiç dayak yemez.

Filmde ve romanda Salih, Kolera Canavarı’nı yakalar. Romanda katili üçüncü bölümün son kısmında yakalamasına karşın Salih, romanın başından itibaren anlatıcı tarafından “Gılı Gılı Salih” olarak anılır. Bu namı Kolera Canavarı’nı yakaladığı zaman onun her iki kulağını birden kestiği için almıştır.

Filmde de Salih Kolera Canavarı'nı yakaladıktan sonra nam aldığına değinilir ama bu namın ne olduğu söylenmez ve Salih'e kimse o şekilde hitab etmez.

Tina: Salih'in romandaki ve filmdeki büyük aşkı Tina, romanda da filmde de Rum asıllı bir hayat kadınıdır. Romandaki Tina, ilişkileri başlarken Salih'i ilişkinin yürümeyebileceği ve eğer yürümezse kendini bırakmaması konusunda uyarır. Romandaki Tina Salih'in büyük aşkını anlayamayacak kadar anlayışsız ve "basit" bir kadındır ve Salih'i onun kendisini sevdiği kadar sevmemektedir. Bir süre sonra Salih'i terk edip başka biriyle birlikte olmaya başlar.

Tina filmde de Salih'e ilişkilerinin yürümeyebileceği konusunda aynı uyarıyı yapar, ancak filmde Tina'nın öngörüsü kısmen gerçekleşir. Çünkü filmdeki Tina, Salih'i ölümüne sever. Salih'in işlediği cinayetten hüküm giymemesi için önce aşkını feda eder, Salih öldükten sonra da onun intikamını almak için hayatını... Filmdeki Tina "iyi" dir. İyi kalplidir, sevecendir, dosttur ve "insan"dır. Oldukça da dindardır. Sık sık kiliseye gidip dua eder. Romandaki Tina'da ise bu özellikler yoktur. Romandaki Tina kendisini; "pahalı, zevk düşkün ve inancsız" olarak tanımlar (Kaçan,1991: 97). Nitekim Tina'nın Fil Hamit'i seçmesindeki en önemli neden, Hamit'in parası ve "uzun kuyruklu" arabasıdır. Bu davranışı ile romandaki Tina, Salih'in bir ceket düşmesini alabilmek için Reis'e arabasını veren, Salih'in intikamını alabilmek için hayatını feda eden filmdeki Tina ile taban tabana zıt bir kişilik sergiler.

Reis: Romanda ve filmde Reis, kabadayılık geleneklerini hiçe sayarak, yeraltı dünyasını ele geçirmeye çalışır. Filmdeki Reis gerçek anlamda "kötü"dür. Kendi amaçlarına ulaşabilmek için her şeyi yapar. Küçük esnafı, hatta bir hayat kadını olan Tina'yı bile haraca bağlar. Kendisi için tehlike olarak gördüğü Berber Ali ve Salih'ten kurtulmak için her yola başvurur.

Filmdeki Reis'in polis ile ilişkisi vardır. İşinin "komünistleri yakalamak" olduğunu söylediği kişi ile sık sık konuşur. Bu ilişki öyle güçlüdür ki, cinayet

delili olan Salih'in ceketinin düğmesi Reis'in elindedir. Reis'in Berber Ali'yi ve Salih'i tutuklatmak ve serbest bıraktırmak gibi bir gücü vardır. Reis filmin sonunda Tina tarafından öldürülür.

Romandaki Reis, filmdeki Reis kadar güçlü değildir. Salih'in üstünlüğünü kabul eder ve ona kendi rızasıyla haraç verir. Kolera Canavarı'nın ortaya çıkması ile de kendi canından korkup Kolera Sokağı'nı terk eder. Romandaki Reis, Tina ile hiçbir zaman tanışmaz. Şehre taşındıktan sonra da romanda Reis'in bahsi geçmez.

Fil Hamit: Romandaki Fil Hamit "kötü"dür. Tamirhanesinde iş kazası sonucu ölen çıraklarını el atından gömdürerek olayı örtbas edecek kadar katı yürekli ve bencildir. Romanda Tıbı'nın ölümünün ardından onun ve ahır yangınında ölen atlardan birinin heykelini yaparak mahallelinin takdirini kazanır. Ancak Tina'yı Salih'in elinden alarak, her ne kadar bunu isteyerek yapmasa da, Salih'in intihar etmesine neden olur.

Filmde ise Fil Hamit ile Salih'in aralarında bir sorun yoktur. Filmdeki Fil Hamit, serseri, zampara ama yufka yürekli olarak betimlenmiştir. Fil Hamit filmde ölümünden sonra Arap Sado'nun heykelini yaparak romandaki gibi mahallelinin takdirini kazanır.

Roman filme aktarılırken, "Fil Hamit" ile "Reis"in "kötü"lüğünün birleştirilerek "Reis"in kişiliğine yüklendiği söylenebilir. Böylece anlatı, geleneksel "iyi- kötü" çatışması çerçevesine oturtularak çatışma, "Salih" ve "Reis" arasında kurulmuştur. Böylece hem çatışma bölünmemiş, hem de "iyi"nin karşısına oldukça güçlü bir "kötü" yerleştirilmiştir.

Arap Sado: Arap Sado, hem romanda hem de filmde "iyi"dir. Kolera Sokağı'nda kabadayılık geleneğinin son temsilcisidir. "Racon"a aykırı hiç birşey yapmaz. Korkusuz, iyi kalpli, mahallelinin koruyucusu Arap Sado

filmde de romanda da Salih ve Berber Ali'nin yakın dostudur. Salih, romanda da filmde de Arap Sado'nun ölümünden sonra onun yerini alır.

Arap Sado filmde de romanda da Reis'in adamları tarafından pusuya düşürülerek öldürülür.

Berber Ali'nin Çırağı: Romanda olmayıp filme eklenen tek kişi, "Berber Ali'nin Çırağı"dır. Romanın Salih'in çocukluk döneminden başladığı, filmin ise bu kısımları büyük ölçüde atladığı göz önüne alındığında, "Çırak"ın, Salih'in -filmde yaşamadığı- çocukluğuna bir gönderme olduğu düşünülebilir. Romanda Salih çocukluğunda babasının berber dükkanında çalışır, ancak bu işte başarılı değildir. Traş etmeye çalıştığı balonu patlatır. Filmde ise traş etmeye çalışırken balonu patlatan "Çırak"tır. "Çırak"ın filmin öyküsünde oynadığı önemli rollerinden biri Berber Ali'nin tutuklandığını Salih'e söylemesidir. Bir başka önemli rolü ise filmin sonunda Salih'in sustalısını yanan arabaya fırlatmasıdır. Bu hareket, bir bakıma, Kolera Sokağı'nda kabadayılık geleneğinin sonunu ifade etmektedir.

Tilki Orhan: Tilki Orhan, romanda Salih'in çocukluk arkadaşı, filmde ise kan kardeşidir. Hem filmde hem de romanda eşcinseldir. Salih'e aşiktir. Salih arkadaşının bu tercihinin hem filmde hem de romanda önce olumsuz tepki verse de Orhan ile arkadaşlığını koparmaz.

Orhan, romanda ve filmde patlamadan sonra yüzünde oluşan yara izi nedeniyle çirkinleşir. Romanda hayatını başka işlerde, en sonunda da genelevde çalışarak kazanmaya devam eder. Filmde ise patlamadan sonra Puma Zehra'nın kanatları altına girer, onun evinde yaşamını sürdürür. Para kazanmaktadır. Parasız kaldığında Salih'e para verir, ancak parayı nasıl kazandığı romandaki kadar açıkça belirtilmez.

Tilki Orhan'ın romanın aksine filmde önemli bir başka rolü vardır. Filmin sonunda Reis'in ölümünü "planlayan" ve Tina'ya uygulatan Tilki Orhan'dır. Romanda ise böyle bir durum söz konusu değildir.

Reco: Salih'in ağabeyi Reco, romanda da filmde de Kolera Sokağı'nda yaşamaktan memnun değildir. Reco, Kolera Sokağı dışında bir yaşam olduğunun farkındadır. O hayatın içine gitmek ve çizgi roman çizeri olmak ister. Ancak babası onun bu isteğine saygı duymamaktadır. Bu yüzden Reco evi terk eder ve şehirde işe girer. Filmdeki Reco'nun siyasi görüşü; giydiği yeşil parkadan ve mahalleliye Reis'e karşı haklarını aramaları için örgütlenmeleri gerektiğini söyleyip "komünist" olmakla suçlanması ile verilirken romanda Reco'nun mahalle dışındaki arkadaşlarının Berber Ali'ye hediye olarak "kırmızı gül" göndermesi ile anlatılır.

İmine: Berber Ali'nin karısı İmine, filmde de romanda olduğu gibi yalnız, aldatılmış ve korkak bir kadındır. Her ikisinde de yaşadığı olaylara dayanamayıp aklını kaçarır. Çocuklarına düşkün bir anne olan İmine, onlardan ayrılmaya dayanamaz. Filmde şehre taşındıktan ve Berber Ali'nin tutuklanmasından sonra İmine'nin akıbeti bilinmez. Romanın sonunda ise şehirde yalnız kalan İmine, hayatını oğlu Reco ile birlikte sürdürmeye başlar.

