



T.C.

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR ANABİLİM DALI

TİYATRO YAPITLARININ SİNEMAYA UYARLANMASINDA
ANLATISAL VE YAPISAL DEĞİŞİKLİKLER

VASIF ÖNGÖREN'İN ASİYE NASIL KURTULUR
OYUNUNUN FİLMSEL UYARLAMA ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selin GİRGİN

135120104

Danışman: Dr. Aybike SERTTAŞ

İstanbul

2018



AREL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR

**TİYATRO YAPITLARININ SİNEMAYA
UYARLANMASINDA**

ANLATISAL VE YAPISAL DEĞİŞİKLİKLER

**VASIF ÖNGÖREN'İN ASİYE NASIL KURTULUR
OYUNUNUN**

FİLMSEL UYARLAMA ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selin GİRGİN

**TİYATRO YAPITLARININ SİNEMAYA UYARLANMASINDA
ANLATISALVE YAPISAL DEĞİŞİKLİKLER**

**VASIF ÖNGÖREN’İN ASİYE NASIL KURTULUR OYUNUNUN
FİLMSEL**

UYARLAMA ÖRNEĞİ

Selin GİRĞİN

Medya ve Kültürel Çalışmalar

Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, TEMMUZ 2018

Danışman: Dr. Aybike SERTTAŞ

Temmuz, 2018

Genel anlamda uyarlama, bir eser üzerinde bir takım değişiklikler yaparak başka bir sanat dalına uygun hale getirmektir. Bu araştırmada edebiyat ve sinema ilişkisi ele alınarak, tiyatro ile film arasındaki benzerlikler ile karşılaştırıldıkları zaman ortaya çıkan bir takım benzerlikler ve farklılıklar ele alınmıştır. Ayrıca sinema neden edebiyatla ilişkilendirildiği sorusunun cevabı aranmış, bunun yanında tiyatrodan filme uyarlama yapıldığı zaman başvurulmuş yöntemler üzerinde durulmuştur. Göstergebilimsel çözümlemenin kullanılacağı çalışmada, yapısalcılık çerçevesinde Vladimir Propp’tan ilham alınarak kendine has çözümleme yöntemini kuran Algirdas Julien Greimas’ın anlatı izlencesi ve eylensel örnekçesinden yararlanılmıştır. Tiyatro oyunlarının filme aktarılmasını anlatan bu çalışma, Vasıf Öngören’in yazdığı “*Asiye Nasıl Kurtulur*” oyununun Atıf Yılmaz’ın yönettiği “*Asiye Nasıl Kurtulur*” filmi arasındaki ilişkiyi çözümlemeyi ve yorumlamayı hedeflemiştir. Tezde, film ve tiyatro metinleri yöntem ve anlatı öğeleri açısından karşılaştırılmış ve filmin metne getirdiği yorumlamalar ele alınarak uğradığı anlatısal ve yapısal değişiklikler incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Film uyarlamaları, Tiyatro ve Uyarlama, A.J.Greimas, Göstergebilimsel çözümleme, Anlatı

Abstract

ADAPTATION FROM THEATRE TO CINEMA NARRATIVE AND STRUCTURAL CHANGES TO THEATRE IN CINEMATIC ADAPTATIONS VASIF ÖNGÖREN'S PLAY ASİYE NASIL KURTULUR AS A FILM ADAPTATION Selin GİRGIN

Department of Media and Cultural Studies

Arel University Graduate School of Social Sciences

Advisor: Dr. Aybike SERTTAŞ

In general meaning of adaptation; Is to bring together two or more things for one reason or another. Or to make some changes on one study to make it suitable for another art branch. Differences and similarities are going to be detected with taking literature and cinema relation. Cinema's applying causes to literature going to be investigated and going to focus on adaptation methods from theatre to film. The study to be used in semiotic analysis; Algirdas Julien Greimas's narrative and social example will be used, inspired by Vladimir Propp in the frame of structuralism and establishing his own method of analysis. This study explains the transfer of theater plays to film and aims to analyze and interpret the relation between "*Asiye Nasıl Kurtulur*", written by Vasif Öngören, and "*Asiye Nasıl Kurtulur*", directed by Atıf Yılmaz. Film and theater texts in terms of methods and narrative elements compared and the narrative and structural changes that were undergone by examining the interpretations brought by the films manuscript were examined.

Keywords: Film Adaptation, Theatre and Adaptation, A.J.Greimas, Semiotic Analysis, Understood

ÖNSÖZ

Sinema genç bir sanat dalı olduğundan diğer sanat dallarından etkilenmiş ve sürekli onlarla etkileşim halinde olmuştur. Tarih boyunca sanat dalları birbirlerinden yararlanmışlar ve birbirlerini beslemişlerdir. Dolayısıyla sinema diğer sanat dallarının bir birikimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın bu uzun süren yolculuğunda ona eşlik eden sanat dallarından başında edebiyat gelmektedir. Edebiyat sinema ilişkisinde sinema senaryo sıkıntısını edebiyattan beslenerek gidermeye çalışmıştır. Senaryonun da iki hareket noktasından yola çıkılacak olursa bu noktalardan biri özgün senaryolar diğeri ise uyarlamalardır. Dünya ve Türk sinemasından birçok roman, öykü ve tiyatro eserleri sinemaya uyarlanmıştır.

Tiyatrodan sinemaya uyarlama olan, tiyatro yapıtlarının sinemaya uyarlanmasında anlatısal ve yapısal değişiklikler, Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı eseri A.Julien Greimas'ın Göstergebilimsel yaklaşımı temel alınarak uygulanan çalışmamdaengin bilgisi, deneyimi ve yapıcı eleştirileriyle bana yol gösteren Dr. Aybike SERTTAŞ'a sabırla bana destek olduğu için teşekkür ederim.

Selin GİRGİN

2018

İÇİNDEKİLER

Özet.....	VI
Abstract.....	VII
Önsöz.....	VIII
Tablolar Listesi.....	XI
Fotoğraflar Listesi.....	XII

1.BÖLÜM

GİRİŞ.....	1
1.1.Problemin Tespiti.....	2
1.2.Araştırmanın Amacı.....	3

2.BÖLÜM

TİYATRO KAVRAMI

2.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu.....	4
2.1.1.Köy Seyirlik Oyunları.....	5
2.1.1.1. Ritüel Kökenli Yöresel Seyirlik Oyunlar.....	5
2.1.1.2.Eğlence Amaçlı Seyirlik Oyunlar.....	5
2.2.Halk Tiyatrosu.....	5
2.2.1.Meddah.....	6
2.2.2. Kukla.....	7
2.2.3. Karagöz.....	8
2.2.4.Ortaoyunu.....	9
2.3.Batı Etkisindeki Türk Tiyatrosu.....	10
2.3.1.Tanzimat Tiyatrosu.....	10
2.3.2.Meşrutiyet Tiyatrosu.....	11
2.3.3.Cumhuriyet Tiyatrosu.....	12
2.4.Bir Anlatı Türü Olarak Sinema ve Sinemaya Uyarlamalar.....	14
2.4.1.Sinemaya Genel Bakış.....	14
2.4.2.Klasik Anlatı Sineması ve Çağdaş Sinemada Anlatı.....	15

3.BÖLÜM

TİYATRO YAPITLARININ SİNEMAYA UYARLANMASI

3.1. Tiyatro Yapıtlarının Sinemaya Uyarlanması.....	17
3.2.Uyarlama.....	18
3.2.1.Uyarlamaların Sınıflandırılması.....	19
3.2.1.1.Bire Bir Uyarlama (Transposition).....	21

3.2.1.2.Yorumlama (Commentary).....	21
3.2.1.3.Esinlenme (Analogy).....	21
3.3.Sinemada Anlatısal ve Yapısal Çözümleme.....	22
3.3.1. Sinemasal Anlatı Çözümlemesi ve Özellikleri.....	25
3.3.1.1. Kişi.....	26
3.3.1.2.Zaman.....	26
3.3.1.3.Uzam.....	26
3.3.2.Sinemada Yapısal Çözümleme.....	26
3.3.2.1. Göstergebilim.....	27
3.4.Algirdas Julien Greimas'ın Anlatı İzlenesi ve Eyleyensel Örnekçesiyle Çözümleme.....	28
3.4.1. Anlatı İzlenesi.....	28
3.4.2.Eyleyensel Örnekçe.....	30
4.BÖLÜM	
VASIF ÖNGÖREN'İN ASIYE NASIL KURTULUR OYUNUNUN FİLMSEL UYARLAMA ÖRNEĞİ ÇÖZÜMLEMESİ	
4.1. Asiye Nasıl Kurtulur Adlı Oyunun Film Uyarlaması ve Anlatısal Çözümlemesi.....	32
4.1.1. Vasıf Öngören'in Asiye Nasıl Kurtulur Oyunu.....	32
4.1.1.1.Oyunun Kimliği.....	32
4.1.1.2.Oyuna Dair.....	33
4.1.1.3.Oyunun Öyküsü.....	33
4.1.2.Asiye Nasıl Kurtulur Filminin Betimlenmesi.....	39
4.1.2.1. Filmin Kimliği.....	39
4.1.2.2.Filme Dair.....	40
4.1.2.3. Filmin Öyküsü.....	40
4.2.Asiye Nasıl Kurtulur Filminin Anlatı Çözümlemesi.....	49
4.3.Filmin A.J. Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesiyle Çözümlemesi.....	59
Sonuç.....	62
Kaynakça.....	66
Özgeçmiş.....	70

TABLO LİSTESİ

Tablo-1: Greimas'ın Eylensel Örnekçesi.....	30
Tablo-2: Greimas'ın Eyleyensel Sınıflandırması.....	31
Tablo-3: Greimas'ın Eylensel Modelinde Eksenlerin Gösterilmesi.....	59
Tablo-4: Asiye Nasıl Kurtulur Filminin Eylensel Örnekçeye Göre Tablolaştırılması.....	60

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf-1:Asiye'nin Ailevi Durumu Öğrenilir.....	51
Fotoğraf-2:Asiye Gerçeklerle Yüzleşir.....	53
Fotoğraf-3: Asiye'nin Fabrikadaki Durumu.....	54
Fotoğraf-4:Kara Mustafa Gerçekleri Öğrenir.....	55
Fotoğraf-5:Asiye Düzene Ayak Uydurmuştur.....	57

GİRİŞ

Tiyatro, iletişimini dil ile sağlayan bir seyirlik sanattır. Bu sanat dalı, toplumların öz değerlerinden beslenir ve o toplumun geçmişi kadar eskiye dayanır. Tiyatronun Türk toplumuyla tanışması Tanzimat yıllarına tekabül etmektedir. Ancak her ne kadar Tanzimat yılları esas alınmış olsa da Türk toplumu çok eskiden beri tiyatro ile iç içe yaşamıştır. İslam'ın kabulünden sonra Türklerde zenginleşerek devam eden dini ve din dışı törenler, teatral bir hayatın varlığını açıkça ortaya koymaktadır.

Topluca yapılan törenler seyirlik törenlerdir. Bu törenlerin Türk tiyatrosu adına ilk çıkışlar ve öz kaynaklar olduğu söylenebilir. Türklerde gelişen tiyatro hayatı iki kola ayrılmıştır. Bunlardan ilki 'Geleneksel Türk Tiyatrosu' diğeri ise Avrupa kaynaklı olan 'Modern Tiyatro' dur.

Fotoğraf makinesinin icadıyla, fotoğrafların arka arkaya konumlandırılması yedinci sanatın ortaya çıkmasında ilk adımları oluşturmuştur. Sinemanın büyüleyici perdesindeki görüntülerin etkisi büyük olmuş ve izleyenler adeta büyülenmişlerdir.

Daha ilk dönemlerinde sinema, benzerlikleri ve farklılıkları ile tiyatro ve edebiyattan etkilenmiştir. İlk film örnekleri tiyatro temsillerinin kamera tarafından kaydedilmesinden oluşmaktadır. Tiyatro etkisinde olan bu filmler, sinemadan çok sinemalaştırılmış tiyatro özelliği taşımaktadırlar. Eserler uyarlama yapıldığında sinemanın kendine özgü özellikleri göz önünde bulundurularak sinema diline uygun hale getirilmektedir. Uyarlama yapılan eserler, sinema diline çevrildiğinde hem anlatsal hem de yapısal değişikliğe uğrayabilirler.

Ele alınan çalışmada Vasıf Öngören'in yazdığı Asiye Nasıl Kurtulur oyununun Atıf Yılmaz tarafından ele alınan filmsel uyarlama örneğinin, Vladimir Propp ve Algirdas Julien Greimas'ın anlatsal ve yapısal çözümleme yöntemleri ışığında çözümlemesi yapılmıştır. Bunun neticesinde Asiye Nasıl Kurtulur filminin uğradığı anlatsal ve yapısal değişiklikler analiz edilmiştir.

1.1. Problemin Tespiti

Bu oyun, tiyatrodan sinemaya uyarlama yapılırken kullanılan ilk eserlerden biridir. Ayrıca oyun eşit derecede toplumsal eleştiri sunan bir eserdir. Toplumsal düzende ahlaklı yaşamının verildiği savaş vurgulanmaktadır. Kapitalizmin koşullarında ancak kapitalizmin kurallarına uyulması neticesinde güçlenen bir kadının öyküsü anlatılmaktadır.

Yirminci yüzyılın önde gelen oyun yazarlarından Bertolt Brecht, tiyatronun temel işlevlerinin dünyadaki bozuk düzenin ortadan kaldırılabilceğini kanıtlamak, toplumdaki sınıf çatışmalarının, işsizlik, yoksulluk, açlık gibi sorunların anlatılabileceği inancıyla Epik Tiyatro kuramını ortaya koyar (Özdemir, 2008:194).

Türk tiyatrosunun Bertolt Brecht ve onun Epik Tiyatrosuyla tanışması 1960'lı yıllara dayanmaktadır. Bu yaklaşımı benimseyenlerden hatta öncülüğünü yapan kişilerden biri de Vasıf Öngören' dir. Toplumcu-gerçekçi tiyatro düşüncesini savunan ve yaşamın gerçeklerini insanlara duyurmak adına Vasıf Öngören' de epik tiyatro yöntemini kullanmıştır (İpşiroğlu, 2000:107).

Vasıf Öngören'in Asiye Nasıl Kurtulur oyunu da epik tiyatro kuramının izlerini taşıyan ve bunun devamında toplumsal eleştiri sunan bir eserdir. Kadının yozlaşmış bir toplumda verdiği ahlak savaşının anlatıldığı oyun, toplumsal düzen ile ahlaklı yaşam arasındaki çelişkinin hangi yollarla yok edilebileceğine vurgu yapmaktadır (Berksoy, 1984:5).

Ayrıca, 1950 ve 1960'lı yıllarda gerçekleşen önemli siyasi olaylar, toplum düzenini etkileyen durumların yaşanması ve siyasal anlamda gergin geçirilen bu dönemde tiyatrodaki seyirciyi bilinçlendirme aracı olarak kullanılması önem arz etmiştir. Bu sebeplere dayanarak toplumdaki yozlaşmaya halkın dikkatini çekebilmek adına tiyatro oyunlarında yoksulluk, sömürü, göç, ahlaki yozlaşma en çok değinilen konular arasındadır yer almıştır (Nutku, 1976:112).

Her dönem kendine ait sorunları ve bu sorunlara karşı tepkileri beraberinde getirmektedir. Vasıf Öngören'in yazdığı eser 1986 yılında Atıf Yılmaz tarafından beyaz perdeye aktarılmıştır (Göktaş, 2004:104).

Atıf Yılmaz yaşamı ve değişen koşullarla birlikte kadının toplum için evrimleşen rollerini ve kadınların yaşadığı dönüşümleri odağına alarak bu konuda film yapma tavrını her zaman sürdürmüştür. Kadınların erkeklere göre daha zorlu hayatlar yaşadığını, dinin, geleneğin kadına bir takım dayatmalarda bulunmasını ve kadının yaşadığı arada kalmışlık dönemini yaptığı işlere taşımıştır. Bununla birlikte Atıf Yılmaz kadını esas alan birçok film çekmiştir. Bu filmlere örnek olarak *Mine*, *Bir Yudum Sevgi*, *Adı Vasfiye*, *Ahh Belinda* ve *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı eserler gösterilebilir (Kayalı, 1994: 25).