Tıbbi: "Seyyar Ciğerci Tıbbi" romanda ölümünden sonra heykeli dikilecek kadar sevilir. Temiz, dürüst bir insandır. Karısı tarafından aldatıldıktan sonra kadınlara küsmüş, atı Şermin ile ahırda yaşamaya başlamıştır. Romandaki Tıbbi, Reis ve adamlarına karşı gelebilecek kadar cesurdur.

Filmdeki Tıbbi ise, acizdir. Reis ve adamlarına önce boyun eğmese de aldığı tehditlere dayanamaz. Ahırının zorla elinden alınmasından sonra, hem atı Şermin'i hem de kendini öldürür. Filmde Tıbbi'nin geçmişi bilinmez. Perdede ilk görüldüğü anda ağır çekim ve fonda duyulan hüzünlü bir müzik eşliğinde bir trajedi yaşadığı sezdirilir ama bunun ne olduğu hiçbir zaman anlaşılmaz. Tıbbi filmin başında ölür.

Puma Zehra: Romandaki Puma Zehra ve filmdeki Puma Zehra birbirine benzer bir kişilik sergiler. Romandaki Puma Zehra, bir konsomatristir. Mahallede sevilir ve sayılır. Zamanla konsomatrisliği bırakıp kendini mahallenin kadınlarını eğitmeye adar.

Filmdeki Puma Zehra; iş bitirici, iyi ve cesur bir kadındır. Mahallede her işe koşar. Romanda Puma Zehra, otomobil tamirhanesinin üstünde oturur ve patlamada evi yok olur. Filmde ise tamirhanenin karşısında oturur. Patlamadan sonra Tilki Orhan ve Gaftici Fethi'yi evine alır. Zehra'nın ölümünden sonra da Orhan orada yaşamaya devam eder. Puma Zehra, romanda da filmde de Kolera Canavarı'nın kurbanı olur.

Kolera Canavarı- Tatlıcı Taner Ağabey ya da Poğaçacı: Kolera Canavarı, romanda mahallede yaşayan, Tatlıcı Taner Ağabey'dir. Romanda cinayet işleminin nedenini kurbanlarının tatlılarını beğenmemesine dayandırır. Filmde ise Taner tatlıcı değil, "poğaçacıdır". Filmde ismi yoktur. Romanda Kolera Canavarı yakalanana değin katilin kimliğini okuyucu bilmez. Filmde ise izleyici, katilin kimliğini Kolera Sokağı sakinlerinden önce öğrenir. Kolera Canavarı, filmde de romanda da Salih tarafından yakalandıktan hemen sonra mahalleli tarafından linç edilir. Onu yakalaması hem romanda hem de filmde Salih'in nam almasına neden olur.

Anlatıcı- Şairler: Şairler, romanda da, filmde de sokakta yaşarlar. Romanda çok ön plana çıkmayan şairler, filmde "anlatıcı" konumundadır. Filmin başından itibaren, zaman zaman araya girerek ve çoğunlukla doğrudan izleyiciye, kameraya, bakarak konuşurlar. Senaryoyu yazan yönetmen- yazar ikilisinin, Şairleri romanın anlatım tarzı olan büyülü gerçekçiliği filmin anlatımına aktarabilmek için bu şekilde kullandığını söylemek yanlış olmaz. Şairlerin sözcüsünü, yönetmen "Mustafa Altıoklar" canlandırmaktadır. "Anlatıcı- Şairler" sık sık ekrana gelerek ya da dış ses olarak "anlatıcı" görevini görürler.

Madam Eleni: Madam Eleni, hem romanda hem de filmde Berber Ali'ye aşık bir Rum kadınıdır ve Berber Ali onun bu aşkına karşılık verir. Romandaki Eleni'nin intikam alma duygusu güçlüdür. Berber Ali'yi polise ihbar ederek tutuklanmasına, işkence görmesine ve aklını kaçırmaya neden olur. Oysa filmdeki Eleni, iyi kalplidir. Berber Ali'ye ve ailesine zarar vermez.

Komiser ya da Polis: Filmde görevinin “mahalledeki komünistleri temizlemek” olduğu belirtilen “Polis”, Reis ile işbirliği içindedir. Cinayet delilini bile Reis'e verecek kadar güçlü bir işbirliğidir bu... Reis'in istediklerini yaparak, onun gücünü pekiştirir. Ancak bu işbirliğinin nedeni açık değildir. Bu nedenle kişinin yüzeysel kaldığı söylenebilir.

Romandaki “Komiser”in ise Eleni ile birlikteliği ve Berber Ali'yi tutuklaması dışında çok fazla bir rolü yoktur.

vii) *Ağır Roman'da Mekan*

Ağır Roman'da mekan, Kolera Sokağı'dır. Hem roman hem de film aynı mekanda geçer. Kolera Sokağı, çok farklı kesimden insanların, farklı hayatlar yaşadığı bir sokaktır. Romanda; Romanlar (çingeneler), kabadayılar, Anadolu'dan göç edenler, Rum azınlıklar, hayat kadınları, tamirciler (imparatorlar), softalar, yankesiciler ve dilenciler Kolera Sokağı'nın halkını oluşturur. Kolera Sokağı'nda Müslümanlar, Süryaniler ve Hristiyanlar bir arada yaşarlar. Filmde de Kolera Sokağı sakinleri roman ile aynıdır, ancak sokak sakinlerinin yaşamları romandaki kadar ayrıntılı verilmemiştir.

Daha önce de belirtildiği gibi yazar Metin Kaçan romanını, 1970'li yılların Dolapdere'sinde yaşadıklarından esinlenerek yazmıştır. Yazarın romanda olayların geçtiği mekan ile ilgili verdiği en önemli ipucu; Polonyalı Şair Adam Mickiewicz'in Müzesi'nin Kolera Sokağı'nda bulunmasıdır. Mickiewicz'in Müzesi gerçek yaşamda İstanbul'da, Tarlabası- Dolapdere,

Tatlı Badem Sokak'ta bulunmaktadır. Yönetmen Mustafa Altıoklar da filmini bu mekanlarda çekmiştir. Filmin hemen başında Kolera Sokağı'nın gerçek adının "Tayyare Sokak" olduğu, ancak içinde yaşayanlar tarafından "Kolera" adı ile anıldığı belirtilir.

viii) *Ağır Roman*'da Zaman

Roman, olay örgüsünün başlamasından onüç yıl öncesinde Berber Ali'nin Kolera Sokağı'na taşınması ile başlar, bir kış ve bir ilkbahar mevsimi boyunca sürer. Romanda Kolera Sokağı'nda yaşam sürerken zaman hızla akıp gider. Her ne kadar anlatıcı; akşamın gelişini, sabahın oluşunu, mevsimlerin değişimini belirtse de romanın kaç gün sürdüğünü hesaplamak olası değildir. Olay örgüsü, olayların başladığı yılın kış aylarından birinden başlayarak kurulur; ilkbahar mevsimi gelir, geçer, olayların hangi mevsimde sona erdiği belli değildir.

Film ise yalnızca Berber Ali ve ailesinin İstanbul'a Anadolu'dan göç ettiğini sezdirmekle yetinmiş, bu göçün ne zaman gerçekleştiğini belirtmemiştir. *Ağır Roman* filminde olay örgüsü aşağı yukarı 25 gün sürer. Filmde mevsim değişiklikleri verilmez, olayların tümü aynı mevsimde geçer.

Roman 140 sayfa, filmin süresi 121 dakikadır.

ix) *Ağır Roman*'da Temalar

Ağır Roman filmi'nde "iyi" ve "kötü"nün çatışması temel temadır. Film "kötülerin hep kazandığı" yönündeki inancı ele alır ve bunu kırmayı hedefler. Film, her zaman kötülerin kazanamayacağını, "iyi"lerin de galip gelebileceği mesajını vererek son bulur. Filmde işlenen diğer temalar; sevgi, aşk,

fedakarlık, aile, arkadaşlık, yardımseverlik, geleneklerin sürdürülmesi gerektiğine ilişkin inanç ve namus kavramı olarak sayılabilir.

Roman ise, “iyi” ve “kötü” mücadelesini temel almaz. Romanda özellikle; köyden kente göç olgusu, sevgi, bağlılık, tutku derecesinde aşk, aile sevgisi, fedakarlık, geleneklerin sürdürülmesi gerektiğine ilişkin inanç, sadakat ve ihanet işlenir.

x) *Ağır Roman*’da Bakış Açısı

Ağır Roman romanı “tanrısal bakış açısı” ile yazılmıştır. Bu her şeyi bilen ve gören anlatıcı, örneğin Salih’in romanın üçüncü bölümünde alacağı “nam”ı romanın ilk bölümünden itibaren bilir ve Salih’ten romanın ilk bölümünden itibaren “Gılı” olarak bahseder. Salih, Kolera Canavarı’nı yakaladığında okuyucuya Salih’in namını buradan aldığını açıklar. Hatta bu namın anlamının olup olmadığını tartışır ve anlamının değil, ilginç olmasının önemli olduğu sonucuna varır. Tıpkı bunun gibi, anlatıcı diğer tüm roman kişilerinin de geçmişini, başlarından geçenleri, düşüncelerini, duygularını bilir ve okuyucuya aktarır.