Tüm bu sebeplere dayanarak Vasıf Öngören'in yazdığı Asiye Nasıl Kurtulur oyunu ve Atıf Yılmaz'ın beyaz perdeye aktardığı aynı adı taşıyan Asiye Nasıl Kurtulur filmi bulundukları dönemlerden etkilenilerek oluşturulmuş eserlerdir. Yapılan çalışmada da oyun ve onun film uyarlaması ile arasındaki ilişki ve hangi yollar izlendiğı çalışmanın temel konusunu oluşturmaktadır.

1.2. Çalışmanın Amacı

Epik tiyatro yöntemiyle oyunlar yazarak seyircinin epik tiyatro ile tanışmasına öncü olan Vasıf Öngören'in 1960 yılların politik tiyatro kavramından etkilenerak yazdığı Asiye Nasıl Kurtulur oyunu toplumda çok bilinen ancak seslendirilemeyen bir konuyu ele almıştır. Yoz bir düzenin koşullarında ancak kapitalizmin kurallarına uyulmasıyla gerçekleşen bir öyküyü ele alır. Dönemin farklı olması dışında Atıf Yılmaz tarafından beyaz perdeye aktarılan eserde hemen hemen aynı gerekçelerle oluşturulmuştur. Bir kadının toplumdaki düzenle verdiği savaş ve kadının yerinin anlatıldığı bu çalışma kadına verilen değerin statükoya bağlı olduğunu gösterme amaçlı seçilmiştir.

Bu alışmada Saussure ve Propp'tan esinlenerek göstergebilimsel çözümleme yapan Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi esas alınacaktır. Ayrıca bu çalışmada filmdeki anlatımın nasıl kurulduğu ve kullanılan yöntemlerle nasıl inşa edildiğı sorularına yanıt bulunacaktır.

2. BÖLÜM

TİYATRO KAVRAMI

Tiyatro toplumların değerlerinden beslenen seyirlik bir sanattır. Geçmişten bu güne tiyatrolar kültürleri ve toplumları şekillendirmiş ve zenginleşerek günümüze kadar ulaşmıştır. Tiyatro sanatının içeriği toplumların tercih ettiği yaşam biçimiyle doğrudan ilgilidir. Türk tiyatrosu da Türkler tarih sahnesine çıktıkları andan itibaren hep var olmuş ve bu gelişimini sürdürürken de Geleneksel Türk Tiyatrosu, onun bir kolu olan Halk Tiyatrosu ve Batı etkisindeki Türk Tiyatrosu olarak çeşitli kollara ayrılmıştır.

2.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu

Tiyatro diğer tüm sanatlarda olduğu gibi dinsel törenlerden doğmuştur. Yaşamsal gereksinimlerini karşılamakla yola çıkan ilk insanlar zamanla hayvanları avlamaya, bitkilerden yararlanmaya ve afetlere karşı önlemler almaya başlamışlardır. İkel insanlar iletişimlerini, çeşitli hareketler yaparak bedenleriyle iletişim kurma yoluna gitmişlerdir. Ritmik hareketler yaparak gerçekleştirdikleri ikel oyunlar zamanla belirgin ve düzenli bir durum olarak birer ritüel oluşturmuştur. Toplu bir şekilde yapılan ritüellerde maskeler, giysiler ve hareketler kullanılmıştır (Nutku,1985:13).

Türklerin Orta Asya’da yaşadıkları dönemlerde birtakım törenlerle başlangıç yapan Türk tiyatrosu, Türklerin Anadolu’ya gelmeleri ile gelişme ve ilerleme kaydederek tiyatro geleneğini oluşturan koşulların temelleri atılmıştır. Çağlar boyunca sürüp gelen kültür, inanış ve yaşayışlarına uygun geleneğe bağlı olarak süreklilik gösteren gösterim türlerinin tümü “Geleneksel Türk Tiyatrosu” olarak adlandırılmaktadır (Töre, 2016: 9).

Türk toplumunun tiyatro ihtiyacını eski dönemlerden beri karşılayan Geleneksel Türk Tiyatrosunu çeşitli başlıklar altında incelemek mümkündür. Geleneksel Tiyatro başlığı altında hem köylü tiyatrosu geleneğini hem de halk tiyatrosu geleneğini gösterebiliriz. Halkının büyük çoğunluğu toprağa bağlı olan Türk köylüsünün sürdürdüğü danslar, kukla gösterileri, hayvan benzetmeceleri günümüze kadar yaşayabilmiştir. Halk Tiyatrosu ise kentlerde doğmuş bir tiyatrodur.

Karagöz, ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatrosunun sanatçıları halk adamları olduğu gibi, seyircilerinin büyük kesimi de halktandır (Kurtuluş, 1987: 27-28).

Geleneksel Türk Tiyatrosunun öğelerini; Karagöz geleneği, meddah geleneği, dramatik köy seyirlik oyunları şeklinde sıralamak mümkündür (Töre, 2016: 14).

2.1.1.Köy Seyirlik Oyunları

Geleneksel Halk Tiyatrosunun bir kolu olan köy seyirlik oyunları kutlama törenlerinde, bayramlarda, düğünlerde oynanan oyunlardır (Elçin, 1977: 105).

2.1.1.1. Ritüel Kökenli Töresel Seyirlik Oyunlar

İlkel insanlar her yıl doğada meydana gelen büyük değişiklikleri büyü yoluyla etkileyebileceğine inanmış, güneşi doğurmak, yağmuru yağdırmak, yemişleri oldurmak, hayvanları üretmek ve baharı getirmek için büyü törenleri yapmışlardır. Yapılan bu törenlerin amacı üstün güçleri etkilemek, değişimi hızlandırmaktır. İlkel topluluklar yaşamlarını daha iyi sürdürebilmek ve güçlükleri yenmek için büyü tören gibi çeşitli yollara başvurmuşlardır (Artun, 2004:197).

2.1.1.2. Eğlence Amaçlı Seyirlik Oyunlar

Seyirlik oyunlar zamanla toplumsal konuları işleyen oyunlar haline dönüşmüş ve eğlendirici bir özellik kazanmıştır. Şener'e göre, insan doğaya egemen olmaya başladıkça büyü yapmaya da eskisi kadar ihtiyaç duymamıştır. Oyunların düğünlerde, bayramlarda ve özel günlerde sadece eğlence için oynanmaları sonucunu ortaya çıkarmıştır diyebiliriz (Şener, 1993,23).

2.2. Halk Tiyatrosu

Kırsal kesim insanının tiyatro geleneği olarak kabul edilen köy tiyatrosunda törensel nitelik ön plandadır. Halk tiyatrosu ise şehirlerde aydın ve entelektüel kesimin dışında kalan halk tabakasının geliştirdiği ve sürdürdüğü bir gelenektir. Bu geleneği köylü tiyatrosundan ayıran en önemli özellik ritüellere dayanan işlevlerinin olmayışıdır. Ayrıca oyuncular, belli bir eğitim almış olan profesyonel sanatçılardır. Büyük kentlerin geleneksel tiyatro türleri olarak kabul edilen Karagöz, Meddah ve Orta oyunu aynı ortamın türleridir (Töre, 2016: 14).

Geleneksel Türk tiyatrosunda meydana gelen değişim neticesinde bir takım türlerin yok olduğu görölmüştür. Bu türlere örnek olarak Karagöz'ün perdeye inmesi yani orta oyununun yaratılması sosyo-kültürel ortamın etkisi sonucunda oluşan talep değişikliğinin bir sonucudur diyebiliriz. Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah türlerinin sonunu, o dönem İstanbul'da yaşıyan Batı tarzı tiyatro geleneği hazırlamıştır (Artun, 2004: 201).

2.2.1. Meddah

Taklitler yaparak, hoş hikâyeler anlatarak halkı eğlendiren sanatçı olarak tanımlanan 'meddah' sözcüğü, Arapça kökenlidir ve 'profesyonel anlatıcı' anlamına gelmektedir. Turgut Erim derleme olarak hazırladığı Tiyatro Sözlüğü'nde şu iki tanımı yapar:

1. Bir elinde sopa, omzunda bir mendil bulunan, kahvelerde hikâye anlatan ve hikâyenin gerektirdiği tüm taklitleri yapan kimselere verilen addır.
2. Meddahların hikâye anlatması ve gerekli taklitleri yapması biçiminde oynanan geleneksel Türk seyirlik oyununun adıdır (2009:246).

Meddah, bir anlatı türü olması sebebiyle Karagöz, Ortaoyunu gibi türlerden ayrılmıştır. Meddah yöntemleri bakımından Karagöz ve Ortaoyununa çok yakınsa da, bunların yalnızca bir güldürmece tiyatrosu olmasına karşın, meddah çok zengin kaynaklara dayanması, hikâye dağarcığının çeşitliliği ve güldürme sanatının olması sebebiyle diğerlerinden ayrılır (And, 1985:219).

Taklit, mimik, jest, şive benzetmeleri ile hikâyelerini kahvehanelerde, köy odalarında ve saraylarda yüksekçe bir yerde anlatan meddahlar, seyircinin yoğun ilgisi ve ısrarı karşısında çoğu zaman hikâyelerini seyredenlerin istediği biçimde sonlandırır. Meddahlar aksesuar olarak bir mendil, bir sopa ve bir iskemle kullanırlar. Meddah, sopası ile oyunu başlatır ve bitirir. Anlattıkları konuların kaynakları üçe ayrılır (Töre, 2016: 19).

1. Eski Türk geleneğinden gelen konular; Oğuzname, Dede Korkut, Köroğlu.
2. İslam Kültüründen gelen dini konular; Battal Gazi, Kerbela, Hz. Ömer.
3. İslam coğrafyasından gelen din dışı konular; Kelile ve Dimme, Şehname, Binbir Gece Masalları ile güncel bazı konular (Tülücü, 2005: 24).

Meddahların sanatlarını yaparken uyması gereken kuralları da vardır. Bunlar; seyirciyi uyanık tutmak, Seyirciye açıklama yapmak, Yemin etmemek, Abartıya kaçmamak, Anlatıda yer alanların ruhuna Fatiha okumak (Kurtuluş, 1987: 26).

Deneyimleri sonucu, hikâyesini hangi sıra ile anlatması gerektiğini, dikkatin hangi noktalarda dağılıp hangi noktalarda yoğunlaştığını saptayan meddah, anlatısını bu bölümlemeler üzerinden sürdürür (Kurtuluş, 1987: 26).

Enver Töre'ye göre, ramazan aylarında hatırlanan meddah tarzının içeriği, Batı tiyatrosunun tek kişilik oyunlarından daha zengindir. Ayrıca 'Talk Show' adıyla sunulan oyunların ve modern tiyatro türlerinin kaynağında da meddah hikâyeciliğinin izleri vardır (2016: 21).

2.2.2. Kukla

Kukla, Türklerin Karagöz ve Gölge oyunlarından da çok önceleri bildiği bir oyun türüdür. Kuklanın eski bir geçmişi vardır. Kukla oynatanlara 'Lu'betbazan' denir. Kukla oynatmak için çadır ve örtü anlamına gelen Pisbend'e ihtiyaç vardır. Kukla gece oynatılırsa Pisbend, gündüz oynatılırsa çadır (örtü) kullanılır. Kuklalar başlıca üç çeşittir;

1. El Kuklası,
2. Çubuklu Kukla,
3. İpli Kukla,

İp kuklasının sahnesi, bildiğimiz tiyatro sahnelerinin küçük bir örneğini teşkil eder. Kulis sahnenin sağ ve solundan yapılır. Kuklayı oynatan sanatçı yüksekte, ev sahnenin arkasında bulunur (Kurtuluş, 1987: 28).

Kukla oyunlarının kişileri Karagöz ve Ortaoyunlarının kişileridir. Karagöz oyunundaki Karagöz ve Hacivat; Orta oyunundaki Kavuklu ve Pişekâr'a karşı, kukla oyununda ise İbiş ve İhtiyar yer almaktadır. Kukla oyunlarında da klişeleşmiş tipler vardır. Oyunun başkışisi asıl adı 'Sadık' olan; kurnaz, hazır cevap İbiş'tir. Biçimsiz, püsküllü bir fesi vardır, sağa sola oynar. Açık saçık çifte anlamlı ve zaman zaman kaba bir dil kullanır. İbiş'in efendisi ise 'Bey, Beyefendi' sıfatlarıyla da çağrılan İhtiyar'dır. ' Tirit, Parçacı, Moruk' adları da verilen bu kişi varlıklardır. Kukla

oyunlarının diğerk kişileri ise şunlardır. Âşık genç ve sevgilisi, Cadalo (kızın annesi), Fatma (ibiş'in karısı, hizmetçi kız), Tiran (Kötü kişi) ve diğerk tipler: Şeytan, Dalkavuk, Efe, Yahudi, Arap, Laz.'dır (Töre, 2016: 45).

Bilinen bazı kukla oyunları şunlardır; İki Garip Kardeşler, Sahte Esirci, Cinli Yazıcı, Gül ile Fidan, Üvey anne, İncili Çavuş, Kâhyanın Hilesi, Hain Kız, Anadolu Köyünde Düğün(Töre, 2016:46).

2.2.3. Karagöz

Enver Töre'ye göre, “ Hayal-i Zıll” ya da “Zıll-ı Hayal” adı da verilen Karagöz oyunu Türklere mahsus bir gölge oyunudur (Sevin, 1968:85).Geleneksel Türk Tiyatrosunun en önemli unsurlarından olan Karagöz Türklere özgü bir oyundur. Karagöz 'ün Türk menşeli olduğunu Necat Diyarbekirli de iddia eder. Yazarın Hun Sanatı isimli eserinden öğrendiğimize göre, deri üzerine kabartma yoluyla çizilen ejderha motifleri, teknik itibariyle Karagöz'le aynıdır. İnsan ve bitki motiflerine baktığımızda çiziliş tekniği itibariyle ister tahta üzerine, isterse deri üzerine olsun, ana hatlarıyla Karagöz'de ki şekillerin ve çizim tekniğinin daha ilkel olduğunu görürüz. Bu çizim tekniğiyle Karagöz'deki tasvirlerin çiziliş arasındaki benzerlik dikkati çeker (Diyarbekirli, 1972:82).

Ayrıca Sabri Esat Siyavuşgil'in Karagöz metinlerini psiko-sosyolojik açıdan değerlendirdiği Karagöz adlı eserinde, 'Karagöz'de de devam eden motiflerin, asırlar boyu süren yaşayış tarzından kaynaklandığını ileri sürer. Sabri Esat, Karagöz oyunlarının tarih boyunca meydana gelen gerçek hadiselerden meydana gelmiş olduğuna inanır(Siyavuşgil, 1941:36).

Karagöz oyunu halk arasında çok sevilen bir eğlenceydi. Karagöz'e sadece gülmek için gidilmiyordu. Karagöz oyunlarında toplum içindeki bir takım çarpıklıklar açık bir şekilde alaya alınırdı. Karagöz oyunu başlamadan önce perde de “Şem'a” (mum) ile aydınlatılan deve derisinden yapılmış bir resim vardır. Bu resimlere 'gösterme' denir. Bu göstermelik resim kaldığı an asıl oyun başlar (Töre, 2016:64).

Karagöz'deki tipler üç kısımda görülür;
Birincisi baş tiplerdir. Bunlar; Karagöz, Hacivat, Zenne, Çelebi, Beberuhi, Tuzsuz Deli Bekir ve Tiryaki'dir.
İkincisi yöresel tiplerdir. Bunlar; Kastamonulu, Aydınlı, Bolulu, Rumelilidir.
Üçüncüsü ise ırk tiplerdir. Bunlar da; Yahudi, Ermeni, Rum Doktor, Frenk (Balama), Acem ve Arnavut'tur (Koç, 2012:71).

2.2.4. Ortaoyunu

Ortaoyunun köy oyunlarından çıkmış olabileceği görüşü hâkimdir. Çünkü eğlencelerde tekrarlanan köy oyunları tıpkı ortaoyunu gibi söz sanatına dayanmaktadır. Özellikle eleştiri ve taşlamalara da yer verilen Ortaoyununun köy tiyatrosunun devamı olarak düşünülebilir (Elçin, 1977:52).

Karagöz'den çok ayrı olmakla birlikte, havası, kişileri, oyun dağarcığı, güldürme yöntemleri bakımından iki oyunun arasında benzerliklerin olduğunu gösterir. Ana çizgileri bilinen bir konu ele alınarak Karagöz'dekine benzer konular ve oradakine benzer oyun kişileriyle sahneye getirilir. Ortaoyununda Karagöz'ün karşılığı Kavuklu, Hacivat'ın karşılığı ise Pişekâr'dır(Türkmen, 1991:4).

Oyunun öyküsü belli olmakla birlikte doğaçlamanın süresi oyuna göre uzatılıp ve yahut kısaltılır. Ortaoyunu konularını, masallardan, efsanelerden, eski köy öykülerinden, geleneklerden almaktadır. Güldürü yoluyla doğruyu yanlıştan ayırmak, kötülüğe ve haksızlığa karşı halkı uyarmak amaçlanmıştır (Özdemir, 1970:1). Ayrıca 'kıssadan hisse' çıkarma yönteminin uygulandığı oyunlarda toplumsal ve siyasal taşlamalara da yer verilir (Töre, 2016:112).Ortaoyunundaki tipler; Pişekâr, Kavuklu, Zenneve Cüce ya da Kambur'dur. Bunlardan başka ortaoyunundaki diğer tipler; Çapkın Çelebi, Aptal Denyo, Türk, Acem, Azeri, Ak ve Kara Arap, Âşık, Tiryaki, Balama'dır (Koç, 2012:77).

2.3. Batı Etkisindeki Türk Tiyatrosu

Batı tiyatrosu üç döneme ayrılmaktadır. Tüm bu dönemleri birbiri ardına şu şekilde sıralayabiliriz. 1839'dan 1908'e kadar olan Tanzimat Tiyatrosu, 1908'den 1923'e kadar olan döneme Meşrutiyet Tiyatrosu ve 1923'ten günümüze olan dönem ise Cumhuriyet Tiyatrosu olarak adlandırılır. Her dönemin başlangıç ve bitim yılları önemli bir siyasal ve anayasal değişikliği belirtmektedir. 1839 Gülhane Hattı Hümayunu'nun okunduğu yıl İstanbul'da dört tiyatronun açıldığı yıldır. Tiyatro binalarının yapılması Batı tiyatrosunun kökleşmesi için önemli adımlardandır (Töre, 1992:66).

1908 yılı Meşrutiyet'in kabulü olduğu kadar tiyatro bakımından da önemli bir yıldır. Çünkü 1884 yılından başlayarak 1908'e kadar II. Abdülhamit'in sıkıdenetimi altında tiyatronun gelişimi durmuş, oyun yazarları oyun yazamaz hale gelmişlerdir. 1908'in daha ilk haftalarında tiyatro etkinliği başlamış ve yazarlar oyunlar yazmaya başlamışlardır. 1923 yılı tiyatro açısından dönüm noktasıdır. Kadın sanatçıların sahneye çıkması, Atatürk'ün yüreklendirmesi ve verdiği güvence ile gerçekleşmiş ve ilk kadın sanatçılar baskıya uğramadan sahneye çıkabilmişlerdir (And, 1992:67).

2.3.1. Tanzimat Dönemi Tiyatrosu (1839-1908)

Batılılaşma ihtiyacının duyulduğu aynı zamanda Batı tiyatrosu geleneği içinde bir başlangıç yılı olarak kabul edilen bu dönemde Gülhane Hattı Hümayunu'nun okunduğu 1839 yılı İstanbul'da dört tiyatronun yapılması önem arz etmektedir (Töre, 1992:66).

Tiyatroya karşı tepki gösteren çevreler karşısında sultanın sarayında tiyatroya yer vermesi ve devlet adamlarının da katkısı ile bir güvence oluşmuştur. Sadrazam Ali Paşa, Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'na on yıllık bir imtiyaz tanımış ve devlet tiyatrosu durumuna sokmuştur. Elçilerde, dış ülkelerde tiyatro üzerine gördüklerini Sefaretnamelerinde duyurmuş ve tiyatro üzerine edindikleri bilgileri de tiyatronun yararına kullanmışlardır (And, 1992:68).

İstanbul'daki yabancı elçiliklerin aracılığı, aynı zamanda batıya kolay yaklaşabilen azınlıkların da girişimiyle çeşitli sanat dallarında batılı biçimler denenmeye başlanmış ve bunun neticesinde Çırağan, Dolmabahçe ve Yıldız

saraylarında tiyatro salonları yaptırılmıştır ayrıca yerli ve yabancı olmak üzere tiyatro toplulukları kurulmuştur (And, 1992,68).

Saray çeşitli yollardan saray dışı tiyatro hareketlerini de desteklemiştir. Bu çalışmaların içinde yetişen tiyatro görgüsü kazanmış olan Güllü Agop, yalnız Türkçe oynayan zamanla Müslüman Türk oyuncuların da katılacağı Asya Tiyatrosu'nu Osmanlı Tiyatrosuna dönüştürerek Gedikpaşa Tiyatrosu'nda temsiller vermeye başlamıştır. Güllü Agop'un Müslüman Türk sahne sanatçılarının sahneye çıkmasında, Batı tiyatrosunu tanınmasında büyük hizmetleri olmuştur. Böylece Gedikpaşa Tiyatrosunda 1868 yılından itibaren Türkçe dram, komedi oyunları oynanmaya başlanmıştır (And, 1992, 69).

Bu oyunlarda Ali Bey, Ebüzziya Tevfik, Ahmet Mithat Efendi ve Namık Kemal'in eserleri de temsil ediliyordu. Namık Kemal'in ünlü eseri "Vatan yahut Silistre" ilk defa 1 Nisan 1873 yılında bu tiyatrodan oynanmıştır (Kurtuluş, 1987:63).

2.3.2. Meşrutiyet Dönemi Tiyatrosu (1908-1923)

II. Abdülhamit'in Osmanlı Tiyatrosu'nun yıktırılması ve birtakım tiyatro eserlerinin oynanmasına izin vermemesi üzerine Türk tiyatrosunun gelişmesi 1908'e kadar durmuş ve II. Meşrutiyet'in ilanının ardından yeniden hız kazanmıştır. Niyazi Akı bu konuya ilişkin olarak,

... O yıllarda basın, 1908 Meşrutiyetinin getirdiği görsel bir özgürlüğün tadını çıkarmaktadır. Bu özgürlük havası içinde, dili dönen konuşmaya eli kalem tutan yazmaya başlar. Birkaç yıl içinde, henüz çok aktüel olan hatta içinde yaşanan olayları işleyen kırk kadar piyes yayımlanır. II. Abdülhamit'in 1883'ten sonra ağırlaşan baskı döneminde, yönetime, siyasete, saraya kısacası kurulu düzene karşı her türlü itiraz, her türlü eleştiri yasaklanmıştı. Bu yasaklar basında sansürle, birey yaşamında hafiyelerle, jurnalcilerle ve kolluk kuvvetleriyle etkili oluyordu. Bu dönemin insanı kendisini sindiren baskıya karşı başkaldıramamış bunu denediği için yaşamını yitirenlerin ardından haykıramamış, çektiği acıları dile getirememiş, bunaltıcı bir suskunluğa mahkûm edilmişti. İşte II. Meşrutiyet, bu söyleme, haykırma, yazma isteklerinin birikiminden oluşan düğümlerin çözülmesine olanak vererek birey ve topluma bir boşalma, bir ferahlık getirir (1983:16).

Dönemin getirdiği ferahlık ortamında Meşrutiyet tiyatrosu, içerisine 1908'den 1923'e kadar ki süreçte yer alan Servet-i Fünun, Fecri Ati ve Milli Edebiyat dönemlerini alarak tiyatro eserleri bakımından oldukça zenginleşmiştir. Meşrutiyet tiyatrosu içerisinde Hüseyin Suat Yalçın, Mehmet Rauf, Cenap Şehabettin, Halit

Ziya Uşaklıgil, Faik Ali Ozansoy, Ali Ekrem Bolayır, Safveti Ziya, Şehabettin Süleyman, Halit Fahri Ozansoy, Reşat Nuri Güntekin, Ömer Seyfettin ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu çeşitli tiyatro eserleri kaleme almışlardır (And, 1992: 87).

Tanzimat ile başlayan Batılaşma hareketleri Meşrutiyet'in ilanı ile güçlendi. Meşrutiyet, Türk toplumunun siyasi, sosyal ve fikir yapısında değişmelere sebep olduğu gibi yön vermek açısından da etkili oldu. 1908 yılında Meşrutiyetin ilanı ile gerçekleşmeye başlayan Batı örneğinde Türk Tiyatrosu yarı resmi bir nitelik kazandı. Türk sanatçıların yetişmeleri için tiyatro okulu yani konservatuarlar açıldı (Kurtuluş, 1987:63).

2.3.3. Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosu (1923-1982)

Atatürk yeni bir devlet kurarken her alanda olduğu gibi tiyatro konusunda da açık görüşlü olması neticesinde Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren tiyatroya büyük önem verilmiştir. Atatürk devrimlerinin ve temel ilkelerinin tiyatrodaki karşılık bulması, Atatürkçülük ile tiyatro arasında uyum sonucunu doğurmuştur(And, 1992:156).

1923'te Cumhuriyetin ilanı ile başlayan yeni dönemde Türk tiyatrosu, tarihinde ilk defa gelişme imkânlarına kavuştuğu gibi gereken saygınlığı da kazanmıştır. Cumhuriyet döneminde uygarlığın vazgeçilmez gereği olarak görülen tiyatro, siyasi ve fikri hareketlere bağlı bir gelişim göstermiştir. İlk ödenekli tiyatro olan Darülbeyti'nin bu dönemde adı İstanbul Şehir Tiyatrosu olarak değişiklik göstermiştir.(1927) Muhsin Ertuğrul'un yönetimindeki tiyatro yeni oyun yazarlarının, oyuncuların, yönetmenlerin ve tiyatro seyircisinin yetişmesinde bir okul görevi görmüştür (Sevengil, 2015:825).

Metin And'a göre, Darülbeyti'nin başına getirilen Muhsin Ertuğrul, yerli yazarları yüreklendirmiş, Batı'dan çevrilen tiyatro eserlerini Türk toplumuna sunmuş oyunculuk, dekor kullanımı ve yetişmelerine katkıda bulunduğu oyuncularla birlikte günümüz Türk Tiyatrosunun temellerini atmıştır (1992:157).

Devlet Konservatuarı'nın Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nin açılması(1936), Ankara Konservatuarı Yasası(1940), Köy Enstitülerinin açılması(1940) Türk tiyatrosunun gelişmesini olumlu yönde etkilemiştir (Şener, 1975:92).

Cumhuriyetin ilk yıllarında sanat eğitiminin çağdaşlaşma yolunda ilk koşul olduğu düşüncesiyle Musiki Muallim Mektebi ve Devlet Konservatuvarı'nın açılması, devletin tiyatro sanatını desteklemesi, Atatürk'ün tiyatro sanatçılarını övgü dolu sözlerle onurlandırması, tiyatro ve müzik sanatlarının öğretilceği bir okul açılmasının sağlanması tiyatro sanatının gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır (Kocatürk, 1971: 145).

Türk oyun yazarlığı da Batı modelini uygulayan tiyatronun kurumsallaşması ile gelişme göstermiştir. Türk yazarlar yazdıkları oyunlarda modern Türk toplumuna geçilirken yaşananları, geçmişte yaşanan sorunları ve yozlaşmayı ele almışlardır. Daha sonra 1949 yılında Devlet Tiyatro ve Operası Yasası yürürlüğe girer ve genel müdürlüğe Muhsin Ertuğrul getirilir ve birçok şehre turneler düzenlenir. Çocuk tiyatrosu da Cumhuriyet dönemi atılımlarından biridir. İlk çocuk tiyatrosu Muhsin Ertuğrul yönetiminde kurulmuştur (Sevengil, 2015:825). 1960- 1980 yılları arası tiyatro bakımından daha hareketli yıllardır. Bu dönemde, özel tiyatroların sayıları da hızla artmıştır. 1960'lı yıllarda etkinliklerini sürdüren özel toplulukları Ankara Sanat Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu ve Dostlar Tiyatrosu şeklinde sıralamak mümkündür (And, 1992:189).

1960'lı yıllar, Türk tiyatro edebiyatı için oldukça parlak bir dönemdir. Oyun yazarları bu dönemde toplumsal sorunları tartışma konusunda önemli eserler vermişlerdir. Devam eden dönemlerde devlet ve özel tiyatroların sayılarının artması, başarılı oyuncu ve yönetmenlerin yetişmesi akademik düzeyde tiyatro eğitimi yapılması tiyatronun gelişiminde önemli rol oynamıştır (And, 1992:198).

1970'li yıllarda politik tiyatro üzerinde durulmuştur. Ülkede yaşanan toplumsal, siyasal durumdan tiyatro da etkilenmiştir. Bu dönemde yazdığı gerçekçi oyunları Vasıf Öngören dönemin önemli yazarlarından. Vasıf Öngören, "*Asiye Nasıl Kurtulur*" adlı oyunu büyük ün kazanmıştır. Oyun yazarlığında büyük bir atılım görülen bu dönemde; Güngör Dilmen, Melih Cevdet Anday, Adalet Ağaoğlu, Necati Cumalı, Çetin Altan, Cahit Atay gibi yazarlar başlıca eserlerini bu dönemde vermişlerdir (And, 1992:200).

1980 sonrasında, tiyatrocular karmaşık hale gelen toplumsal sorunlara karşı isteksiz davranarak, insan dramını ele alan eserler vermeye başlamışlardır. Yazarlar

artık dünya tiyatrosunu tanıyarak ve tiyatro üzerine edindikleri birikimden yararlanarak eserlerini vermektedirler. Bunun neticesinde tiyatro yazarlığı da günümüzde bir meslek olarak adlandırılmaktadır (Enginün, 2004:235).

2.4. Bir Anlatı Türü Olarak Sinema ve Sinemaya Uyarlamalar

Yeni bir sanat dalı olan sinema gelişimi boyunca diğer sanat dallarından oldukça etkilenmiştir. Bu gelişimi sürecinde en güçlü bağı edebi eserlerle kuran sinema, yine kurduğu bağ neticesinde edebi eserlerden yapılan uyarlamalar neticesinde büyük saygınlık kazanmıştır.

2.4.1. Sinemada Genel Bir Bakış

Diğer sanat dallarını da bütünleyici bir şekilde kucaklayarak içine alan, kendine has üslubu ile hayatın merkezinde yer bulan yedinci sanat olarak adlandırılan sinema, insanlığın geçirdiği evrimlerle birlikte her dönem hayatımızda var olmuştur.

Sinema, insanın yüzyıllardır süregelen durağan nesneleri hareketli olarak görüntüleme arzusunu doyuran sanat olmuştur. Sinema kelimesinin kökeninde “hareket” sözcüğünün bulunduğu görülmektedir. Lumière Kardeşlerin “cinematographe” adlı aygıtı icadından önce, sinema sanatı için, kullanılan yüzeyden yola çıkılarak “film” sözcüğü ve hareket eden fotoğraflardan oluşması nedeniyle “hareketli görüntü” anlamına gelen “moving pictures” sözcüğü kullanılmakta iken, bu buluş ile birlikte “cinematographe” sözcüğünün kısaltması olarak “sinema”(cinema) sözcüğü dilimize yerleşmiştir. Lumière Kardeşler kendi buluşları olan aygıtı sinematograf(cinematographe) adını vermişlerdir (Özön, 2008:3).

Gölgelerin oyunu olarak tanımlanan sinema hareketli nesnelerin görüntülerinin saptanması ve bir perde üzerinde yansıtılması gölge oyunları ile başlar. Cansız nesnelerin arkasından verilen ışık yardımı ile beyaz bir örtüye aktarılan gölgelerin insan elinin hareket ettirilmesi ile perdeye yansıyan hareketli görüntüleri gölge oyunu olarak adlandırılır (Özön, 2008:4).