Ağır Roman filminde ise anlatıcı sokakta yaşayan ve “üç kişi”den oluşan “Şairler Grubu”dur. Anlatıcı- Şairler, filmde zaman zaman görünür ya da dış ses olarak olaylar ile ilgili bilgi verir. Bu bilgilerin hemen hemen hepsi romandan alınmış ve değiştirilmiştir. Çalışmada filmin ayrışması yapılırken Anlatıcı- Şairler’in söylediği tüm sözler belirtilmiştir. Bu sözlerin romanın hangi kısmından alınıp nasıl bir değişime uğratıldığının görülmesi açısından da alıntı yapılmış olan kısımlar roman ayrışmasında belirtilmiştir. Romandaki anlatıcı, diğer tüm kişiler gibi, Şairler’in düşüncelerini ve eylemlerini de okuyucuya aktarır. Oysa filmde anlatıcı, “Şairler”dir. Bu nedenle *Ağır Roman* filminin, romandan farklı bir anlatıcıya, dolayısı ile bakış açısına sahip olduğu belirtilmelidir.

xi) *Ağır Roman*'da Dil ve Diyaloglar

Ağır Roman'da anlatıcının kullandığı dil “argo”dur. Yazar Metin Kaçan bunun nedenini; *Ağır Roman*'da argo kullandım çünkü argo şiddetin değil şefkatin ve masumiyetin dilidir.” sözleri ile açıklamıştır.

Romandaki kişiler, kendi şiveleri ile konuşturulmuştur. Filmdeki tüm kişiler de, Türkçe'yi kendi şiveleri ile konuşur. Örneğin Romanlar, yaygın olarak bilinen şekli ile “Roman” şivesini, Rum azınlıklar, kendi şivelerini kullanırlar. Salih ve ailesi ise düzgün bir Türkçe kullanır. Filmde kullanılan dil oturmuştur ve izleyiciye ters gelmez.

Yazar romanında benzetmelere ve kişileştirmelere oldukça fazla yer vermiştir. Örneğin, Salih intikam yemini ederken “göğsüne çubuklu pijama süsü verir”. Yağan kar, “gelinlik” olarak nitelenir. Kar; Kolera Sokağı'nın üzerine “usta bir gaftici sessizliği” ile yağar, “sağır numarası” yapar. Dışarıda asılı duran çamaşırlar Kolera Canavarı'ndan korkarak kendilerini içeri almaları için insanlara yalvarır. “Gece”, başka insanlara yardım etmeye gider...

Roman -di'li geçmiş zaman ve -miş'li geçmiş zaman kullanılarak yazılmıştır. Anlatımda genel olarak -di'li geçmiş zaman hakimdir. Anlatıcı geçmişte yaşanan bir olaya ilişkin bilgi verdiğinde -miş'li geçmiş zaman kullanılmıştır.

Diyaloglar oluşturulurken, romandan bire bir alınan cümlelere yer verilse de öykünün değiştirilmesi, yeni diyalogların yazımına ihtiyaç doğurmuştur. Roman kişilerinden alınan kimi cümleler ise filmde farklı kişilere mal edilmiştir. Örneğin, romanda Berber Ali ve Reis'in kavgası sırasındaki konuşmaları filmde Arap Sado ve Reis arasında yapılır.

xii) *Ağır Roman* Romanı ve Filminin Anlatım Dilinin Karşılaştırılması

Roman, büyülü gerçekçi metinlere özgü özelliklerin hemen hemen tümünü taşır. Öncelikle, romanda, doğaüstüne yer verilmiştir. Mevsimler, kar, çamaşırlar, gece; hem kişileştirilir, hem de konuşturulur. Anlatıcı, kişiler ve okur bu “doğaüstü olayları” sorgulamaz. Bunun yanında kişilerin ruhsal tanımlamaları yapılmamış, daha çok eylemleri ile değerlendirilmişlerdir. Bu eylemlerin nedeni de sorgulanmamaktadır. *Ağır Roman* düşünmüş bir dünya yaratmamıştır. Romandaki olaylar, kişiler ve mekan, yazarın yaşamının bir döneminden esinlenilerek oluşturulmuştur. Ancak “gerçek” olan bu öğeler büyülü bir anlatım ile okuyucuya sunulmuştur.

Büyülü gerçekçilik anlatım tarzında yazılmış olan *Ağır Roman*’ın film diline nasıl aktarıldığı; filminden seçilen bir sahnenin anlatım dilinin, roman ile karşılaştırılması ile ortaya konacaktır. Bunun için romandan seçilen bölüm, romanda başlığı olmayan ancak yapılan ayırmamada 2’nci bölümün “Reis” olarak adlandırılmış 1’inci kısmı ile film ayırmamasında “Tıbı” adı verilmiş olan 6’ncı ayırmadır. Roman ve filmin bire bir örtüşen bir bölümünün olmadığı da belirtilmelidir.

Filmin “Tıbı” olarak adlandırılan ayırımı; bulutlu ve dolunaylı bir gecede, gökyüzünü göstererek başlar. Zincirleme ile geçilen bir sonraki planda, genel çekim; sokakta Reis ile adamları, Tıbı ile atı Şermin ve üç kişiden oluşan Anlatıcı- Şairler Grubu’nun olduğu görülür. Reis, Tıbı’ya ahırını satın almak için son teklifini yapar, Tıbı kabul etmez ve Anlatıcı- Şairler’e, Reis’in kendi ahırına göz diktiğini söyler. Tıbı ve Reis, ağız münakaşası ederler. 20 saniye süren bu çekim boyunca kamera genel planda sabittir Tıbı kameraya arkası dönük uzaklaşırken, Reis yürüyerek kameraya doğru yaklaşır. Bu sırada, Anlatıcı- Şairler konuşmaya başlar. Zincirleme ile geçilen planda yeniden gökyüzü, bulutlar ve dolunay görünür. Şairler konuşmalarını sürdürmektedir;

“Boşa bilet kesen haraççı yeni yetme haybeciler, kabadayılığın şerefini beş paralık ederken, Tıbı, her ne kadar yalnızlık çekmese de, gene de tek başınaydı.”

Bir sonraki plana yine zincirleme ile geçilir. Tıbı, ahırda bir sandalyeye bağlanmıştır. Çerçeve, Tıbı ve geride, arkası dönük olan “Şermin” görülür. Burada Şermin, spot ışıkla özel olarak aydınlatılmıştır. Kamera gövdesi ile birlikte, yavaş yavaş Tıbı’dan uzaklaşırken 9 saniye süren bu hareket, zincirleme ile yarıda kesilir. Reis ve bir adamı, aynı karede 3 saniye süreyle baş plan görülür. Reis, Tıbı’ya ahırı kendisine sattığına dair bir kağıt imzalatmak istemektedir. Adamına bir baş hareketi yaparak kağıdı Tıbı’ya götürmesini emreder. Bu kez kamera, Tıbı’ya, gövdesi ile birlikte, yavaş yavaş yaklaşır. Tıbı kağıdı imzalamayı reddeder. Yaklaşık 10 saniye süren bu hareket, iki kez; Reis’in “İmzala!” sözü ve baş plan görüntüsü ile kesilir. Reis, ikinci kez ekrana geldiğinde Şermin’e bakmaktadır. Özne kamera bir sonraki planda Reis’in gözünden, Şermin’in kuyruğunu görür. Zincirleme ile geçilen diğer planda, bu kez kamera, Tıbı’nın arkasına geçmiştir. Genel plan, çerçevenin sağ önünde Şermin cepheden görülür, çerçevenin arkasında Reis’in adamları, Reis ve Tıbı vardır. Reis, Şermin’e yaklaşır ve Tıbı’yı Şermin’e tecavüz etmekle tehdit eder. Zincirleme geçişle kamera bu kez yeniden Tıbı’yı cepheden görür. Tıbı bağırır, kağıdı imzalamayı kabul eder. Bu arada yeniden Şermin’in cepheden görüldüğü ve Tıbı’nın cepheden görüldüğü planlara zincirleme ile geçilir. Bu çekimler ortalama 4’er saniye sürer. Zincirleme ile yeniden karşı açıya geçilir. Kamera genel planda sabittir. Tıbı’nın elleri çözülür, Tıbı kağıdı imzalar. Reis, kağıdı alır, Tıbı’ya gülerler ve 33 saniye süren bu sabit planda Reis, Şermin’e tecavüz etmeye karar verir. Zincirleme ile geçilen özne kamera ile Reis’in bakış açısından Şermin görülür. Reis, Şermin’e yaklaşır, Tıbı uzun bir çığlık atar. Bu sırada kamera çok hızlı bir şekilde önce ahırın içinde tavana doğru çevrinir. Sonra kesme ile sokağa geçilir. Hava aydınlıktır. Kamera yine çok hızlı bir şekilde sokakta ilerler ve Berber Ali’nin önünde oturmakta olduğu dükkanına kadar gider.