Sinemanın tarihinde öncelikle durağan görüntülerin yansıtılması ve daha sonrada hareketli görüntü elde etmek üzere tasarlanmış birçok aygıt çıkmıştır.1895

yılında Lumière kardeşler kaydeden ve kaydettiğini gösteren özelliklere sahip “sinematograf” aygıtını geliştirmişlerdir. Hem kayıt hem gösterim yapabilen bu aygıt sayesinde hareketli görüntü kolay taşınabilen bir aygıt durumuna gelmiştir (Kılıç, 2008:204).

Sinemanın başlangıcı olarak kabul edilen ilk gösteri ise Paris’te bir kafeteryada yapılmıştır. Lumière kardeşlerin kayıt ettiği ve perdeye yansıtılan bu görüntü “bir trenin gara yaklaşmasıdır”. İnsanların bu görüntüyü izlerken trenin gerçekten üstlerine doğru geldiğini sanarak kaçmaya çalıştıkları söylenmektedir. Sayısız denemeden sonra 1895 yılında Paris’te Boulevarddes Capucines’deki Grand Café’de Louis Lumière tarafından yapılan ilk gösteri (Trenin Ciotat Garı’na Varışı) ile sinema gerçek anlamda başlamıştır(Kılıç, 2008:205).

2.4.2. Klasik Anlatı Sineması ve Çağdaş Sinemada Anlatı

Sinemanın ilk yıllarından itibaren sinema üzerinde farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Lumière Kardeşler için sinema kameranın sabit bir yerde durduğu ve gerçekleşen olayın uzaktan kayıt altına alınması ve çoğaltılması ile oluşan filmlerdir (Gevgili, 1989:15).

Sinemayı Lumière’lerden farklı olarak kullanan ilk kişi George Meliès’tir. Meliès tiyatro geçmişi olan ve tiyatro ile sinemayı ilişkilendiren ayrıca sinemada öykü anlatmayı tiyatro tarzına yakın biçimde uygulamaya çalışmıştır. Sinema tarihinde teknolojiyi masalımsı bir anlatı yaratmada kullanan Meliès’in en önemli filmlerinden Jules Verne (1828-1905) ve H.G Wells’in yapıtlarından esinlenilerek çektiği “Aya Yolculuk” filmidir (Monako, 2009: 271).

Sinemada farklı bir anlatım biçimi kullanan diğer kişi ise Edwin Stanton Porter’dır. Porter “Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı” adlı filmde iki ayrı mekânda yapılan çekimleri ardı ardına ekleyerek çekilen olayın tek bir mekândaymış gibi gösterilmesini sağlamıştır. Bunun neticesinde koşutkurgu veya paralel kurgu adı verilen anlatım biçimini doğmuştur (Küçükdoğan, 2010:63).

Sinemanın kendi başına bir anlatım biçimi yani dili olması gerektiğini ilk söyleyenlerden biri olan D.W. Griffith ayrı bir sinema dilinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Griffith, sinemanın tiyatro ve fotoğraf anlatılarının var olan dili dışında bir dile gereksinim duyduğunu söylemektedir (Küçükdoğan, 2010:65).

Kamera ile farklı zaman ve farklı mekânlarda kaydedilen çekimlerin birbiri ardına verilmesi de “sinemasal zaman” ve “sinemasal mekân” kavramlarını ortaya çıkarmıştır. Sinema dilinin oluşması ile birlikte farklı anlatım biçimleri ortaya çıkmıştır. Sinemada sinematografik anlatım araçları ile öykü anlatmanın popüler biçimi olan “klasik anlatım” 1920’li yıllarda Hollywood tarafından geliştirilen bir anlatım biçimidir (Oluk, 2008: 12).

Tutsaklık- özgürlük karşıtlığı, zengin-fakir karşıtlığı, aile, kahramanlık gibi temaları yerleştiren klasik anlatı sineması popüler kültürün önemli kısmında kendine yer bulmaktadır. Klasik anlatının dışında klasik olarak adlandırılmayan ve başka anlatım biçimleri kullanmayı kısaca klasik kalıpları yıkmayı isteyen “çağdaş anlatı” biçimi ön plana çıkmaktadır (Oluk, 2008:12).

Klasik anlatı yapısında olaylar neden-sonuç zincirinde ilerler ve bir önceki sahne sonraki sahnenin devamı niteliğindedir. Karakterin anlaşılmasının diğer bir yolu da karşıt karakter kullanmasıdır. Ana karakterin karşısında onunla zıt özelliklere sahip bir karakter yaratılarak ana karakterin özellikleri daha kolay anlaşılmaktadır. Klasik anlatı sineması var olan bir denge unsurunun bozulmasıyla başlar. Kahraman bozulan dengeyi yeniden kurmak amacı ile bir yolculuk yapar ve öykünün sonunda denge yeniden sağlanır (Topçu, 2004:59).

Çağdaş anlatıda karakterler hiçbir zaman belli bir amaca sahip değildir yani amaçsızdır. Çağdaş anlatıda klasik anlatıya göre karakter kendinden daha güçlü bir sistem içindedir. Klasik anlatıda seyirci olayın “nasıl aktarıldığına” değil, olayda “ne aktarıldığı” üzerine yoğunlaşır (Oluk, 2008: 87).

Klasik anlatı sinemasında sahneler mekânsal ve zamansal açıdan kapalıdır ancak sahneler arasında neden sonuç ilişkisi bulunmaktadır. Çağdaş sinemada ise neden-sonuç zincirinin aniden kopması ve devamlılığın bozulması ile karşılaşmaktadır. (Bakır, 2008: 68).

Klasik anlatı sineması kesin olarak belirlenmiş bir sonla bitmektedir ve film bitiminde izleyici tüm bilgilere ulaşmış olmaktadır. Oysa modern anlatıda, klasik anlatıdan ziyade eldeki her bilgi izleyiciye sunulmamakta izleyici bazı bilgilere kendi çabası ile ulaşmaktadır. Bu yüzden modern sinema olayın “nasıl anlatıldığı” üzerine yoğunlaşmaktadır (Topçu, 2004:59).

Klasik sinemadaki “gerçeklik yanılsaması” modern sinemada yerini “gerçekliği sorgulamaya” bırakmaktadır. İzleyicilerin “pasif izleyici” konumundan, sorgulayan “aktif izleyici” konumuna geçmeleri istenmektedir(Wollen, 2008:175).

3. BÖLÜM

TİYATRO YAPITLARININ SİNEMAYA UYARLANMASI

Anlatım yönünden farklı olsalar da her iki sanat dalı da anlatı üzerine kurulmuştur. Sinema neredeyse ortaya çıktığı ilk dönemden beri tiyatrodan beslenmiş, üretme sıkıntısı çektiği her durumda uyarlamalara başvurarak prestijini yükseltmiştir. Genel olarak bir türden başka bir türe aktarım olarak adlandırılan uyarlama sinemanın gelişimine bağlı olarak doğmuş ve gelişimini sürdürmüştür.

Sinema ilk ortaya çıktığı dönemlerde cılız bir gelişim göstermiştir. Ancak daha sonra edebiyatın zengin içeriğinden faydalanmış ve ivmesini günden güne arttırmıştır. Özellikle sinemanın ilk dönemlerinde edebiyatın ses getirmiş eserlerinin beyaz perdeye aktarılması sinemada nerdeyse bir sıçrayış göstermiş ve sinema artık hayatımızda yadsınamayacak derecede öneme sahip olmuştur.

3.1. Tiyatro Yapıtlarının Sinemaya Uyarlanması

Sanat yaratıcılığın ve hayal gücünün ifadesi olarak insanlık tarihinin her döneminde var olan bir olgudur. İnsanlığın geçirdiği evrimler ve sanatın dünyayı yorumlarken kullandığı araçlarda zaman içerisinde değişmiş ve birbirinden farklılık göstermiştir. Bu farklılık sanatların birbirlerinden etkilenmelerine ve beslenmelerine kaynaklık etmiştir. Dolayısıyla sinemanın tarihi ve gelişimi daha önceki sanatların birikiminin etkisi sonucu olmuştur.

Kendinden önce var olan diğer altı sanat dalı olan edebiyat, resim, müzik, tiyatro, heykel, dansı bünyesine alan sinema sanat dallarının hepsiyle iletişim içindedir. Bu gelişim boyunca sinemaya eşlik eden sanatların başında edebiyat gelir. Sinemanın edebiyatla olan ilişkisi sinemanın icat edildiği yıllara kadar uzanır. Bu ilişkide edebi eserlerin sadece içerikleri değil yapıları da sinemanın ilgisini çekmiştir. Kaldı ki sinemanın başlangıcından beri o kadar çok uyarlamaya rastlıyoruz ki, günümüzde artık ödül törenlerinde ‘en iyi uyarlama senaryo’ adı altında bir başlık eklendiği de görülmektedir (Erus, 2005:22-23).

Bazın'e göre, sinemanın geçmişine göz attığımızda karşımıza çıkan en ilgi çekici unsur, sinemanın edebiyat ve tiyatro dallarının mirasçısı olmasıdır (1993).

3.2. Uyarlama

Edebiyat kelimelerle, sinema ise görüntülerle anlatılır. Kendilerine özgü dili kullanmalarında araçlar farklı olmasına rağmen her iki anlatım da sözlü veya yazılı iletişim sağlayan araçlardandır. Bu ortak noktalarından dolayı, sinema ve edebiyatın birbirlerinden etkilennemelerinin yanında, birbirleri ile yaptıkları alışveriş ile bağlarını geçmişten bu güne dek sürdürmüşlerdir. Edebiyat, sinemaya konu ve senaryo sağlama konusunda oldukça malzeme vermiştir. Kısaca, sinema doğuşundan bu yana edebiyatın biriktirdiklerini beyaz perdeye aktarmıştır (Sayın, 1986: 56).

Uyarlama, bir sanat eserindeki öğeleri başka bir sanat dalının ürünü olarak yeniden kurma, yaratma yöntemiyle yeni bir sanat eseri meydana getirmek olarak tanımlanmaktadır. Uyarlama, edebiyat ve film arasındaki ilişkide bir eserin filme aktarılmasını tanımlayan en yaygın uygulamadır. Kısaca kâğıda dökülmüş edebi metnin kişisel bir söylem oluşturma amacı ile film türüne dönüştürülmesidir (Erus, 2005:22).

Uyarlama yöntemi, sanat eserinin yorumlama boyutunun aydınlatılmasına, yazarın yazı dili ile kurduğu dünyayı sinema diline aktarmasını içerir. Yani uyarlama metni yeni bir bağlam içerisine taşır. Bu süreç sinema öğelerinden olan mizansen, ses, kurgunun yanında farklı oyunculuk, yönetmenlik ve üretim tarzlarından; yönetmenin oyuncuların ve senaristin kariyer çizgisinden; politik ve ekonomik faktörlerden; uyarlamanın yapıldığı kültürel ortamdaki değerler ve inanışların temsilinden de etkilenir (Erus, 2005: 33).

Sinemanın perdeye aktarmak için seçtiği kaynakların başında tiyatro oyunları gelir. Tiyatro ve sinema form olarak pek çok açıdan farklılık gösterebilir de, oyunlar diğer anlatı yapılarına göre daha ulaşılabilir görülmektedir. Sinema tarihinin ilk filmlerinde oyunlara rastlanmaktadır. Özellikle başarısı kanıtlanmış oyunlar sinemanın sık sık başvurduğu metinlerdir. Bu filmlere özellikle tercih edilen ve başarısı kanıtlanmış oyun yazarı ve şair William Shakespeare'in eserlerini gösterebiliriz. Shakespeare'in eserleri 630'u aşkın filme kaynaklık etmiştir (Dorsay, 2006:60-62).

Türk sinemasında tiyatrodan çeviri oyunlarda sinemanın gelişme dönemlerinde etkili olmuştur. Türk sinemasının ilk dönemlerinde yabancı eserlerden çevirilerin yanında Türk tiyatro eserlerini de beyaz perdede görmemiz mümkündür. Bu eserlerin başında Vasıf Öngören'in yazdığı adlı eseri Atıf Yılmaz'ın beyaz perdeye aktardığı *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı filmi gösterebiliriz. Dolayısıyla filmler ve eserler arasında nasıl bir ilişki olduğunu saptamada beyaz perdeye aktarılırken nasıl bir yorum getirildiği önemlidir. Bu çalışmada karşılaştırmalı çalışma yöntemi kullanılarak *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunu ve filmi arasında nasıl bir ilişki olduğu çözümlenmeye çalışılmıştır.

3.2.1. Uyarlamaların Sınıflandırılması

Uyarlama da bir eserin başka bir esere dönüştürülmesi sırasında takınılan tavır ve tutum önemlidir ve tüm bu çalışmaların neticesinde uyarlama, bir sanat dalından o ürünü alıp başka bir sanat dalına aktarılmasıdır. Her ne kadar bu durum roman, tiyatro ve film arasında her biri birbirine uyumlu olarak aralarında bir dönüşüm varmış gibi düşünülse de uyarlamada farklı sanat dalları da bir birine kaynaklık edebilir. Bu dönüşüm ve neticesine örnek olarak *Romeo ve Juliet* oyununun *Pyramus ve Thisbe* adlı romandan uyarlaması örnek gösterilebileceği gibi, Vermeer'in *İnci Kúpeli Kız* tablosunun da önce bir romana daha sonra ise sinemaya uyarlanması da bu sıralamanın içerisinde sayılabilir (Akyürek, 2004:103).

Sinema ilk zamanlarda kendinden daha fazla geçmişi olan roman ve tiyatrodan esinlenmiştir. *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*, *Frankenstein*, *Rüzgâr Gibi Geçti*, *Gugukkuşu* gibi yapıtlar roman, öykü ve tiyatro oyunlarından sinemaya çeşitli uyarlamalar neticesinde aktarılmıştır. Sinemaya aktarım yapılırken de çoğu zaman söylem ve diyaloglardan kaçınılarak görsel anlatım ve sunum ön plana çıkmaktadır. Bu durumu Şefik Güngör, "Sinemada izleyici yönetmenin kendisine anlatmak istediğini gördüğünden görsel anlatımda yönetmenin düşüncesi izleyicinin düşüncesi olur" şeklinde yorumlamaktadır (Güngör, 1994:22).

Yapılan uyarlamalarda kendi aralarında çeşitlik göstermektedir. Kuramcılara göre, uyarlama türlerinin farklılaşmasında rol oynayan en önemli etken, uyarlamaları sınıflandıran kuramcıların kaynak metin ve uyarlanan film arasındaki ilişkiyi çözümleme yöntemleridir.

Uyarlama türlerini kapsamlı ve ayrıntılı bir şekilde açıklayan, uyarlamayı bir süreç olarak gören isimlerden biri Dudley Andrew'dur ve bu süreci Ödünç alma, Kesişim ve Dönüştürmenin aslına sadık kalması olarak değerlendirir (2010:269).

'Ödünç alma', Andrew'e göre, başarılı olan önceki metnin fikrinin ve biçiminin kullanılmasıdır. Bu süreci "Bu tür uyarlamaların başarısı sadakatlerinde değil, Kaynak metnin bereketliliğinde yatar" olarak ifade etmiştir. Shakespeare'in eserlerinin uyarlanması bu şekilde olduğunu ileri sürer. 'Kesişim' ödünç almanın tam karşısı olarak karşımıza çıkar. Bu uyarlama biçiminde kaynak metin belirli bir orana kadar korunur, yani kaynak metin bilerek benzeşim sağlanmadan bırakılır. Bir zaman diliminin estetik biçimleriyle, bizim zamanımızın sinemasal biçimleri arasında bir etkileşim başlatarak, kaynak metnin farklılığını sunar. Kesişim türü araştırmacıyı, sinemanın özgünlüğü içinde var olan kaynak metnin özgünlüğüne yönlendirir. Andrew son olarak 'dönüştürmenin aslına sadık kaldığı' uyarlama biçimini incelemektedir. Kaynak metindeki önemli olan bazı şeylerin sinemada yeniden üretmek olarak değerlendirilebilir yaklaşımı ile yola çıkmaktadır. Andrew'e göre zor olan, mekanik olarak yeniden üretilemeyeceği için kaynak metnin değerlerinin oluşturduğu ruha sadık kalmaktır (2010:270).

Metin ve uyarlama arasındaki uyarlamaları sınıflandıran Desmond ve Hawkes'in önerileri, 'Yakın', 'Serbest' ve 'Orta' uyarlamalardır. Desmond ve Hawkes'in kullandığı anlamıyla, metnin anlatı öğeleri eğer filme olduğu gibi aktarılmış ise o yakın uyarlamadır. Karşılaştırma sonucu elde edilen veriler metindeki çoğu öğenin atıldığı ve bu öğelerin yerine yenilerinin eklendiği ya da öğelerin çoğunun değiştirildiği yönündeyse serbest uyarlama yapılmıştır. Serbest uyarlamada metin yalnızca bir çıkış noktası olarak kullanılır (Desmond, Hawkes, 2005). Son olarak orta uyarlama ise metindeki bazı öğeler değişmeden kalırken, bazı öğeler atılır ya da yenileriyle değiştirilir.

Uyarlama sınıflandırması ile ilgili önemli görüşleri bulunan Geoffrey Wagner'e göre ise biçim her aracın teknik özelliklerinden dolayı değişiklik gösterecektir. Metnin filme dönüşmesi konusunda, "Birebir Uyarlama" (transposition), "yorumlama" (commentary) ve "Esinlenme" (analogy) noktalarında çeşitlenebileceğini öne sürmektedir (Erus, 2005:20 21).

3.2.1.1. Bire Bir Uyarlama(Transposition)

Birebir uyarlama yoluyla yapılan uyarlamalarda kaynak metin çok az müdahalelerle doğrudan perdeye yansıtılır. Tiyatro, roman ya da diğer eserlerin üzerine herhangi bir değişiklik yapılmadan ya da çok az değişiklik yapılarak sinemaya aktarılmasıdır. Wagner, en az memnuniyet veren uyarlamaların bu türde olduğunu belirtir ve bunun sebebini filmlerin kitapların resimlendirilmiş hali ve kitabın sayfalarını çeviriyormuş efekti olarak tanımlanmış olmasına bağlar. Sinema tarihinde birebir uyarlanmış filmlerin çoğunluğu klasik eserlerden meydana gelmektedir. Hazır olan karakterler ve diyalogların haricinde tek yapılması gereken tiyatro metninin zaman ve uzam açısından sinema diline dönüştürülmesidir (Erus, 2005:20).

Vasıf Öngören'in yazdığı "Asiye Nasıl Kurtulur" oyununun filmsel uyarlama örneği, Atıf Yılmaz'ın yönettiği "Asiye Nasıl Kurtulur" filmi bu türe girmektedir. Metnin değiştirilmeden sadeleştirilerek filme uyarlanması gerçekleştirilmiştir.

3.2.1.2. Yorumlama(Commentary)

Yorumlama türünden ele alınan uyarlamalarda kaynak metin, bilinçli bir şekilde ve yahut farkında olmadan bazı açılardan değişime uğrar. Bu uyarlamalar restorasyon geçirmiş uyarlamalar olarak da adlandırılır. Wagner bu türü yeniden yapılandırma ya da yeniden vurgulama olarak da adlandırmaktadır. Luchino Visconti'nin Morte A Venezia (Venedik'te Ölüm) (1970) filmi bu türün örnekleri arasındadır ve bu film, sinemasal noktaların kaynak metnin ruhunu gerçekçi bir şekilde yeniden yapılandırılabilirliğini göstermektedir. Tüm bunlara ek olarak yeni anlatım formunun olumsuz karşılanacağını düşünen eleştirmenler de vardır. Bazin'e göre, romana ya da tiyatro oyununa dayanarak yapılan bir film yeni bir estetik yaratım olduğundan, filmin diğer sanat dalları ile karşılaştırılmasına gerek yoktur (Bazin, 1993:113).

3.2.1.3. Esinlenme (Analogy)

Bu tür uyarlamalarda sadece konun gidiş yöntemi tabii olay örgüsü paralel şekilde yürüyebilir. Wagner'in 1975 yılında öne sürdüğü uyarlamaların bir sonucu olarak karşımıza çıkan esinlenmedir. Bu tip uyarlamalar da tamamen kaynak

metinden başka bir uyarlama yaratmak amacıyla yola çıkılmış uyarlamalardır. Böylece kaynak metin sadece bir başlangıç fikri olarak karşımıza çıkmaktadır. Olay örgüsünün getirmiş olduğu bir benzerlikle iki yapıt birbirleriyle benzeşebilirler. Wagner esinlenmeyi, bir sanat dalının ortaya çıkarılabilmesi için bir başka sanat dalından borç almaya benzetir (Erus, 2005:20). Bu tür uyarlamalarda sinema yönetmenlerinin amacı romanı ya da tiyatro metnini alarak tamamen farklı bir metin ortaya çıkarmaktır.

3.3. Sinemada Anlatısal ve Yapısal Çözümleme

Enis Batur anlatı çözümlemelerinde anlatıyı, zaman ve mekân içinde meydana gelen neden sonuç ilişkisinde birbirine bağlı olaylar dizisi olarak tanımlar. Anlatılanda her zaman bir anlatıcı, anlatıcının anlattığı bir olay, alıcılar ve bunun neticesinde anlatıcı ve alıcı ile kurulmuş bir diyalog süreci vardır. İnsanın temel ihtiyaçlarından biri olan anlatmak isteği ile okuyucunun anlama isteği ile paralel bir iletişim süreci meydana gelmektedir(1979:13).

Bir olayın yeniden sunumu olarak tanımlanan anlatı, Rus bilimci Vladimir Propp'un anlatı biçimleri üstüne yaptığı çalışmalardan sonra kuramsal ve uygulamalı araştırmaların konusu olmuştur. Uygulamalı araştırmaların konusunu içeren uygulamalarda Rus bilimci Vladimir Propp, Rus halk masallarını yapısal bir yaklaşımla inceleyen ve masallardaki temel yapıyı ortaya çıkaran çalışmalar yapmıştır. Vladimir Propp incelediği masalların anlatı yapısını, masal kişilerinin işlevlerinden, yaptıkları eylemlerden yola çıkarak inceler(1985:31).

Vladimir Propp, incelediği olağanüstü masallarda eylemi yapan kişi fark etmeksizin, her masalda otuz bir işlev saptar. Masalları kişilerin işlevlerinden hareket ederek inceleyen Propp, masalların altında tek biçimliliğin yattığını belirtir. Masallardaki izlenimini 4 maddeye indirger (1985:31-33).

1. Masalın değişmez sürekli öğeleri kişilerin eylemleridir. İşlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir.
2. Olağan üstü masalların içerdiği işlev sayısı sınırlıdır.
3. İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır.
4. Bütün masallar yapıları açısından aynı türe bağlanırlar.

Propp, masallarda tespit ettiği 31 işlevi sırasına göre verirken her işlevin içeriğinin kısa bir özetini yapar. Propp'un tüm masallarda saptadığı işlevler (1985:36-69).

Hazırlık Evresi

1. **Uzaklaşma:** Ailenin bir üyesi evi terk eder.
2. **Yasaklama:** Kahraman bir yasakla karşılaşır.
3. **Yasağı çiğneme:** Yasak çiğnenir.
4. **Soruşturma:** Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.
5. **Bilgi toplama:** Saldırgan, kurbanıyla ilgili bilgi toplar.
6. **Aldatma:** Saldırgan, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için, onu aldatmayı dener.
7. **Suç katılma:** Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur

Karışıklık Evresi

8. **Kötülük:** Saldırgan aileden birine zarar verir.
 - 8.a. **Eksiklik:** Aileden birinin eksikği vardır, aileden biri bir şeyi elde etmek ister.
9. **Aracılık, geçiş anı:** Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gider.
10. **Karşıt eylemin başlangıcı:** Arayıcı-kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir.

Gidiş Evresi

11. **Gidiş:** Kahraman evinden ayrılır.
12. **Bağışçının ilk işlevi:** Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, bir sorgulama, bir saldırı vb. ile karşılaşır.
13. **Kahramanın tepkisi:** Kahraman ilerde kendisine bağıшта bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir.
14. **Büyülü nesnenin alınması:** Büyülü nesne kahramana verilir.
15. **Bir kılavuz eşliğinde yolculuk:** Kahraman, aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir veya götürülür.

Dönüş Evresi

- 16. Çatışma:** Kahraman ve saldırgan, bir çatışmada karşı karşıya gelir.
- 17. Özel işaret:** Kahraman özel bir işaret edinir.
- 18. Zafer:** Saldırgan yenik düşer.
- 19. Giderme:** Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.
- 20. Geri dönüş:** Kahraman geri döner.
- 21. İzleme:** Kahraman izlenir.
- 22. Yardım:** Kahramanın yardımına koşulur.
- 23. Kimliğini gizleyerek gelme:** Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da bir başka ülkeye varır.
- 24. Asılsız savlar:** Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.
- 25. Güç iş:** Kahramana güç bir iş önerilir.
- 26. Güç işi yerine getirme:** Güç işi yerine getirilir

Tekrar Tanıma Evresi

- 27. Tanıma:** Kahraman tanınır.
- 28. Ortaya çıkarma:** Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar.
- 29. Biçim değiştirme:** Kahraman yeni bir görünüm kazanır.
- 30. Cezalandırma:** Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.
- 31. Evlenme:** Kahraman evlenir ve tahta çıkar(Propp,1985:36-69).

Masalların yapısını, sayıları 31 ile sınırlı söz konusu işlevler oluşturmaktadır. Bütün işlevler arka arkaya sıralandığında her birinin mantıklı bir açıklaması bulunmaktadır. Propp aynı şekilde, masal kişilerini de işlevlerine göre dizer ve yedi temel rol saptar;

1. Saldırgan,
2. Gönderen ya da görevi veren kişi
3. Yardımcı
4. Prenses ve babası
5. Kahraman
6. Haberci
7. Sahte kahraman(Propp, 1985:36-69).

Yukarıda sayılan rollerin her birinin ayrı ayrı eylem alanları vardır. Her masalda yukarıda sayılan tüm bu tüm roller ve rollerin üstlendiği eylemler olmak zorunda değildir. Tüm yapılan eylemlerin bazılarının tekrar tekrar yerine getirildiği bazılarının ise hiç olmadığı görülmektedir (Erkman, 2005:137).

3.3.1. Sinemasal Anlatı Çözümlemesi ve Özellikleri

Düşünce, hareket, duygusal ifade biçimleri ele alınarak görsel terimler haline getirilir. Sinemasal teknik bir filmin içeriğine anlam ve alt metin katmanları eklemek amacıyla kullanılan yöntem ve teknikleri içerir. Tüm bu yöntem ve teknikler metine gerekli noktalarda eklenir. Öykü ve öykülemenin birleşiminde oluşan kişi, zaman ve uzam öğelerini barındıran her türlü metin anlatıdır. Bir metnin anlatısal özelliğe sahip olabilmesi için bir olay örgüsüne sahip olması, belirli bir zamanda ve belirli bir sıralama düzenine sahip olması gerekir (Günay, 2007:135)

Tahsin Yücel'e göre sinema, sinemada eylemi gerçekleştiren oyuncular, eylemi yaratan olay ve olayın geçtiği zaman ve uzamıyla değerlendirilmelidir. Uygulamalarda bir söylemin anlatı düzeyine erişebilmesi için en azından belli bir zamanda bir söyleme ve yapma edimiyle bütünleşen bir kişiyi barındırması gerekir. Kişi, zaman ve uzam üçgenini oluşturan öğelerden herhangi birinin değişmesi diğerini değiştirir. Tahsin Yücel'in Anlatı Yerlemleri adlı yapıtında bu ilişkiyi şu şekilde değerlendirmektedir; Bizim algıladığımız veya tüm anlatılanlardan kafamızda tasarladığımız dünya değişmez değildir. Bunun sonucu olarak, her türlü bilginin üç işlevi olduğu söylenebilir: dünyanın kendisi(uzam), onu ele alan özne(belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı zaman (belli bir an). Bu üç öğeden birinde değişiklik olduğunda diğer öğelerden bundan etkilendiği için diğerleri de paralellik göstererek değişikliğe uğrayacaktır (1993:18-19)

Tahsin Yücel, kişi, zaman ve uzamı anlatının temel yerlemleri olarak kabul eder; yani onu yapısı içinde kavramamızı sağlayacak temel öğeleri olarak tanımlamıştır. Bu üç öğe olmaksızın anlatı da olmaz şeklinde tanımlama yapar.

3.3.1.1.Kişi

Anlatılarda kişinin nasıl sunulduğuna dair birçok araştırma ve çalışma gerçekleştirilmiştir. İlk kez Rus bilimcileri kişinin anlatılardaki işlevsel yöntemine dayanarak çalışmalar yapmıştır. Vladimir Propp, masalın biçimbilimi adlı yapıtıyla Rus masallarında, kişilerin değişebileceğini ancak eylemlerin ve kişilerin işlevlerinin değişmediğini saptamıştır. Vladimir Propp, karakterleri fiziksel özelliklerine göre değil işlevleriyle ve eylemleriyle tanımlar(1985:23).

3.3.1.2.Zaman

Zaman hissedilen durumu göre bakış açısı sağlayan göreceli bir kavramdır. Bir anlatı sunulurken de anlatının durumuna göre zaman da çeşitlilik göstermektedir. Ancak temel anlamda gerçek yaşamla örtüşmesi bakımından şimdiki zaman şeklinde okuyucuya aktarılır. Ancak öykünün içinde somut zaman, somut yer ve somut kişi yoktur. Kişi, zaman ve uzam bir süre sonra soyutlaşır ve izleyici bir süre sonra farklı bir bakış açısı ile görmeye başlar (Gündeş, 2003:23).

3.3.1.3.Uzam

Bir anlatıda uzamın varlığı karaktere göre şekil alır. Anlatıcının aktardığı uzam içerisinde kahramanın geçirdiği ve döngülere ve dönüşümler farklılık gösterir. Uzamın anlatılardaki görevleri ayrıca karakterin yani kahramanın bakış açısı ve özellikleri bizim uzamı daha iyi algılamamıza ve idrak etmemize yardımcı olur. Mekanda görülen değişiklikler, kahramanın geçirdiği evrimler bize olayın nasıl ve ne şekilde ilerlediğini anlatır. Ancak onun yanında uzam eserde sadece göstermelik bir tutum takınabilir yani bir anlatıda gösterilen yerin o anda bir işlevi olmasa dahi ilerleyen olayın akışına göre bizim daha önce gördüğümüz yer bir anlam kazanabilir (Yücel, 1993:23).

3.3.2.Sinemada Yapısal Çözümleme

Anlatısal yapıtta betimleme düzeyi işlevler, eylemler ve anlatma düzeyi olmak üzere üçe ayrılmaktadır. İşlevler düzeyi, Vladimir Propp'un benimsediği işlevler düzeyinde bir sözceyi işlevsel birim biçiminde oluşturan onun söyleniş biçimi değil söylemek istediği şeydir. Eylemler düzeyinde, Greimas'ın anlatı kişilerinden eyleyenler olarak söz ederken benimsediği eylemler düzeyinde ilk olarak

anlatı kişilerinin yapısal durumu belirlenir. Son olarak anlatma düzeyinde anlatının bir göndereni, bir gönderileni vardır. (Batur, 1995: 133).

Vladimir Propp, masallarda otuz bir işlev saptamıştır. Propp'tan esinlenen Greimas, anlatı kuramını geliştirerek otuz bir işlevi, altı işleve, yedi kahramana, yedi kahramanı da altı kahramana indirgeyerek eysensel örnekçeyi oluşturmuştur. Yapısalcılık bağlamında Propp'un anlatı çözümlemesi daha sonra Greimas'ın Göstergebilimsel çözümleme yöntemi olan eysensel örnekçe bu çalışmada görölmektedir (Gündeş, 2003: 56).

3.3.2.1.Göstergebilim

Göstergebilim ilk olarak dilbilimci Ferdinand de Saussure tarafından ortaya atılmıştır. Ferdinand de Saussure göstergebilim üzerine yaptığı çalışmalarda geliştirmiş olduğu yöntemle ile kendinden sonra gelen birçok dilbilimciyi de etkilemiş ve onların bu yöntemi farklı alanlarda kullanmalarına olanak sağlamıştır. (Güneş, 2012: 32).