Görüntü çifttir, titremektedir ve 12 saniye süren bu hareket boyunca Tıbı'nın çılgılığı sürer. Kamera'nın durması ile çılgılık da sona erer. Berber Ali oturduğu yerden kalkar. Koşmaya başlar. Bu kez kamera Berber Ali'yi koşarken takip eder, bu sırada fonda bir kalp atışı efekti duyulmaktadır. Berber Ali'nin koşuşunun 10'uncu saniyesinde zincirleme ile Tıbı'nın ahırına geçilir. Genel planda Tıbı ve Şermin görülür. Tıbı uyuşturucu hazırlamaktadır ve 2 saniye sonra zincirleme ile yeniden sokakta koşan Berber Ali'ye geçilir. Ali'nin koşuşu sürerken aralarda; Tıbı'nın uyuşturucu hazırlaması, elindeki enjektörle Şermin'e yaklaşması ve önce Şermin'e sonra kendine iğne yapması gösterilir. Berber Ali'nin ve yolda ona katılan sokak sakinlerinin koşmaları ve ahıra ulaşmaları Ali'nin koşmaya başlamasından itibaren 40 saniye sürer. Bu süre boyunca tam 8 kez uyuşturucu hazırlayan ve Şermin ile kendisine iğne yapan Tıbı'nın hareketlerinin detaylarına kesilir. Bu detaylar birer saniye sürer. Özellikle Tıbı kendine iğne yaparken çok yakın plan enjektöre yayılan kan görüntüsü etkileyicidir. Berber Ali'nin koşuşu ise çok çeşitli açılardan verilir. Alt açılar, üst açılar, yakın planlar kullanılır. Geçişlerin tümü, çok kısa süren, zincirleme ile yapılmıştır. Kamera Ali'yi hiçbir zaman tam olarak görmez, izleyici yakın planda başını ya da ayaklarını görür. Ali'nin koşuşu sırasında da görüntü yine çifttir ve sallantılıdır. Tıbı, Şermin'e ve kendine uyuşturucu iğne yaparken, fonda hüznü bir müzik duyulur ve anlatıcı dış ses devreye girer;

“Bir çift kanattınız, hüznün rüzgarlarında,
Dağılıp gitti melekleriniz beyazın öte dağlarında,
Ağlasın ardınızdan bir ağızdan bütün dehşetiyle Kolera,
Tıbı, sen, harbi hayalet, sağlam gariban,
Ruhuna El- Fatiha!”

Şiir bitmeden, ahırın kapalı olan kapısı içeriden görülür. Kapı açılır, Berber Ali ve beraberindeki kalabalık içeri girer. Zincirleme ile geçilen planda öznel kamera, kalabalığın bakış açısından, yerde yatan Tıbı ve Şermin'i

görür. Kamera genel plandadır ve görüntü dijital bir efektle yanlamasına yukarı doğru kalkarken zincirleme ile kalabalığın bunun tam tersi doğrultuda inen görüntüsüne geçilir ve kamera kalabalığa optik kaydırma ile yaklaşır. Hareket sürerken zincirleme ile bir sonraki plana geçilir ve Anlatıcı- Şairler görülür. Onlar da üzgündür ve “oldukları yerden” Tıbbi ve Şermin’e bakmaktadırlar.

Zincirleme ile geçilen planda ertesi gün Arap Sado, Reis’in “mekanına” gider. Onu dışarı çağırır. Kamera yakın plan Sado’dan açılır. Kesme ile Sado’nun arkasına geçilir ve kapıda bekleyen Reis’in adamları görülür. Zincirleme ile geçilen sonraki planda bir ağaç arkasında Sado’yu arkadan vurmak için bekleyen bir adam görülür. Bu planlar ortalama 5’er saniye sürer. Bir sonraki planda kapıda önce bir adamı, sonra da Reis görülür. Sado ile atışırlar. Yakın planda Sado’ya arkadan yaklaşan adamın sustalısını açtığı görülür. Mahalleli kavgayı izlemektedir ve Sado’yu uyararak adamı etkisiz hale getirirler. Kamera Sado’nun arkasını dönmesi ile yatay çevrinir ve bıçaklı adamın etkisiz hale getirilişi, hem öznele kamera ile Sado’nun gözünden hem de karşı açı ve Sado’nun arka omuzundan (amorsundan) yapılan çekimler ile izleyiciye aktarılır. Bir netlik kaydırma ile Sado’nun yüzüne geçilir. Bundan sonra izleyici çok kısa süren, çok yakın planlarda bir Reis’in korkulu yüzünü, bir Sado’yu görür. Bu sırada Balık Ayhan darbuka çalmaya başlar. Aynı anda yakın ve çok kısa süren çekimler ile Sado’nun sustalısını çorabından çıkardığı görülür. Darbukaya kavgayı izleyen sokak sakinlerinin tencerelerle yaptığı müzik eklenir. Sado, darbuka’nın hızlı ritmi ile sağa sola hareket eder. Kavganın kurgusu müziğin ritmi gibi hızlıdır. Yakın planlar ile genel planlar ard arda kullanılır. Çekimlerin uzunluğu ortalama 3’er saniyedir. Kamera hareketlidir. Kah izleyenlerin kah kavga eden Reis ve Sado’nun öznele bakış açılarına zincirleme ile geçilir. Sado, Reis’i yakaladığı anda sirenler çalmaya başlar. Günlerden “10 Kasım”dır. Herkes durur, kavga yarıda kesilir. Kamera genel planda kavga ve kavgayı izleyenlerden sağa yatay çevrinme ile duvarda asılı Atatürk resmine oradan da hiç durmadan aşağı dikey çevrinme ile saygı duruşunda bulunan öğrencilere iner. Zincirleme ile geçilen yakın

planlarda Arap Sado ve Reis, tek tek gösterilir. Arap Sado bir saatine bir Atatürk resmine bakmaktadır. Sirenler kesilmeden Reis, Sado'ya saldırır. Sado, Reis'i yakalar ve yere yatırır. Reis'in bakış açısından -alt açıdan- Sado görülür. Sado Reis'i mahalleden kovar, sustalısı ile yanağını çizerek ve Reis'e; mahalleden gitmezse kendisini öldüreceği imasında bulunur. Zincirleme ile geçilen sonraki planda Reis'in kanlar içindeki korkulu yüzü görülür. Kavgayı izleyenler Sado'yu alkışlar, Reis'e laf atar ve dağılırlar. Ekran kararır.

Kavga sahnesi adeta bir klip havasında çekilmiştir. Balık Ayhan'ın darbukası ve ona eşlik eden tencerelerden yayılan müzik eşliğinde hem Balık Ayhan ve çalgıcıların hem de kavgayı izleyenlerin kameraya doğru bakıp yaklaşmaları adeta bir klibi andırır. Tıbı ve Şermin'in öldüğü sahnedeki kurgunun ağır ritmi ile kavga sahnesinin hızlı ritmi birbirine tezat oluşturur.

Romanda Tıbı'nın ölümü bu şekilde gerçekleşmemiştir. Filmde seçilen bu bölüm, romanda 39'uncu sayfada başlar. Bu bölümde Reis, mahallede insanları korkutarak kendi tarafına çekmiştir. Sadece Tıbı, Reis'in tehditlerine boyun eğmeyip onun yanında yer almamıştır. Tıbı'nın direnişi romanda; "On yıl koyun gibi yaşayacağıma, bir yıl aslanlar gibi yaşarım." sözü ile ifade edilmiştir. Reis ve adamları ise buna zamanı gelince karşılık vereceklerini "karanlık beyinlerinin bir tarafına" yazmışlardır. Tıbı'nın direnişinin karşılığı, romanda Şermin'in bıçaklanarak öldürülmesidir. Bunun yanında Reis, Tıbı'dan daha büyük bir tehlike olarak gördüğü Berber Ali'ye gözdağı vermek için de aynı akşam Ali'nin dükkanının camlarını kırar. Reis'in yaptıkları romanın 40'inci sayfasında şöyle anlatılır;

"Kar, Kolera Sokağı'na usta bir gaftici sessizliği ile yağmaya devam ederken şangırtilar ve uzaktan gelen acı bir kişneme sesi bu esrarlı anın büyüünü üfledi."

Filmde Reis ile kavga eden Arap Sado, romanın bu bölümünde yaşamamaktadır. Bir önceki bölümde Reis'in adamları tarafından pusuya düşürülerek öldürülmüştür. Romanda Reis'in mekanını basan ve Reis ile kavga edip yüzünü çizen Berber Ali'dir. Mahalleli, özellikle Şairler kavgayı izlemeye gelir ancak romanın bu bölümünde Balık Ayhan filmdeki gibi darbuka çalmaz.

Romanda Arap Sado ve Reis'in kavga ettiği "10 Kasım" günü, kar yağmaktadır, ancak filmde hava açıktır ve kar yoktur.

Filmin anlatım diline bakıldığında; öncelikle uzun ve kısa çekimlerin bir arada kullanıldığı görülür. Kameranin sabit olduğu planlar varsa da optik kaydırma, objeye yaklaşma ve uzaklaşma, yatay ve dikey çevrinme gibi kamera hareketleri belirgin bir şekilde kullanılmıştır. İncelenen bölümde kamera, kişilerin eylemlerini mümkün olduğunca yansıtmak şeklinde kullanılmıştır. Kamera, oyuncularını takip eder. Oyuncuların verdikleri tepkiler ve yüz ifadeleri ise sık sık izleyiciye aktarılır. Tıbbı'nın öldüğü kısımda çekim süreleri nispeten daha uzun, kamera hareketleri daha ağırdır ve bir plandan diğerine geçişler ağırlıklı olarak çeşitli uzunluklardaki zincirleme ile yapılmıştır. Arap Sado ve Reis'in kavga sahnesinde ise kamera daha hareketlidir, çekim süreleri daha kısadır ve bir plandan diğerine geçişler çok kısa süren zincirleme ile yapılmıştır. Yani kamera kullanımı, çekim uzunlukları izleyicide yaratılmak istenen ruh durumuna ve filmde yaşanan olayın ritmine ve niteliğine göre belirlenmiştir. Bir plandan diğerine geçişlerin tümünde zincirleme kullanılmıştır, ancak geçişlerin süresi, olayların ritmine ve verilmek istenen ruh durumuna göre farklı tutulmuştur.