Halkbilim alanında çalışmalar yapan Vladimir Propp, Ferdinand de Saussure 'nin dilbilim üzerine yaptığı çalışmalardan etkilenererek ve bu alanda yola çıkarak Rus halk masallarını inceleyerek bir yöntem geliştirmiştir. Propp bu masallarda ortak olabilecek unsurları saptamayı ve ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Propp tüm halk masallarını inceleyerek bu masalların benzer olduğunu ortaya koymuş ve bu durumun tüm masallarda geçerli olacağı görüşünü savunmuştur (Kıran ve Kıran, 2003:121).

Kısaca Propp inceleyerek geliştirdiği yaklaşımı anlatıların çeşitlide olsa gerçekte değişmez kalıplardan oluştuğunu belirtir. Bu düşünceden yola çıkan Propp çözümleme tekniklerine katkıda bulunarak otuz bir işlevlik bir anlatı fonksiyonu geliştirmiştir. Masallardaki kişilerin işlevlerinden yola çıkan Propp masallarda tekbiçimciliğin olduğu temelde ele alır (Berger, 1993:21).

Bir anlambilimci olan Algirdas Julien Greimas'da Saussure'nin çalışmalarını farklı alanda yorumlayarak göstergebilim üzerine bir kuram oluşturmuştur. Propp'un Rus halk masallarını inceleyerek oluşturduğu anlatı fonksiyonu yönteminden esinlenen Greimas ilk anlamlı göstergebilimsel çözümlemeyi yaparak ilk anlamlı göstergebilimsel çözümlerin yapılmasını sağlamıştır.

3.4. Julien Algirdas Greimas'ın Anlatı İzlenesi ve Eylensel Örnekçesiyle Filmlerin Çözümlemesi

3.4.1. Anlatı İzlenesi

Greimas göstergebilimin varlığında yazınsal bir metinden yani bir tiyatrodan bir filminden veyahut bir reklamdan söz edilebileceğini savunmaktadır. Bu metinlerde anlamın ortaya çıkmasını sağlayan bir anlam ekseninin olduğunu ve anlam eksenini oluşturan düzlemleri ise aşağıdaki şekilde olduğunu belirtir (Erkman, 2005: 149).

- **Temel Anlamsal Boyut:** Yaşam düzlemi ve karşıtlıkları içeren boyuttur.
- **Temel Anlamsal Boyut ve Söz Dizimsel Anlatı Boyutu:** Bu boyut yaşam düzlemindeki temel karşıtlıklarla hesaplaşır.
- **Sözdizimsel Anlatı Boyutu ve Yüzeysel Boyut:** Meydana gelen hesaplaşmayı bireysel boyuta dönüştürür.

Greimas'ın anlam düzlemlerine getirdiği en önemli yorumlardan birisi temel anlamsal boyut düzlemidir. Temel yapı ya da mantıksal anlamsal yapı diye adlandırılan düzey anlam evreninin en soyut, en derin düzeyidir (Rıfat, 1996:34).

Greimas'ın temel anlamsal boyutunun tanımını yaparken yaşamla ilişki kurar. Temel karşıtlıklar üzerine kuruludur ve bu karşıtlıkların değişimini ve dönüşümünü ele alır. Bu karşıtlıklar şemasına da Greimas göstergebilimsel dörtgen adını verir (Erkman, 2005:147).

Bir anlatının oluşmasında her anlatı kalıbının kendine ait bir yapısı vardır. Yani bu oluşumda bir başlangıç durumu ile bir sonuç durumu ve bu iki durum arasındaki temel dönüşümü gerçekleştirecek bir dönüştürücü özne bulunması gerekmektedir. Bir anlatı çözümlemesinde eyleyenlerin(Özne/Nesne, Gönderen/Gönderilen, Yardımcı/Engelleyici) yer aldığı temel sözceleri saptamak gerekmektedir. Temel sözce en az iki eyleyen (Ö ve N)arasındaki ilişki neticesinde gerçekleşir (Parsa, 2004: 99).

1. Durum Sözcisi (özne ile nesne arasındaki aykırılık ya da birliktelik ilişkisi)
2. Edim Sözcisi (bir durum sözcisini bir başka durum sözcisine dönüştüren sözce)

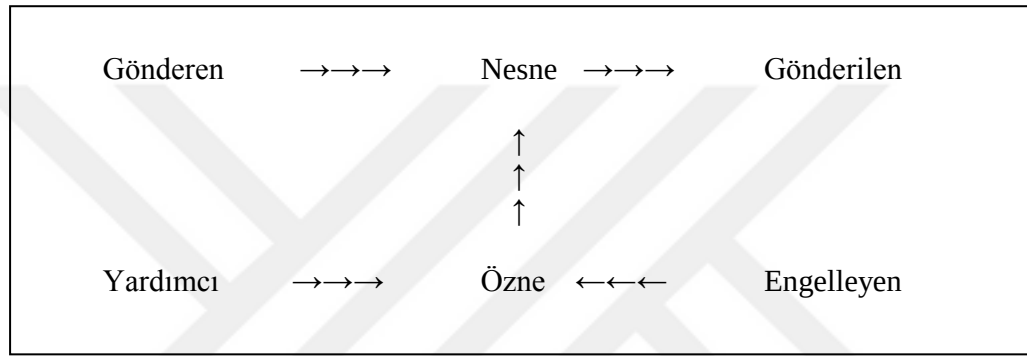
Bir anlatının oluşması en az bir başlangıç durumu (durum sözcüğü) ile sonuç durumunun (başka bir durum sözcüğü) ve bu iki durumlar arasındaki temel dönüşümü gerçekleştirebilecek (edim sözcüğü) bir “dönüştürücü öznenin” varlığını gerektirir. Bir edim sözcüğünün, bir durum sözcüğünü etkileyip onu yeni bir durum sözcüğüne dönüştürmesinde başlangıç durumuna ulaştıran temel dönüşümün gerçekleşme sürecine anlatı izlenesi denmektedir (Rıfat, 1996:31). Bu izlenesi dört evrede aktarılır; Eyletim, Edinç, Edim, Yaptırım

1. **Sözleşme ya da Eyletim(Başlangıç durumu):** Bir anlatının ilk evresi olan eyletim olayların oluşmaya başladığı evredir. Kahramanı, özneyi(eyleyen) herhangi bir göreve gönderen kişi (eyleten) vardır. Eyletim aşaması kahraman ile gönderen arasındaki ilişkidir.
2. **Edinim(Yeterlilik, Güçlenme):** Birinci evrenin gerçekleşmesi durumunda ortaya çıkan bu evrede özne gereken yetenekleri sonradan edinir veya doğuştan bu yeteneklere sahiptir. Kahraman(özne) bu yetenekleri edinirken bazılarının yardım görür(destekleyiciler),bazıları da onu engellemeye çalışır(engelleyciler) Kısaca, gönderen(eyleten) ile kahraman(özne, eyleyen) arasındaki ilişkidir.
3. **Edim (Gösterme):** Kahraman gerekli yetenekleri elde ettikten sonra bu eylemi gerçekleştirir. Edim aşaması yapma aşamasıdır.
4. **Tanınma ve Yaptırım (Teyit Etme- Sonuç Durumu):** Bu evrede kahraman kendisini göreve gönderen tarafından değerlendirilir. Kahraman ya ödüllendirir, ya da cezalandırır (Kıran, 2000:75).

Anlatı programının bu dört evresi sinemasal anlatının çözümlenmesinde kullanılır. Greimas’ın göstergebilimsel çözümlemesinde yukarıdaki anlatı programı esas olmaktadır.

3.4.2. Eylensel Örnekçe

Propp'un Rus halk masallarını inceleyerek oluşturduğu anlatı fonksiyonu yönteminden esinlenen Greimas, sinema filmlerinin çözümlenmesinde kullanılabilecek 'eylensel örnekçe' yöntemini hazırlamıştır. Greimas, Propp'un 31 işlevinden yola çıkmış önce işlevleri 20'ye sonra 4 temel kavrama indirmiştir. Eyleyen sayısı ise 6'dır. Eyleyen, eylemin belirttiği oluşa katılan varlık ya da nesnelerin her biri olarak tanımlanır (Vardar, 1998:102). Greimas, Propp'un vardığı sonuçları geliştirerek aşağıdaki eylensel örnekçeyi oluşturmuştur.



Tablo 1:Greimas'ın Eylensel Örnekçesi

Greimas'a göre işlevlerine göre oyuncular altı eyleyen işlevini yerine getirmektedir. Bir işleve indirgendiğinde oyuncuya eyleyen adı verilir. Altı eylem ise şu şekilde sıralanır (Gündeş, 2003:57).

Özne: Eylemi yapan kişidir. Zorlukları aşmak için çabalar (Oluk, 2004: 45)

Nesne: Eylemin konusudur. Özneye iletilen şeydir (Oluk, 2004: 45)

Gönderen: Eylemi belirler, Özneyi eylemi yapması için etkiler (Oluk, 2004: 45)

Gönderilen: Kendisi için eylemin gerçekleştiği kişidir (Oluk, 2004: 45)

Yardımcı: Eyleme yardım eder. Özneyi destekler ona her ihtiyaç duyduğunda yardımcı olur (Oluk, 2004: 45-46)

Engelleyen: Eylemi engelleyen kişidir. Öznenin amacına ulaşmasını engellemeye çalışır (Oluk, 2004: 46).

Eysensel örnekçe modelinde bu rollerden en az iki tanesi (Öve N) bulunmak zorundadır. Eyleyen kavramı kişi kavramından çok daha geniştir; eyleyen insan da olabilir, nesne de, tekil de, çoğul da, somut da, soyut da olabilir (Akbulut, 2002:71).

Greimas, kişilerin eylemlerinin, altı eyleyene indirdikten sonra bunları işlevleri açısından kendi aralarında ikiyeşerli şekilde toplamaktadır (Kıran, 2000:216).

1. İsteyim Ekseni: Özne ve nesne karşıtlığı

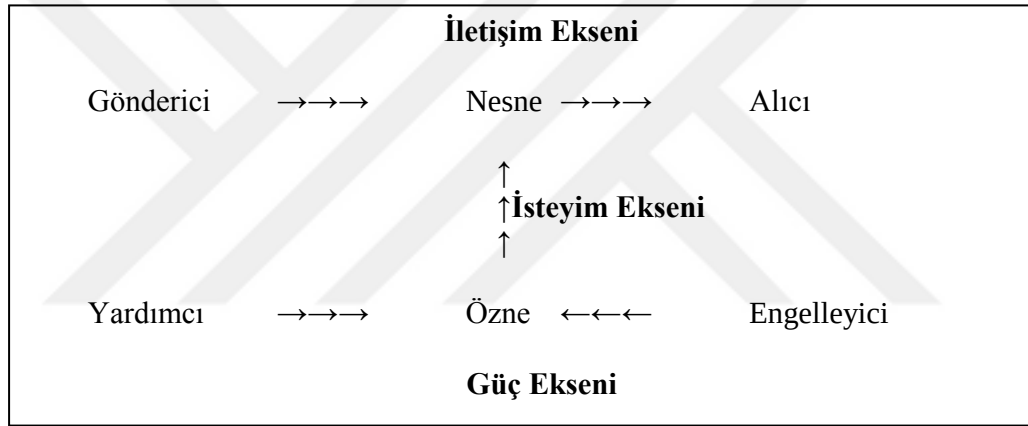
Özne, gerçekleştirdiği eylemlerle önündeki tüm engelleri aşarak nesnenin alıcıya ulaşmasını sağlar.

2. İletişim Ekseni: Gönderici ve alıcı karşıtlığı

Göndericinin işlevi bir kişi ya da nesneye, alıcıya bir şey iletmektir.

3. Güç Ekseni: Yardımcı ve engelleyici karşıtlığı

Özne eylemini gerçekleştirmek için gerekli güçle sahip olur. Bu güç neyse veya bilgi olarak tanımlanabilir. Öznenin bu çıktığı yolda engelleyici ve destekleyici vardır.



Tablo 2:Greimas'ın Eyleyensel Sınıflandırması

Yukarıdaki tabloda da belirtildiği üzere özne ile nesne isteyim ekseninde bulunmaktadır. Özne başkahramandır. Nesne ise, kahramanın elde etmeyi istediği soyut ya da somut şey ya da kimsedir. Nesnesi olmayan özne, öznesi olmayan nesne düşünülemez. Gönderici, özneyi görevlendirerek, sonunda onu ya ödüllendirir ya da cezalandırır, alıcı ise bu eylemden yarar sağlar. Yardımcı ile engelleyici güç ekseninde bulunmaktadır. Öznenin işini kolaylaştıran bir yardımcı ile özneye karşı gelen onun amacına erişmesini engelleyen bir engelleyici olabilir. Bazen sadece engelleyici, bazen sadece yardımcı vardır, bazen de hiçbiri yoktur (Kıran, 2000:149).

4. BÖLÜM

VASIF ÖNGÖREN’İN ASIYE NASIL KURTULUR OYUNUNUN FİLMSEL UYARLAMA ÖRNEĞİ

4.1. Asiye Nasıl Kurtulur Adlı Oyunun Film Uyarlaması ve Anlatısal Çözümlemesi

4.1.1. Vasıf Öngören’in, Asiye Nasıl Kurtulur Oyunu

Tiyatro yapıtlarını sinema uyarlanmasında Vasıf Öngören’in Asiye Nasıl Kurtulur adlı oyunu incelenecektir.

4.1.1.1. Oyunun Kimliği

Vasıf Öngören’in Asiye Nasıl Kurtulur oyununda 22 karakter ismi geçmektedir. Oyunun karakter listesi;

ZEHRA	: Asiye’nin annesi
ADAM	: Zehra’nın birlikte olduğu kişi
ASIYE	: Öyküde başkahraman
ANLATICI	: Öyküyü anlatan kişi
SENİYE	: Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı
AHBAP	: Asiye’yi tanıyan kişi
K.PEDER	: Nişanlandığı kişinin babası
KAYNANA	: Nişanlandığı kişinin annesi
MÜDİRE	: Asiye’nin okulunda müdür
YEĞEN	: Müdire hanımın yeğeni
Y.KARISI	: Müdire hanımın yeğeninin eşi
MÜDÜR	: Asiye’nin çalıştığı fabrikanın müdürü
MEZECİ	: Asiye’nin sığınmaya mecbur kaldığı yer
PATRON	: Asiye’yi geneleve almak isteyen kişi
DOST	: Asiye’yi tehlikelere karşı korumak için tutulan kişi
Z.MÜŞTERİ	: Asiye’nin zengin müşterisi

4.1.1.2. Oyuna Dair

Vasıf Öngören, Asiye Nasıl Kurtulur Adlı eserini 1969 yılında askerde olduğu dönemde yazmıştır. Askerlik görevini tamamladıktan sonra Ankara Birliği Sahnesini kurmuş ve Asiye Nasıl Kurtulur ilk kez bu tiyatro topluluğu tarafından sergilenmiştir. Yazar ve yönetmen Vasıf Öngören'in Türk Tiyatrosu'nda tanınmasını sağlayan Asiye Nasıl Kurtulur İsveç'te Kraliyet Tiyatrosu'nun, Göteborg repertuarına alınmış; Rusça, Kazakça, Yugoslavca ve Fransızcaya çevrilmiş, Sovyetler Birliğinde televizyon filmi olmuştur. Türk sinemasında iki kez uyarlanarak beyaz perdeye aktarılmıştır. Bunlardan ilki 1973 yılında Türkan Şoray'ın başrolüyle Nejat Saydam tarafından, ikincisi 1986 yılında Müjde Ar'ın başrolüyle Atıf Yılmaz tarafından sinemaya uyarlanmıştır (Öngören, 1999: 5).

4.1.1.3. Oyunun Öyküsü

Vasıf Öngören'in 1969 yılında kaleme aldığı Asiye Nasıl Kurtulur adlı oyunu, ön oyun, on iki oyun, on iki konuşma, bir sözsüz oyun, iki final ve son deyişten oluşmaktadır (Öngören, 1999:6).

Sistemin kurbanı olan Asiye'nin nasıl kurtulacağının anlatıldığı Asiye Nasıl Kurtulur oyunu Vasıf Öngören'in 1969 yılında yazdığı bir eserdir. Sisteme göre bir hayat kadınının kızı olan Asiye'nin hayatı tıpkı annesinin yaşadığı hayata sürüklenir. Bunu durumu bilen anne kayıtsız kalarak Asiye'ye yardımcı olmaz onu kaderine terk eder. Kendi yolunu kendi bulması için herhangi bir eylemde bulunmaz bunun neticesinde Asiye kendi yolunu kendi bulur. Tüm arayışlar sonunda Asiye artık kendi yolunu bulmuştur. Oyunun son kısmında kendisini koruması için tutulan dost annesini ve zengin müşteriyi öldürür. Asiye'de bu durumdan faydalanarak içi para dolu çantayı alır ve kendine yeni bir hayat kurar. Sistemin patron olarak yürüyeceğine inanan Asiye kendine bir randevu evi açar.

Oyunda Asiye'yi bu sistemden kurtarmak için kendince çözümler arayan Fuhuşla Mücadele Dernekleri Genel Başkanı Seniye Gümüşçü oyun boyunca Asiye'nin kurtuluşu için uğraşır, onun var olan düzende namusu ile yaşayıp yaşayamayacağını değerlendirir ve bozuk sistemi kendince eleştirir. Devam eden oyun çeşitli yargılamalar aynı zamanda üzerine yapılan değerlendirmelerle gelişerek devam eder.

Ön Oyun

Ön oyun, Asiye'nin hayat kadınlığı yapan annesi Zehra ile yaşadıkları evde başlar. Zehra, müşterisi olan adamın, metresi olmaya karar vermiştir. Ancak Adam Asiye'yi kabul etmemektedir. Zehra, Asiye'ye de iki yol önerir; Asiye ya annesiyle gidip hayat kadınlığı yapacak ya da bu yolu seçmeyecekse başının çaresine bakacaktır. Asiye'nin başka bir çıkış yolu olup olmadığını sorması karşısında Zehra, böyle bir seçeneklerinin kalmadığını, bunu büyüyünce anlayacağını söyleyip “Sermayenin Türküsü” ile sahneyi sonlandırır.

Birinci Konuşma

Birinci konuşmada, Fuhuşla Mücadele Dernekleri Genel Başkanı Seniye Gümüşçü ile anlatıcı, ön oyunda yaşananları değerlendirir. Seniye, Asiye'nin namuslu olan yolu seçmesini ister. Onun önerdiği çözüm akrabası olmadığı için Asiye'nin okul müdiresinin yanına sığınması, okulu bitip evlenme çağına geldiğinde evlenip kendini kurtarması yönündedir. Anlatıcı, olayın zaten böyle geliştiğini bir marangoz atölyesinin sahibinin oğlu ile Asiye'nin nişanlanmak üzere olduklarını anlatır. Birinci oyun, Asiye'nin nişanlandığı sahnedir. Tören sürerken kayınpederin bir arkadaşı Asiye'yi tanır. Annesinin bir hayat kadını olduğunu anlatır. Nişanı o an bozmakta kararlı olan Kayınpeder'i Ahbap ve Müdire ikna eder. Törenden sonra Asiye ile konuşup onu rezil etmeden nişanı bozmasını sağlarlar.

İkinci Konuşma

İkinci konuşmada Seniye, Asiye'nin kurtuluş yolu olarak evlenmesi gerektiğini söyler. Asiye'nin durumunu ancak onu seven bir erkeğin kabul edebileceğini, Asiye'nin böyle birini bulması gerektiğini söyler. İkinci oyunda Asiye aç ve perişan bir halde Müdire'nin evine gelir. Müdire Ankara'ya tayin edilmiştir, evde Müdire'nin yeğeni vardır. Yeğen Asiye'nin halinden anlayıp ona yardım eder. Asiye'ye iş ve oda arayacaklardır. Bu sırada aralarında duygusal bir yakınlaşma başlar.

Üçüncü Konuşma

Üçüncü konuşmada Anlatıcı, Asiye'ye ev tutulduğunu ve Yeğen'le birlikte yaşamaya başladıklarını söyler. Seniye bu durumdan hoşlanmaz. Asiye, kurtulmak için Yeğen'le muhakkak evlenmelidir. Ancak üçüncü oyunda Yeğen'in evli olduğu ortaya çıkar. Müdire ile Yeğen'in karısı gelip her şeyden habersiz olan Asiye'yi aşağılarlar. Yaşanan olayı hazmedemeyen Asiye evi terk eder.

Bu oyunun ardından Seniye, Asiye'nin evden kaçarak hata ettiğini, ne olursa olsun sevdiği adamı bırakmaması gerektiğini söyler. Bu durumda Asiye'nin, tek çıkış yolunun çalışmak olduğunu belirtir. Hizmetçilik gibi işlerde kadınlara sürekli sarkıntılık edildiğini bilen Seniye, çalışmak için en uygun yerin fabrika olacağını söyler.

Dördüncü Konuşma

Dördüncü konuşmanın ardından gelen oyunda Asiye, fabrikada çalışmaktadır. Yanında çalıştığı Besim Usta, Asiye'ye sarkıntılık eder. Asiye, Besim Usta'yı Müdür'e şikâyet eder. Müdür, Besim Usta'nın işten çıkarılacağına söz verir. Ancak Müdür'ün amcası fabrikanın sahibidir ve buna karşı çıkar. Deneyimli bir çalışan olan Besim Usta'yı işten çıkarmak fabrikanın gelirini etkileyecektir. Ustanın yerine, vasıfsız işçi olan Asiye işten çıkarılır.

Beşinci Konuşma

Beşinci konuşmada Seniye, Asiye'nin direnmesini başka fabrikalarda iş aramasını söyler. Ancak Anlatıcı, Asiye'nin altı aydır iş peşinde koşturmasına bulamadığını, erkeklerin kendisine para teklif ettiklerini anlatır. Asiye'nin üç gün aç gezdiği, Mezeci'nin dükkânının önünde durup yiyeceklere gözünü ayırmadan baktığını anlatır. Beşinci oyunda Asiye, mezeci dükkânından yiyecek almak isterken sahibi tarafından yakalanır. Mezeci, bu durumdan faydalanabileceğini anlamıştır. Asiye, verilen yiyecekleri yerken, kendisini okşayan Mezeci'ye polis korkusundan karşı koyamaz.

Altıncı Konuşma

Altıncı konuşma da Seniye, Asiye'nin para karşılığında erkeklerle birlikte olmaktansa, kendisini öldürmesini ister. Anlatıcı, bu öneriyi bir de Asiye'ye sormayı teklif eder. Asiye Birinci Finalde söylediği şarkıyla Seniye'nin önerisine yanıt verir. Kendini öldürmek kolay değildir, insan ne olursa olsun yaşamaya mecburdur.

Yedinci Konuşma

Yedinci konuşmada Seniye, Asiye'nin bedenini satarak yaşamaya başladığını göre, bu yolla kurtulmaya çalışmasını öğütler. Seniye'ye göre Asiye genç ve güzeldir. Müşterilerden yüksek fiyat isteyebilir. Zehra'nın tecrübeli olduğunu ve kızını daha çok para kazanacak şekilde yönlendirebileceğini söyler. Yedinci oyunda, Zehra, Asiye'yi zengin bir randevu evine pazarlamaya götürür. Patron çeşitli tekliflerde bulunur. Randevu evi patronlarını çok iyi tanıyan Zehra, tekliflerden hiç birini kabul etmez. Patron'da Zehra'nın teklifini kabul etmediğinden anlaşılmazlar. Zehra Asiye'yi de alır ve oradan uzaklaşırlar.

Sekizinci Konuşma

Sekizinci konuşmada Seniye, Zehra'nın kararını onaylar. Asiye'yle Zehra'nın yeni bir eve taşınmalarını, bu evi güzelce döşeyip fiyatı arttırmalarını önerir. Zehra ile Asiye'de, Seniye gibi düşünmüşlerdir ve yeni bir eve taşınırlar. Yerli ve yabancı müşteri ayarlayacak bir aracı ile anlaşırırlar. Zehra ve Asiye'nin önemli bir sorunu vardır. Asiye'yi eski günlerden tanıyan müşteriler yeni fiyatlara itiraz etmektedirler.

Dokuzuncu Konuşma

Dokuzuncu konuşmada Seniye, Asiye'yle Zehra'nın işlerini yürütebilmeleri için bir korucuya ihtiyaçları olduğunu söyler. Ona göre, böyle kadınların daima bir koruyucuları vardır. Ve Zehra kendilerini koruması için bir koruyucuyla anlaşmıştır. Adı Kara Mustafa olan Dost, bu iş karşılığında Asiye'yle birlikte olmasının yanı sıra, kazancın üçte birini almaktadır.

Onuncu Konuşma

Onuncu konuşmada Seniye, Asiye'yle elinde sermaye olabilecek kadar para birikinceye kadar bu düzende çalışmasını önerir. Ona göre, Asiye yaklaşık altı yılda yeterli para biriktirebilir. Onuncu oyunda altı yıl sonrasına geçilir. Zehra ve Asiye'nin ekonomik durumu kötüleşmiştir. Zehra, eve sık sık gelen Zengin Müşteri'nin Asiye'ye olan tutkusundan yararlanmaya karar verir. Zengin Müşteri'ye Asiye'ye bir ev açmasını teklif eder. Kendisi de bunu daha önce düşünmüş olan Zengin Müşteri, Zehra'nın teklifini hemen kabul eder.

Onbirinci Konuşma

Seniye onbirinci konuşmada, Asiye'nin alt yıl içinde çöküp yaşlandığını, dolayısıyla para biriktirme olanağını yitirdiğini söyler. Asiye'nin kurtulacağına inanmamaya başlamıştır. Onbirinci oyunda Zengin Müşteri'nin Asiye için aldığı eve taşınmak için evden ayrılmak üzere oldukları sırada Dost gelir. Asiye ve Zehra'nın kendisinden kaçtığını anlayan Dost, Zengin Müşteri'yi bıçaklayarak öldürür. Ayrıca olanlardan sorumlu tuttuğu Zehra'yı da kaçırmaya çalışırken vurur. Sahne Asiye'nin 'orospunun sonu türküsünü' söylemesiyle biter.

*“Taze idik bakarlardı
Beşibirlik takarlardı
Nerde olsak ararlardı
Böyl'ettiler sonumuzu
Geçti mi bir kez yaşın
Böyl'olur orospu sonu
Yor kafayı düşün taşın
Var mı bunun çıkar yolu
Güpegündüz kurşun ile
Bu nafile düzen ile
Töre, ahlak, kanun ile
Seçtirdiler sonumuzu”*

Onikinci Konuşma ve Bir Sözsüz Oyun

Onikinci konuşma ve Bir sözsüz oyun bölümünde iç içe geçmiş iki sahne söz konusudur. Asiye, öldürülen zengin müşteri'nin çantasını görür ve almakla almamak arasında tereddüt eder. Seniye, Asiye'nin çantayı mutlaka alması gerektiğini söylediği sırada, Asiye çantayı alarak saklar. Seniye'yle Anlatıcı arasında geçen konuşmadan Asiye'nin bir suçu olmadığı için beraat ettiğini, paraların da Asiye'ye kaldığını öğreniriz. Seniye, Asiye'nin elde ettiği paraları bildiği bir işe yatırmayı

gerektiğini söyler. Onikinci oyunda, Asiye'nin bir randevu evi patronu olarak karşımıza çıktığını görürüz. Aracı, kendisine dört tane küçük yaşta genç kız getirmiştir. Asiye, kızları tepeden tırnağa inceleyip akşama hepsinin hazırlanabilmesi için emir verir. Asiye sonunda kurtuluş yolunu bulmuştur. Yeni Asiyeler bularak onların sırtından geçinecektir.

İkinci Final

İkinci final Asiye'nin söylediği türküden oluşmaktadır. Asiye türküsünde olan düzende kendisi gibilerin kurtulmasının nasıl mümkün olabileceğini anlatmaktadır. Oyun, tüm oyuncuların birlikte söyledikleri Son Deyişle biter. Burada izleyiciyi eğlendirdiklerini umduklarını belirtip düşündürmek açısından da “ kılavuzu karga olanın burnu pislikten kurtulmaz” atasözünü söyleyerek oyunu bitirirler.

Son Deyiş

Burada yer alan şarkı bütün oyuncularla birlikte söylenir.

*“Sevgili seyircimiz
Bütün olanları
Gördünüz, işittiniz
Eğlenebildiyseniz eğer
Bilin, seviniriz.
Son bir sözümüzü daha
Lütfen dinleyiniz.
Şu sözlerini ataların
Sakın ha unutmayın
Burnu kurtulmaz pislikten
Kılavuzu karga olanın.”*

4.1.2. ASİYE NASIL KURTULUR FİLMİNİN BETİMLENMESİ

4.1.2.1. Filmin Kimliği

Yönetmen	: Atıf Yılmaz
Senaryo	: Atıf Yılmaz, Barış Pirhasan, Nuran Oktar
Yapımcı	: Atıf Yılmaz
Müzik	: Sarper Özsan
Görüntü Yönetmeni	: Kenan Davutoğlu
Eser	: Vasıf Öngören
Süre	: 105 dk
Oyuncular	:
Müjde Ar	Asiye
Ali Poyrazoğlu	Selahattin
Hümeysra Akbay	Zehra
Nuran Okay	Seniye Gümüşçü
Güler Ökten	Mama
Yaman Okay	Kara Mustafa-Dost
Ali Yalaz	Zengin Müşteri
Yavuzer Çetinkaya	Kahveci-Bakkal
Fusun Demirel	Senay-Kaynana
Defne Halman	Yıldız-Yeğenin Karısı
Ali Yaylı	Asiye'nin Nişanlısı
Tayfun Çorağan	Müdür
Güzin Çorağan	Şükran
Mehmet Akan	Fabrika Sahibi
Savaş Yurttaş	Berber-Mezeci
Tuncay Akça	Çırak-Aracı
Erdoğan Bora	Ahbap
Taner Barlas	Kerim-Kayınpeder
Muhlis Asan	Lokantacı
Oktay Sözbir	Besim Usta

4.1.2.2. Filme Dair

1980'den sonra Türkiye'de sinemada işlenen konular değişim göstermiştir. Türkiye bu dönemde feminizm kavramı ile karşılaşmış ve kadın konusunu ele alarak filmler yapılmaya başlanmıştır. Yapılan feminist filmlerin başını çeken kişi Atıf Yılmaz olmuştur. Filmlerinde kimlik arayışı içinde, toplumsal baskılara karşı mücadele eden kadınları ön plana çıkarmıştır. Kendi ayakları üzerinde durmak isteyen gerçekçi kadın karakterler ortaya çıkarmıştır. Klasik kadın modelini yıkıp kadının özgürleşmesi gerektiğini ifade etmiş ve kadına dair kalıplar yıkılmıştır. Atıf Yılmaz'ın 1980 sonrasında kadın filmleri olarak adlandırılan kadın filmleri şunlardır; *Seni Seviyorum*, *Mine*, *Dağınık Yatak*, *Dul Bir Kadın*, *Adı Vasfiye*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Kadının Adı Yok*, *Hayallerim Aşkım* ve *Sen* bu örneklerden bazılarıdır (Esen, 1996: 25-26).

Atıf Yılmaz yaptığı kadın konulu filmler konusunda şunları söylemiştir;

“Bugün Türkiye’de kadın sorunu benim için önemli bir sorun. Yani kadınların kişilik kazanması, toplumdaki yerlerini belirlemeye çalışmaları, Türkiye’de kadın nedir, erkekle durumu, eşitliği, eşitsizliği falan beni ilgilendiriyor. Türkiye’de gerçekte kadın sorununun varlığına inanıyorum ve filmlerimde de bunu vermek istiyorum. Filmlerimdeki kadınların hepsi bir kimlik arayışı içinde olan kadınlar” (Demiray, 2012:75).

4.1.2.3. Filmin Öyküsü

1969 yılında Vasıf Öngören'in kaleme aldığı, bir kadının hayat kadını olma sürecini konu alan bu eser 1986 yılında, Atıf Yılmaz'ın kadın sorununa dikkat çektiği kendine has üslubuyla beyaz perdeye aktarılmıştır.