Filmin genelinde müzik anlatımda oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Müziğin hızı da izleyicide yaratılmak istenen duyguya ve olayın niteliğine göre değişmektedir, hatta müziklerin hızı, kurgunun ritmi ile doğru orantılıdır denebilir. Hızlı kurgu yapılmış sahnelerde hızlı ve hareketli müzik kullanılırken tersi durumda müzik yine kurgunun ritmine uymaktadır. Örneğin

filmin Tıbı'nın öldüğü kısmında tek bir çalgının ön planda olduğu, oldukça yavaş ve dramatik bir müzik kullanılmışken, Arap Sado ve Reis'in kavga ettiği sahnede son derece hızlı ve çok sesli müzik kullanılmış hatta Balık Ayhan bu müziğe doğaçlama çıkardığı sesler ile eşlik etmiştir. Filmde müziğin anlatımda oynadığı rolün bir başka çarpıcı örneği ise Salih ve Tina'nın aşkını simgeleyen “Bir Vurgun Bu Seveda” adlı şarkının kullanımıdır. Şarkı, film boyunca Salih ve Tina'nın görüldüğü sahnelerde farklı enstrümanlar ile çalınmıştır.

Filmin, romanın anlatım tarzı olan büyülü gerçekçiliği kurabilmek için kullandığı en önemli ögenin, “Anlatıcı- Şairler Grubu” olduğu söylenebilir. Şairler grubu filmde, yaşayan kişiler olarak izleyicinin karşısına çıkar ve hem kameraya bakarak hem de “dış ses” olarak anlatıcı görevini yaparlar. Romanda da Şairler yaşar, ancak romanın anlatıcısı değillerdir. Roman anlatıcısı Şairlerin de ne yaptığını bilir, görür ve okuyucusuna aktarır. Anlatıcı- Şairler'in filmde söyledikleri, romanın belli bölümlerinden seçilen cümlelere kısmen eklemeler yapılarak kısmen de yerleri değiştirilerek oluşturulmuştur.

İncelenen kısımda bunun dışında büyülü gerçekçi anlatımı yansıtan bir başka nokta da Tıbı'nın gece attığı çığlığın sabah, dükkanının önünde oturan Berber Ali tarafından duyulmasıdır. Çünkü Tıbı o çığlığı attıktan sonra, gerçek yaşam göz önüne alınırsa, uzun bir zaman geçmiş olmalıdır. Reis ve adamlarının ahırı terk etmesi, Tıbı'nın intihar etmeye ve Şermin'i de öldürmeye karar vermesi, uyuşturucu maddeyi hazırlaması, Şermin'e iğne yapması ve kendini öldürmesi... Tüm bunlar, elbette filmde eksiltilecektir, ancak burada büyülü gerçekçi bir anlatımın varlığını düşündüren nokta, Tıbı'nın attığı çığlığın Berber Ali tarafından duyulması ve çığlığı duyduğu anda Ali'nin ahıra doğru koşmaya başlamasıdır.

Filmin incelenmek üzere seçilmemiş olan, ancak büyülü gerçekçi anlatım tarzını yansıttığı için değinilmeden geçilemeyecek kimi ayrıntıları da vardır. Örneğin incelenen bölümü takip eden sahnede; Salih, Fethi, Reco, Puma Zehra ve Tilki Orhan oturmaktadır. Fethi, parasız kalmıştır ve bu konu ile ilgili olarak konuşmaktadırlar. Bu sırada Fethi'nin gözü, Reco'nun arabanın camına çizdiği resimlere takılır. Romanı okuyanlar bu bölümde Fethi'nin aklına bir fikir geldiğini bilirler. Romanın 48'inci sayfasında Fethi'nin para kazanmak için bulduğu yol; “Kafasında karikatürlerdeki zeka ampulünden beş defa yanan Fethi, ...” ifadesi ile başlayan bir cümle ile okuyucuya aktarılır. Filmde de bu anlatım korunmuştur. Fethi'nin aklına gelen fikir, oturduğu yerde arkasındaki duvarda, hemen başının üzerine denk gelecek şekilde yerleştirilmiş olan lambanın ampulünün yanması ile belirtilir.

Bir başka “büyülü” anlatım film ayrışmalarının “Berber Dükkanı” adı verilen 2'nci ayrışmada Salih ve Tina'nın tanışmasından sonra, sokakta, Tina'nın içtiği sigaranın yoğun dumanının Salih'in burun deliklerinden içeri dolmasıdır. Bu sahnede, Salih'in Tina'ya duyacağı aşk sezdirilmiştir. Oldukça uzak bir mesafede ve sokakta içilen sigaranın dumanının gerçek yaşamda Salih'in burun deliklerine dolmasına imkan yoktur.

Değinishmesi gereken bir başka nokta, film ayrışmalarının 5'inci kısmında Salih'in, arkadaşı Tilki Orhan için yoldan geçen arabanın çitasını çaldığı sahnedir. Salih, çitayı oldukça ağırlaştırılmış çekimde çalarken gerçekten de romanda anlatıldığı gibi “adeta zamanın durduğu” izlenimi yaratılmıştır. Burada da Anlatıcı- Şairler devreye girer ve romanda olduğu gibi, zamanın bile Salih'in bu hareketinin hızına “hasta” olduğunu söylerler. Gerçekten de Salih, yoldan hızla geçen bir arabanın çitasını çalmayı başarmıştır.

Film ayrışmalarında “Kabadayı Salih” olarak adlandırılan 10'uncu ayrışmada Salih'in, Arap Sado'nun ölümünden sonra bitirim olmaya karar verişinin de büyülü gerçekçi bir anlatım ile aktarıldığı söylenebilir. Salih atletle

terasta oturmaktadır, elinde Arap Sado'nun sustalısı vardır. Birden bire elindeki bıçağı yakın planda oradaki bir kütüğe saplar. Hemen ardından kesme ile geçilen yakın planda Salih, bıçağı çıkarır. Ardından gelen genel planda Salih'in filmde o ana kadar hiç giymediği bir takım elbise giymiş, traş olmuş, saçlarını taramış olduğu görülür. Omuzlarına attığı siyah ceket, siyah-beyaz puanlı gömleği ile bu giysi, bir bitirim giysisidir. Filmde Salih, böylece “büyümüş” olur.

Bunun dışında, film ayırlamasının 12'nci kısmında Salih'in jilette çamaşır iplerine kurutulmak üzere asılmış olan çirozları çaldığı sahne'nin anlatımı da “büyülü” olarak nitelenebilir. Jiletin havada çizdiği kavis ve balıkları tutan ipi kesmesi gerçekte gerçekleşmesi oldukça güç bir durumdur. Ancak ne Salih, ne de izleyici bunu sorgulamaz. Bu da büyü gerçeğiliğinin bir parçası olarak izleyicinin karşısına çıkar. Bu sahne filmde oldukça estetik bir biçimde izleyiciye sunulmuştur.

Bunların dışında filmde akılda kalan; “ağır-laştırılmış” çekimlerin kullanımı ile bunlara eşlik eden popüler ve hüzünlü müziklerdir. Salih'in yoldan geçen otomobilin bir parçasını çalıştı, Tilki Orhan ile birlikte oturdukları arabanın dikiz aynasına bakan Salih'in bakış açısından Tina'nın yürüyüşü, Tina'nın mahalleye ilk gelişinde arabadan inişi, Salih ile Tina'nın at arabası arkasında yaptıkları kısa ve mutlu yolculuk, Tıbı'nın intiharı, Salih'in “Kolera Canavarı”nı yakaladığı sahneler hep ağır-laştırılmış çekimle izleyiciye sunulmuştur. Tüm bu çekimlerin filmde büyü gerçeği anlatım tarzını oluşturmaya katkıda bulunduğu söylenebilir. Bu konu ile ilgili ilginç ve belirtilmesi gereken bir ayrıntı da anlatıcının; romanın 30'uncu sayfasında, Arap Sado'nun ölümüne ağlayan Salih'in gözyaşlarının, Sado'nun sustalı bıçağının oluklarından “ağır çekimde” süzülüp yere aktığını söylemesidir.

İncelenen “ahır” sahnesinde en belirgin aydınlatma, Şermin'e spot ışıkla yapılan vurgudur. Bunun dışında ahırda Tıbı'nın ve Şermin'in bulunduğu planlarda ahır tavanından vuran “doğal” ışık formunda yapılan

aydınlatma sahneye oldukça dramatik bir hava vermiştir. Kavga sahnesi ise dış mekanda ve gündüz yaşandığından belirgin bir aydınlatma göze çarpmaz.

Giysilere bakıldığında, her kişinin kendine has, filmin havasına uygun giydirildiği söylenebilir. Bitirim Arap Sado, Salih, Reis ve Reis'in adamları takım elbise giyerler. Tıbbi yalnız ve ahırda yaşayan biri olarak hırpani kılıktadır. Berber Ali'nin kıyafetleri temiz ve düzgündür. Berber önlüğü de unutulmamıştır. Tina, genellikle elbise giyer. İşe giderken abartılı bir makyaj yapar ve peruk takar. Roman kadınları çiçekli, renkli giysiler giyer ve çoğunlukla şal kullanırlar.

Filmde olaylar romandaki gibi Kolera Sokağı'nda yaşanır. Filmin çekimleri ise yazarın romanına ilham veren Dolapdere'de çekilmiştir. Yazarın romanda yeniden yarattığı bu mekan, yönetmen tarafından filme aktarılmıştır.

Filmde Okan Bayülgen gibi popüler, Müjde Ar, Savaş Dinçel, Mustafa Uğurlu, Burak Sergen gibi tecrübeli tiyatro ve sinema oyuncularına rol verildiği gibi; Şair Küçük İskender ya da müzisyen Balık Ayhan gibi daha önce başka bir filmde rol almamış olan "oyuncu"lar da yer almıştır.

Özetle, yönetmen Mustafa Altıoklar, Metin Kaçan'ın, çok satan *Ağır Roman*'ını sinemaya aktarırken, romanın anlatım tarzı olan büyü gerçekçiliği korumaya ve izleyiciye yansıtmaya çalışmıştır. Bundaki başarısı tartışılmış olsa da yine de bu, önemsenmesi gereken bir çabadır.

Bu noktada tıpkı *Yılanların Öcü* incelemesinde yapıldığı gibi *Ağır Roman* romanı ve filminin yaratılmasını sağlayan koşullara kısaca değinilebilir. Belirtilindiği gibi yazar Metin Kaçan, 1970'li yıllarda Dolapdere'de yaşamıştır. *Ağır Roman* romanı da bu dönemi ele alır. Bilindiği üzere o yıllarda Türkiye'de sağ- sol çatışması yaşanmaktadır. Berber Ali, romanın 2'nci bölümünde siyah- beyaz gazete okumaya karar verir. Mahallede bu

gazeteleri okuyan yalnızca üç kişi iken Berber Ali ile birlikte dört kişi olurlar. Berber Ali, bu gazeteleri sindirerek okur ve diğer üç kişi ile bu yazıları tartışır. Zamanla Berber Ali'nin dükkanı siyaset tartışmalarının yapıldığı bir mekana dönüşür. Aynı zamanda bu tartışmalar, Kolera Sokağı'nda yaşayanları da "sağ"a ve "sol"a ayırır. Filmde ise Berber Ali'nin bu kararı ve mahallede yapılan siyasete ilişkin tartışmalar yer almaz. Ancak filmde Reis ve kendisine yakın olan "polis"in konuşmalarında Reis'in işinin "komünistleri bitirmek" olduğu belirtilir. Ayrıca Reco'nun giydiği parka ve onun sokak sakinleri tarafından "komünist" olarak nitelenmesi, filmde döneme ilişkin bir gönderme sayılabilir. Romanda olayların 1970'li yıllarda yaşandığının bir başka göstergesi ise mahalleye ilk defa televizyonun gelmesidir. Bilindiği gibi ülkemize televizyon ilk kez bu yıllarda evlere girmiştir. Filmde ise bu ayrıntı yer almaz.

Metin Kaçan, 1970'li yıllardan esinlenerek yazdığı romanını, 1990'da kaleme almıştır. Film ise, 1997 yılı yapımıdır. Roman, yazıldığı dönemde ülkemizde pek fazla romanın sahip olmadığı "çok satan" ünvanını alacak kadar ilgi görmüştür. Film ise ulaştığı 872.172 seyirci sayısı ile 1997 yılının gişe açısından en başarılı filmleri arasındadır. Filmin, Okan Bayülgen gibi 1990'lı yıllarda popüler olmuş bir başrol oyuncusuna sahip olmasının; Cem Karaca ve Demet Sağıroğlu gibi sanatçıların seslendirdiği müziklerinin de bir albüm olarak müzik marketlerde yerini almasının ve televizyon ekranlarında film müziklerine ait kliplerin sıkça yayınlanmasının da ulaştığı izleyici kitlesini artırdığı söylenebilir.

Film; 35. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Sevda Ferdağ), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Mustafa Uğurlu) ve En İyi Özgün Müzik (Uğur Dikmen) dallarında ödül almıştır.

xiii) *Ağır Roman* Filminin Künyesi

Yönetmen	:	Mustafa Altıoklar
Roman	:	Metin Kaçan
Senaryo	:	Mustafa Altıoklar - Metin Kaçan
Oyuncular	:	Okan Bayülgen, Müjde Ar, Mustafa Uğurlu, Savaş Dinçel, Sevda Ferdağ, Burak Sergen, Levent Erim, Nilüfer Aydan, Aysel Gürel, Zafer Algöz, Emrah Kolukısa, Küçük İskender, Serra Yılmaz.
Görüntü Yönetmeni	:	Ertunç Şenkay
Müzik	:	Attila Özdemiroğlu, Uğur Dikmen
Yapım	:	Belge Film (Sabahattin Çetin), Söz Film (Müjde Ar), Özen Film (Mehmet Soyarslan), Focus Film (Macaristan), Les Film Singuliers (Fransa)-Eurimages ve Kültür Bakanlığı'nın katkılarıyla.
Yapım Yılı	:	1997
Süre	:	121 Dk.

SONUÇ

Türk Sinemasında Anlatım Tarzlarına Göre Edebiyat Uyarlamaları adlı bu çalışma, sinemanın doğuşundan bu güne dek süregelen edebiyat- sinema etkileşimi ile ortaya çıkan uyarlama filmler üzerine yapılmıştır. Daha önce de belirtildiği üzere uyarlama filmler başlangıçta pek çok eleştiriye maruz kalmış olsa da sinemanın edebiyat eserlerini uyarlamayı sürdürmesi, özellikle Avrupa ve Amerika’da konu ile ilgili pek çok bilimsel çalışmanın yapılmasına yol açmıştır.

Türk Sineması’nda yapılan edebiyat uyarlamaları da, bugüne değin çekilen tüm filmler içinde, sayısı yadsınamayacak kadar önemli bir yer tutmaktadır. Ancak ülkemizde uyarlamalara ilişkin bilimsel çalışmaların yeterli sayıda ve nitelikte olduğu söylenemez. Bu nedenle çalışma, sinemada edebiyat uyarlamaları konusuna yönelmiş, konunun teorik yönüne değinerek uyarlama sürecini ortaya koymayı ve uyarlama filmlere tüm dünyada getirilen sadakat eleştirileri dışında bir açıdan bakabilmeyi hedeflemiştir. Çalışma varsayımını ise; “Sinemada uyarlamalara kaynak alınan edebi metne sadakat dışında farklı bir bakış getirmek mümkündür.” yargısı doğrultusunda “sinema” ve “edebiyat”ın ve bu iki sanatın anlatım dillerinin farklılığının göz önüne alınması gerektiği üzerine kurmuştur.

Çalışmada, hedeflenen amaca ulaşmak üzere öncelikle yoğun bir kaynak taraması yapılmış; ağırlıklı olarak, uyarlamalara ilişkin İngilizce kaynaklar incelenmiş ve elde edilen bilgiler doğrultusunda uyarlama süreci önce teorik olarak ortaya koyulmuştur. Ardından bu teorik veriler, iki ayrı edebiyat eserinden yapılmış uyarlama filmin incelenmesinde kullanılarak, uyarlama sürecinin pratik olarak da ortaya konması sağlanmıştır.

Çalışmada farklı anlatım tarzında yazılmış iki roman ve bunların uyarlamaları incelenmiştir. Seçilen eserlerden birincisi Fakir Baykurt’un toplumsal gerçekçi anlayış ile yazdığı ve Metin Erksan’ın sinemaya uyarladığı

Yılanların Öcü, ikincisi ise Metin Kaçan'ın büyüğü gerçekçilik anlatım tarzı ile yazdığı ve Mustafa Altıoklar tarafından sinemaya uyarlanan *Ağır Roman*'dır. Çalışma seçtiği eserlerin çözümlenmesinde, David Bordwell'in Rus biçimciliğini esas alarak, sinema eserlerini çözümlmek için geliştirdiği biçimsel çözümleme yöntemini kullanmıştır. Yöntem hem edebiyat hem de sinema eserlerine uygulanmış ve çalışmanın amacına ulaşmada bu yöntemin seçilmesinin doğru bir seçim olduğu görülmüştür.

Çalışmada elde edilen sonuçlar şu şekilde sıralanabilir;

Çalışmada ilk olarak, incelenen tüm kuramsal görüşlere ve uyarlama örneklerine dayanılarak; bir romanın sinemaya aktarım sürecinin, uyarlanan edebi eserdeki tüm öğelerin seçimi ve aktarıldığı yeni anlatım dilinin olanakları ve kuralları çerçevesinde yeniden yaratımı ile gerçekleştiği sonucuna varılmıştır. Bir uyarlama; kaynak alınan edebi eseri oluşturan öğelerin, yani; öykü, olay örgüsü, ana olaylar, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkileri, kişiler, kişiler arasındaki ilişkiler, diyaloglar, zaman, mekan, eserde ele alınan temalar ve eserin bakış açısının bir dizi seçime tabii tutularak alınıp, sinemanın kuralları çerçevesinde dönüştürülmesi ile gerçekleştirilmektedir. Bu seçim ve dönüştürümün nasıl yapılacağı tamamen, sinema sanatının önceden uzlaşmış kuralları çerçevesinde, elbette onu yapan yönetmenin yaratıcılığı ve eğilimlerine göre belirlenmektedir. Böylece çalışma; uyarlama sonucunda ortaya çıkan eserin kitaptan farklı, yeni bir sanat eseri olduğunun göz önüne alınması gerektiğini kanıtlamıştır. Bunun sonucunda çalışmada ikinci olarak varılan sonuç; uyarlamalarda asıl üzerinde durulması gereken konunun uyarlama filmin kaynak aldığı edebi esere "sadakati" değil, uyarlama filmin niteliği olduğudur. Çünkü, uyarlama sonucunda ortaya koyulan eser artık kitap değil, yeni bir sanat eseridir. "Kaynak metin" bir dizi "işlem"den geçerek yeniden yaratılmıştır ve uyarlama bu yaratımı gerçekleştiren yönetmen ve ekibin eseridir.

Çalışma uyarlamalara sadakat eleştirileri dışında farklı bir gözle bakabilme hedefini gerçekleştirmek içinse sadakat kavramını açıklama yoluna gitmiştir. Kısaca belirtmek gerekirse sadakat kavramı, uyarlamanın edebi kaynaktaki tematik ve estetik öğeleri yakalayıp yakalayamadığı yönündeki başarısını ifade etmektedir. Filmi izleyen ve romanı da bilen okur-izleyici, izlediği uyarlama filmde; romanı okuduğunda “kendi hayal gücünde canlandırdığına” yakın noktaları yakaladığında, uyarlama filmin, kaynak aldığı eseri “aslına sadık olarak” aktardığını düşünmektedir. Bu çalışma, üçüncü olarak, her iki aracın yani roman ve filmin birbirinden farklılığını açıklayarak, romana sadakatin bir uyarlamayı değerlendirmede temel ölçüt olamayacağı sonucuna varmıştır. Çalışma bu sonuca, her iki aracın kullandığı dilin ve hedef kitleye ulaşmada kullandığı kanalların birbirinden oldukça farklı oluşunu ortaya koyarak varmıştır. Roman sözcüklerle oluşturulurken, film yazılmış ve konuşulmuş sözcükler, oyuncu performansı, müzik, ses efektleri ve hareketli görüntülerden meydana gelir. Bunun yanında; roman ve filmin üretim süreci ve üretimi için ihtiyaç duyduğu araçlar; okurlara ve izleyiciye ulaşma şekli ve ulaştığı kitle; okur ve izleyicinin romanı okuma ve filmi izleme ediminin farklılığı; her iki yapıtın yaratıcısına getirdiği maddi yükümlülük; her iki yapıtı yaratanın farklılığı, yani roman yazarı ve film yönetmeni ile ekibinin varlığı bu iki aracı birbirinden ayıran önemli farklar arasındadır. Ayrıca romanı oluşturan sözcükler sembolik anlamlar içerirken, filmi oluşturan görüntünün doğasında ikonik ve belirtisel sinyaller baskındır. Sinema “gösterir”. Görüntü, gerçeği yeniden yaratarak izleyicisine sunar. Roman ve film arasında saptanan tüm bu farklılıklar ışığında çalışmada, sinemanın edebiyata sadakati konusunun tartışılmaması gerektiği sonucuna varılmıştır. Sinema, doğuşundan bu yana diğer sanatlar ile beslenerek kendini geliştirmiş ve kendi kuralları olan bir sanat olarak izleyicisinin karşısına çıkmıştır. Bu nedenle uyarlamalarda çözülmesi gereken temel sorun, uyarlamanın roman ile ne kadar benzeştiği ya da romandan ne kadar farklı olduğu değil; ortaya çıkan eserin, romandaki öğelerin hangilerini seçtiği ve bunları filme nasıl aktardığının belirlenmesi olmalıdır. Uyarlamalar bu bağlamda bir edebi metnin yeniden yaratımı olarak algılanmalıdır.

Anlatım Tarzlarına Göre Türk Sineması'nda Edebiyat Uyarlamaları başlıklı bu çalışma, amaçladığı hedefe uygun olarak uyarlama sürecinin nasıl işlediğini hem teoride hem de uygulamada ortaya koymuştur. Bunun yanında çalışma sinemada uyarlamalara, genel çerçevenin dışında bakmayı hedeflemiş ve bunu da sinemanın ve romanın anlatım dillerinin farklılığını dikkate alarak gerçekleştirmiştir.

Bu noktada çalışmada yapılan incelemelerde izlenen yolun kısaca belirtilmesinde yarar görülmüştür. Çalışmada yapılan roman ve film incelemelerinde her bir roman ve film, önce bölümlerine ve sahnelerine göre ayrılmış; öykü, olay örgüsü, kişiler, kişiler arasındaki ilişkiler, neden-sonuç ilişkileri, mekan, zaman, diyalogların oluşturulması ve en önemlisi romanların ve filmlerin anlatım dilleri tek tek ele alınarak incelenmiştir. Roman ve filmlerin anlatım dillerini karşılaştırmak için her iki yapıtta da birbirine yakın olayların yaşandığı bölümler seçilmiştir.

Yapılan değerlendirme sonucunda; toplumsal gerçekçi anlayışla yazılmış olan *Yılanların Öcü* romanından yapılan uyarlama filmin Türk Sineması'nda 1960'larda ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik akımına ait uyuşmaları taşıdığı görülmüştür. Bunun yanında *Yılanların Öcü* filmi roman ile pek çok açıdan benzerlik göstermesine rağmen, yönetmen Metin Erksan'ın, sinema dilini oldukça iyi kullanarak romanda söz arasında geçen kimi sahneleri filme ekleyip, romandan kimi eksiltmeler yaparak ve olay örgüsünde ve kişilerde değişikliklere giderek *Yılanların Öcü'* nü oldukça başarılı bir şekilde sinemaya uyarladığı söylenmelidir.

Büyülü gerçekçilik anlatım tarzına sahip olan *Ağır Roman* ise sinemaya aktarılırken oldukça fazla değişime uğramıştır. Bu değişimi elbette yönetmen Mustafa Altıoklar ve senaryo yazım sürecine katılan Metin Kaçan'ın seçimleri belirlemiştir. Filmde öykü, özellikle de öykünün sonu değiştirilmiştir. Kişiler, olaylara ilişkin neden-sonuç ilişkileri de roman ile oldukça farklılık gösterir. Büyülü gerçekçilik anlatım tarzında yazılmış bir

eserin sinemaya aktarılmasının oldukça zor olduğu söylenebilir. Buna rağmen *Ağır Roman* romanının sinemaya aktarımı sırasında yönetmen Mustafa Altıoklar, büyülü gerçekçi anlatım tarzını filmine taşımayı hedeflemiştir. Bunun en önemli kanıtı; filmde “anlatıcı”nın varlığı ve romanın “büyülü” olarak nitelenen anlatımlarının filmde kullanılmış olmasıdır. Filmde kullanılan kamera hareketleri, bir plandan diğerine çoğunlukla zincirleme ile geçilmesi ve yavaşlatılmış çekimlerin ağırlıkta oluşu filmin büyülü gerçekçi anlatım tarzını yaratmak için başvurduğu diğer araçlardır. Yapılan değerlendirme sonucunda, *Ağır Roman* filminin, kaynak aldığı romanı uyarlarken oldukça değiştirdiği ancak, romanın filme dönüşümü sırasında, romanın anlatım tarzı olan büyülü gerçekçiliği, sinema dilinde, yeniden kurmayı hedeflediği görülmüştür.

Sonuç olarak, incelenen her iki uyarlama örneğinin de, kaynak aldığı romanın anlatım tarzını koruyarak sinemaya aktarıldığı ortaya konulmuş olsa da, bunun zorunlu bir seçim olmayıp tamamen uyarlamayı yapan yönetmene bağlı olduğu belirtilmelidir.

Son söz olarak; sinemada uyarlama filmler yapılmaya devam ettikçe uyarlamalar konusu üzerine tartışmaların yapılacağını ve konuya ilişkin her zaman farklı görüşler öne sürülebileceğini söylemek gerekir. Bir romanın filme aktarım süreci oldukça karmaşık bir takım soru ve sorunları beraberinde getirdiği gibi ortaya çıkarılan ürünün kendisi de karmaşık bir yapıya sahip olduğundan uyarlamalara ilişkin tartışmaların ve çalışmaların bitmeyeceği bir gerçektir.

KAYNAKÇA

1. Basılı Yayınlar

ABİSEL, Nilgün
1995 **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul
Alan Yayıncılık

ANDREW, Dudley
2000 "Adaptation", J. NAREMORE (Ed.), Film Adaptation. New Jersey:
Rutgers University Press: 29-37

AYKIN, Cemal "Batı Toplumlarda Roman ve Sinema İlişkileri II" : Türk Dili
383 (Kasım 1983): 482 - 502

BAYKURT, Fakir
1959 **Yılanların Öcü**, İstanbul
Yükselen Matbaası

BAZİN, Andre
1995 **Çağdaş Sinemanın Sorunları**. Çev. Nijat ÖZÖN, Ankara
Bilgi Yayınevi

BOURNEUR, Roland – QUELLET, Real
1989 **Roman Dünyası ve İncelenmesi**. Çev. Hüseyin GÜMÜŞ, Ankara
Kültür Bakanlığı Yayınları

BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin
2004 **Film Art: An Introduction**, Boston
McGraw-Hill

BOYNUKARA, Hasan
1997 **Roman'da Bakış Açısı ve Anlatılış**, İstanbul
Boğaziçi Yayınları

BÜKER, Seçil
1991 **Sinemada Anlam Yaratma**, Ankara
İmge Kitabevi

CARTMELL, Deborah- WHELEHAN, Imelda
1999 **Adaptations: From Text to Screen; Screen to Text**, New York
Rutledge

CHION, Michel
1987 **Bir Senaryo Yazmak**. Çev. Nedret TANYOLAÇ, İstanbul
AFA Yayınları

DALDAL, Aslı
2005 **1960 Darbesi ve Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçilik**,
İstanbul
Homer Kitabevi

DAY, Robert A.
2005 **Bilimsel Makale Nasıl Yazılır, Nasıl Yayınlanır**, Çev. Gülay Aşakır
Altay, Ankara
TÜBİTAK Yayınları

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

GIDDINGS, Robert-SUBY, Keith- WENSLEY, Chris
1990 **Screening the Novel: The Theory and Practise of Literary Dramatization**, London
The MacMillan Press

GRIFFITH, James
1997 **Adaptations As Imitations: Films From Novels**, Newark
University of Delaware Press

KAÇAN, Metin
1991 **Ağır Roman**, İstanbul
Metis Yayınları

Mc FARLANE, Brian

1996 **Novel To Film: An Introduction to the Theory of Adaptation** ,
Oxford
Clarendon Press

MONACO, James

2002 **Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili Tarihi ve Kuramı**. Çev. Ertan
YILMAZ, Ankara
Oğlak Yayınları

NAREMORE, James

2000 **Film Adaptation** , New Jersey
Rutgers University Press

ÖZÖN, Nijat

1995 **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları- I. Cilt** , Ankara
Kitle Yayınları

RAY, Robert B.

2000 The Field of "Literature and Film", J. NAREMORE (Ed.) Film
Adaptation, New Jersey: Rutgers University Press. 38-49

SCOGNAMİLLO, Giovanni

1973 "Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar" *Yedinci Sanat*, IX, Kasım
1973: 61- 73

SCOGNAMİLLO, Giovanni

1988 **Türk Sinema Tarihi-II**, İstanbul
Metis Yayınları

STAM, Robert

2000 "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation" J. NAREMORE (Ed.),
Film Adaptation , New Jersey: Rutgers University Press. 54-76

TURGUT, Canan Öktemgil

2003 **Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik**, Ankara
Bilkent Üniversitesi (Yayınlanmamış Master Tezi)

TÜRKKAYA, Ataöv
2006 **Bilimsel Araştırma El Kitabı**, İstanbul
Alkım Yayınevi

USTAOĞLU, Yeşim “Sinema ve Yazın İlişkisi”, *Sanat Olayı*, XXXIV, Mart
1985: 69-71

ÜNSER, Orhan
2004 **Kelimelerden Görüntüye**, İstanbul
Es Yayınları

2. Filmler

Ağır Roman (Mustafa ALTIOKLAR, 1997)

Yılanların Öcü (Metin ERKSAN, 1962)

3. İnternet Kaynakları

www.beyazperde.com. 2006

[www. film.gen.tr](http://www.film.gen.tr). 2006

www.antoloji.com 2006

www.tdk.gov.tr 2006

ÖZET

Barut, Özlem. *Türk Sineması'nda Anlatım Tarzlarına Göre Edebiyat Uyarlamaları*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2007

Bu çalışma; sinemanın, başlangıcından bu yana edebiyat eserlerini, özellikle romanları, kaynak metin olarak kullanması ile ortaya konulan “uyarlama” filmleri ele almaktadır. Çalışmanın amacı, farklı bir sistemde yaratılmış olan bir anlatının, bir başka anlatım düzeyine aktarım sürecini ortaya koymak ve uyarlamaların kaynak aldıkları metinlere sadık kalıp kalmaması gerektiği yönündeki görüş ve tartışmaları açığa kavuşturmaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde uyarlama kavramı açıklanmış, sinemada uyarlamaların doğuşu ve gelişimi aktarılmıştır. Bu bölümde, ayrıca, sinema ve edebiyat, özellikle de film ve roman arasındaki ilişki ortaya konulmuş, uyarlamalara ilişkin görüşler ve teorik çalışmalar ele alınmıştır. Bunun yanında, uyarlamalara getirilen sadakat eleştirilerine değinilerek, sadakat kavramı açıklanmış ve sinemanın edebiyata sadakatinin mümkün olup olmadığı sorgulanmıştır.

İkinci bölümde Türk Sineması'nda uyarlama geleneğine kısa bir bakışa yer verilmiş ve Türk Edebiyatı'nda toplumsal gerçekçilik ve büyülü gerçekçilik anlatım tarzlarında yazılmış iki roman ve Türk Sineması'nda bu romanlardan yapılmış iki uyarlama incelenerek, uyarlama süreçleri ortaya konulmuştur. İncelenen eserler; Fakir Baykurt'un toplumsal gerçekçi anlatım tarzı ile yazdığı ve Metin Erksan'ın sinemaya uyarladığı *Yılanların Öcü* ile Metin Kaçan'ın büyülü gerçekçilik anlatım tarzı ile yazdığı ve Mustafa Altıoklar'ın sinemaya uyarladığı *Ağır Roman*'dır. İncelemelerde David Bordwell'in *Film Art: An Introduction* adlı çalışmada sinema yapımlarının çözümlemesine uyguladığı biçimsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır.

Çalışmanın sonucunda, uyarlama sürecinin kaynak alınan romandaki anlatım öğelerinin bir dizi seçime tabi tutularak yeniden yaratılmasını kapsadığı görülmüştür. Öykü, olay örgüsü, romandaki ana olaylar, kişiler, zaman, mekan, diyalog oluşturma gibi öğeleri kapsayan bu seçimler, yönetmenin yaratıcı yeteneği ile harmanlanarak sinema kuralları çerçevesinde sinema diline dönüştürülmekte ve sinemanın anlatım düzeyine aktarılmaktadır.

Çalışma, film ve roman arasındaki yaratımsal ve teknik farklılıkları ortaya koyarak, farklı anlatım dillerine sahip bu iki araçtan sinemanın, romana sadakatının tartışılmasının yersiz olduğu ve oldukça karmaşık bir süreçten geçerek üretilen uyarlamaların yalnızca “romana sadakat” eleştirisi ile değerlendirilmesinin doğru olmadığı sonucuna varmıştır.

Anahtar Sözcükler

- 1 - Sinema
- 2 - Uyarlama
- 3 - Biçimsel eleştiri
- 4 - Toplumsal gerçekçilik
- 5 - Büyülü gerçekçilik

ABSTRACT

Barut, Özlem. *Literary Adaptations and Filmic Narration in Turkish Cinema*, M. A. Thesis , Ankara, 2007

This study undertakes the literary works especially “adaptation” films that appeared as a result of the use of novels as source texts from the beginning of the cinema. The aim of this study is to put forth the transference process of a narration from one narrative level to another, and to clarify the discussions and views related with the fidelity of adaptations to source texts.

The adaptation concept was defined, and generation and development of adaptation on cinema were considered in the first section of study. Moreover, the relation between cinema and literature, especially between film and novel is discussed in this section. On the other hand, this section studies the views on adaptations and theoretical works. And also, fidelity criticism for adaptations is mentioned; the concept of “fidelity” is explained; and the fidelity of the cinema to literature is discussed carefully.

The second section includes an overview on adaptation convention for the aspect of the Turkish Cinema and also makes the formal criticism of two novels in Turkish Literature written in the genres of social realism and magical realism and the adaptations of these novels to the Turkish Cinema. One of the works selected for analysis is *Yılanların Öcü*, written in Social Realism style by Fakir Baykurt and adapted to cinema by Metin Erksan. The second one is *Ağır Roman* written in Magical Realism genre by Metin Kaçan and adapted to cinema by Mustafa Altıoklar. During these analyses, formal criticism method, which was applied by David Bordwell in his work, *Film Art: An Introduction*, for the analysis of cinema productions, was used.

As a result of the studies, it is seen that narrative components of adaptations forming the novels are eliminated in respect of some aspects and they are recreated. These eliminations including the components such as story, plot, main events on novel, characters, time, place and dialog formation are harmonized with the creative competence of director; transferred to cinema language under the frame of cinema rules; and translated to the narrative level of cinema.

The study proved the irrelevancy of the fidelity discussions of cinema to novel -they both have different narrative languages- by stating the creational and technical differences between film and novel. The study also showed the unjust attitude in evaluating novels -which were created through a very complicated process- only through the criteria of fidelity criticism.

Key Words

- 1 - Cinema**
- 2 - Adaptation**
- 3 - Formal Criticism**
- 4 - Social Realism**
- 5 - Magical Realism**