Film, Fuhuşla Mücadele Derneği'nden gelen iki önemli ismin genelevi ziyarete etmesiyle başlar. Oraya gelmelerindeki başlıca etken Asiye adında bir hayat kadınının onlara yolladığı mektuptur. Asiye'nin erken egemen toplumda var savaşını, onun da hali hazırda var olan sistemin bir parçası olma sürecini izlediğimiz oyun içinde oyun oynanan bir filmidir. Dernek Başkanı'nın seyirciyi simgelediği bu oyun Dernek Başkanı'nın bulduğu çözümlere göre şekillenmektedir. Aslında Asiye hiç biz zaman genelev çalışanı olan annesinin yolundan ilerlemek istemez. Annesinin onu istememesinden sonra kendi başına yaşamaya ve asla annesi gibi olmamaya karar

verir. Başlarda çalışmaya para kazanmaya çalışır, ancak güzelliği erkelerin dikkatini çeker. Ona gerçekten âşık olduğunu düşündüğü adam hayatına girdiğinde bile işler yolunda gitmez. Sonrasında bir fabrikada çalışırken, ustabaşının tacizi üzerine hakkını savunmak isterken işsiz kalır. Ekmek parası kazanmak isterken onun çaresizliğinden ve kimsesizliğinden faydalanmak isteyenlerle karşılaşır ve neticede bulunan çözüm yolları, onu annesi gibi olmaya iter.

Asiye Nasıl Kurtulur filmi oyundan farklı olarak anlatıcı karakteri karşımıza eşcinsel olarak çıkar. Filmde anlatıcı karakter olan Selo (Ali Poyrazoğlu) yani Selahattin'in geneleve gelişiyile başlar. Selo, geneleve gelince sermaye olarak adlandırdığı kızları uyandırıp, gelecek çok önemli bir konuk için hazırlık yapmalarını söyler. Ziyarete gelecek olan kişi Fuhuşla Mücadele Başkanı Seniye Gümüşçü'dür. Selo ayna karşısında bir anda Selahattin'e dönüşerek bir taraftan da hadi yırttınız, fuhuşla mücadele edildi diyerek yapılan ziyaretin ne kadar göstermelik olduğunu ve kendince ne kadar anlamsız olduğunu ayrıca söyleyiş biçimiyle de vurgulamaktadır. Yönetmen daha ilk sahnede toplumun ikiyüzlü ahlak anlayışını yansıtmaktadır.

Kadınların eğlenceli bir müzik eşliğinde 'Sermayenin Türküsü' adlı şarkıyı söyleyerek ve dans ederek merdivenlerden inmesi var olan değerlerini kaybederek birer meta haline dönüştüklerinin de kanıtıdır.

*“Biz aşk satarız, Sermayedir etimiz,
Biz âşık satarız, Emeğimizdir terimiz
Artık aşk paradır, alnımızda karadır
Gönlümüzde yaradır, Bizim gibiler için”*

Nihayet beklene konuk gelir. Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Gümüşçü, Asiye isimli bir hayat kadınından mektup almıştır. Aldığı mektup neticesinde meraka düşer ve yardımcısıyla birlikte mektup aldığı yeri ziyaret etmeye karar verir. Merakını gidermek için geldiği genelevde Asiye'yi bulamaz. Devam eden oyunda ayaklarına kadar gelen Seniye Hanım'a Selahattin tarafından bir oyun teklif eldir.

Genelevdeki kadınların ve oda aramak için oraya gelen Nazlı'nın (Müjde Ar) katılımıyla, orada olmayan Asiye'nin hayatı canlandırılacak ve önem taşıyan yerlerde Seniye Hanım çözümler sunacaktır.

Filmin girişinde, Asiye kendisini mektubu gönderen kişi olarak ifşa etmez. Aslında mektubu gönderen kişi Nazlı'nın ta kendisidir. Asiye artık oyuna girmiştir nasıl ki diğer kadınlar eşini, dostunu, annesini canlandırıyor ise oda kendini canlandırmaktadır.

Asiye'nin hikâyesi genelevdeki kadınların her birinin ağzından bölüm bölüm anlatılır ve hikâye bir çerçeveye bürünmüş olur. Yönetmen, oyun içinde oyun tekniğini kullanarak izleyicilere bir film izlediklerini göstererek hikâye anlatılır. Bu sahnede oyuncular seyircinin gözleri önünde role hazırlanırlar, dekoru kostümü ayarlarlar. Dolayısıyla bu sahne, kavuklunun seyircinin gözü önünde oyuna hazırlanması ya da kavuğunu birçok nesneye benzeterek kullanmasında olduğu gibi benzer kalıplar kullana Geleneksel Halk Tiyatrosuna yakındır.

Ön oyun

Ön oyunda kostüm ve dekor, seyircinin gözleri önünde değiştirilir. Hayat kadınlarından birisi (Hümeysra) bir hırka ve siyah bir peruk takarak Asiye'nin annesi Zehra'yı, kiralık oda arayan Nazlı Asiye'yi, kahveci de Zehra'nın dostu evli bakkalı oynar. Zehra'nın ihtiyaçlarını karşılayan ve ona ayrı bir ev tutan bakkal, Asiye'yi istemez. Zehra da kızına iki seçenek sunar; ya o da kendisi gibi hayat kadını olacaktır ya da okulda kalarak hayatını kurtaracaktır.

Bu bölümde, Asiye'nin Nazlı'ya, Zehra'nın filmdeki hayat kadınına, bakkalın kahveciye hayat vermesi diğer hayatlarını unutup film içindeki asıl rollerine dönmeleri oyunu izleyen hayat kadınlarının oyunculara sataşmaları alaycı bir dille ele alınmıştır. Bu sayede seyirciye izlediğinin bir film olduğu hatırlatılır. Ön oyunun sonunda anlatıcı, Seniye Hanım'a Asiye'nin hangi yolu seçmesi gerektiği ile ilgili fikrini sorar. Seniye Hanım'a göre tabi ki Asiye namuslu yolu seçmeli, okulunda iki üç sene kaldıktan sonra, uygun bir kismetle evlenmelidir.

Birinci Oyun

Bu bölümde Asiye artık genç bir kız olmuştur. Okul müdiresinin çabasıyla Asiye'ye fakir ama namuslu bir koca adayı bulunur. Tam nişan günü Zehra'yı tanıyan bir ahabap, kayınpeder ve kayınvalideye Asiye'nin annesinin kötü yola düşen bir kadın olduğunu anlatınca nişan bozulur. Bu bölümde de anlatıcı, genelevin önünde bekleyen adamlardan birisini Asiye'nin nişanlısı, birisini de nişanlının babası ilan edip film ile filmin içindeki oyun arasında gelgitler yaratır.

Nişan sahnesinden anlatıcı ile Seniye Hanım'a geçilir. Anlatıcının işareti ile sahneye müzisyenler çıkar. Nişanın bozulması ile birlikte anlatıcı, Seniye Hanım'a, bundan sonrası için ne düşündüğünü sorar.

İkinci Oyun

Aradan yedi ay geçmiştir. Aç, işsiz ve sokakta kalan Asiye, kendisini daima koruyan müdiresinin evine sığınır. Ama müdire evde yoktur. Kapıyı onun yeğeni açar. İyi yürekli bir insan olan yeğen Asiye'yi koruyucu ve kollayıcı sıfatına bürünür.

Bu sahnede anlatıcı, Seniye Hanım ve yardımcısı aydınlatılmış bir koridorda yürüyüp Asiye'nin kurtuluş senaryoları üzerinde konuşurken, birden karanlık bir sokakta takip edilen korku içindeki Asiye'yi görürüz. Fonda dramatik yapıyı destekleyen bir müzik kullanılır.

Müdirenin yeğenini, anlatıcı rolünü de üstlenmiş olan Selahattin oynar. Selahattin, gözlük takarak kılık değiştirir ve hikâyeyi anlatmaya devam eder.

Yönetmen, filmde bu tarz gelgitler yaratarak geçen anlatıya hareket kazandırır ve seyirciye izlediğinin bir film olduğunu hatırlatır. Müdirenin yeğeni rolündeki Selahattin yine izleyicinin önünde kılık değiştirerek anlatıcı rolüne girer. Asiye ile yeğen arasında bir aşk başlamıştır. Seniye Hanım, müdirenin yeğeni ile birlikte yaşamaya başlayan Asiye'nin tek kurtuluş yolunun bir an önce evlenmek olduğunu söyler.

Üçüncü Oyun

Sevgilisiyle evlilik hayalleri kuran Asiye çok mutludur, ancak Asiye Yeğen'in evli olduğunu bilmemektedir. Bir gün, müdire yani film içindeki oyunda genelev sahibi kadın, yeğenin karısı ile birlikte Asiye'nin evine gelir ve “Anasının kızı, ne olacak” diyerek Asiye'yi aşağılar. Olan biteni bilmeyen ve öğrenince de hazmedemeyen Asiye, yeğenin onu durdurmaya çalışmasına aldırış etmeden hayal kırıklığı ile orayı terk ederek tekrar sokaklara düşer. Asiye'ye hep destek olan müdire, Asiye ile ilişkisinden dolayı yeğenini tatlı sert, azarlarken, Asiye'ye hakaretler yağdırarak onu aşağılar.

Bu bölümde de, Selahattin hem anlatıcı hem Yeğen rolündedir. Asiye ve yeğen, kimi sahnelerde karakterlerle özdeşleşmek yerine durumu anlatır gibi oynayarak, kimi sahnelerde de olayla özdeşleşirler. Müdire ve yeğenin karısının görüldüğü sahne ise, tamamen dramatik bir müzik ile desteklenir.

Dördüncü Oyun

Asiye aylardır sokaktadır ve iş aramaktadır. Yaşadığı açlığın ve sefaletin ardından bir fabrikada iş bulur. Ama ustabaşı ona tecavüz etmeye kalkınca Asiye durumu patrona bildirir. Yetişmiş bir ustabaşı bulmak, sıradan bir işçi bulmaktan çok daha zor olduğundan patron Asiye'nin yevmiyesini öder ve onu kovar. Asiye tekrar sokakta kalmıştır. Patron, daha fazla “kâr” etmek için mücadele eder. Film, bu bölümden itibaren yüzünü belirgin bir şekilde klasik anlatıya dönerken, seyirci bu durumla tam bir özdeşleşme içerisine girerek eleştirel bakış açısını kaybetmeye başlar. Ayrıca, ustabaşının Asiye'ye tecavüze yeltendiği sahnede, fondaki gergin müzik seyircinin filme kendini kaptırmasına neden olur.

Beşinci Oyun

Aradan altı ay geçer. Her şeye rağmen direnen Asiye açlığa dayanamaz ve bir mezeciden yiyecek çalarken yakalanır. Asiye'nin kimsesiz ve parasız olduğunu öğrenen mezeci, polise ihbar etme tehdidiyle ona tecavüz eder. Anlatıcı ve Seniye Hanım'ın fondaki dramatik müzik eşliğinde anlattıkları bu sahne ile seyirci, filmin iyice içine çekilir. Mezecinin genelev müşterisinin rolüne kendisini fazla kaptırıp Nazlı'yı taciz etmesi, Nazlı'nın küfrederek mezeciden çıkması ve bu olayın yarattığı gülünç durum, eğlendirmeye dayalı bir sahnedir.

Altıncı Oyun

Asiye'nin kötü yola düşmekten başka çıkar yolu kalmamıştır. Asiye bu durumu kabullenmek zorunda kalır. Kendine bir ev tutar ve çalışmaya başlar; çünkü Seniye Hanım'ın da belirttiği gibi “ Namuslu yaşamının tek yolu ölmektir. Yönetmen, müzik ve dansı kullanarak filmdeki sürekliliği kırmayı amaçlamıştır.

Bu bölümde yönetmen oldukça uzun olan final türküsünü, kimi sahnelerde hayat kadınlarının söylediği bir türkü gibi, kimi sahnelerde de Asiye'nin anlattığı bir hikâye gibi hiçbir kısaltma yapmadan izleyici ile paylaşır. Böylece, bir taraftan filmin temasını yinelerken, diğer taraftan da anlatıyı tekdüzelikten kurtarır.

Ayrıca filmin başında merdivenden aşağıya inerek “Sermaye'nin Türküsü”nü söyleyen hayat kadınlarının, bu bölümde “Final Türküsü” nün söyleyerek aynı merdivenden yukarı çıkmaları da manidardır:

*“ İşte böyle belli oldu yönümüz
Emek bizim mal olmuşuz kendimiz
İşçi biziz sermayemiz etimiz
Tek yolumuz işte bayan olmak”*

Kamera tekrar anlatıcı ve Seniye Hanım'a döner. Anlatıcı sorusunu yineler:“Asiye nasıl kurtulsun?”. Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı'nın önerisi, genç ve güzel bir kız olan Asiye'nin yüksek bir fiyatla pazarlanmasıdır. Üstelik önünde, annesi gibi bir yol göstericisi de vardır. Asiye, fiyatı biçilip pazarlanacak bir maldır.

Yedinci Oyun

Piyasayı tanımayan Asiye annesi Zehra'yı bir genelevin önünde dilenirken bulur. Gençken güzelliğini, bedenini satan Zehra, yaşlanınca da çirkinliğini satar. Her şeyin meta haline gelmeye başladığı bir toplumun kurbanıdır. Zehra Asiye'yi zengin bir randevu evi sahibine götürür, pazarlığa başlarlar. Zehra ve patronun çıkarları çatıştığından anlaşılamazlar. Bu bölümde, Asiye'nin (Nazlı'nın) abartılı ve gülünç oyuncululuğu seyirciyi yer yer duruma yabancılaştırır da, genel olarak seyircinin anlatının içine çekildiği sahneler daha etkilidir.

Sekizinci Oyun

Zehra ve Asiye yeni bir eve taşınırlar. Burada ihtiyaçları olan parayı biriktireceklerdir. İyi müşteriler getirmesi için bir aracıyla da anlaşılır. Fakat sorunlar peşlerini bırakmaz. Sorun çıkaran, tehdit eden, para vermek istemeyen bir adam başlarına musallat olmuştur. Zehra ve Asiye kendilerini koruması için Kara Mustafa (Yaman Okay) adında bir dost tutarlar.

Bu noktada da Seniye Hanım ve anlatıcıya döneriz. Artık Asiye'nin nasıl kurtulacağı değil, bu düzenin nasıl korunacağı tartışılmaktadır. Seniye Hanım'a göre devlet bu kadınları kolluk kuvvetleri aracılığı ile korusa da, Asiye'nin para kazanabilmesinin yolu serbest çalışmasıdır. Zaten, Asiye de beş ya da altı yıl çalışırsa kendisi için gerekli olan sermayeyi biriktirebilecektir.

Anlatıcı ve Seniye Hanım Asiye'nin nasıl kurtulacağını iki kişilik bir masada yemek yiyerek tartışmaktadırlar. Filmde, ikinci kez böyle bir yemek masası kurulmuştur. İlki, Asiye'nin öğretmeninin evine gittiği akşamdadır, ikincisi de bu sahnededir. Her iki sahnede de yeğen ve anlatıcı (Ali Poyrazoğlu) masanın aynı tarafında otururlar. Değişen tek şey ise karşılarındaki kişilerdir. İlk sahnede yeğenin karşısında Asiye otururken, bu sahnede Seniye Hanım yer alır. Yavaş yavaş sola kaymaya başlayan kamera bu kez de iki kişilik bir masada bir yandan yemek yiyip, bir yandan da Asiye'nin geleceğini tartışan Kara Mustafa ve Zehra'ya odaklanır. Yönetmen böylece üç sahne arasında bir bağ oluşturarak, filmin sonunda Asiye'nin seçeceği hayata dair seyirciye küçük ipuçları verir. Asiye ya annesi Zehra gibi olacak ve ezilecek ya da Seniye Hanım gibi olacak ve ezecektir.

Oysa bu sahne ile yönetmen, Asiye'nin kurtuluşuna ilişkin aklımıza gelen ilk iki ihtimali ortaya koyar. Seyirci başka ihtimaller için düşünmeye zorlanmaz; kendi içerisinde tutarlı, neden-sonuç ilişkilerinin sağlam kurulduğu başarılı bir sahnedir.

Bu bölümde dekor ve kostüm anlamında dikkat çeken önemli bir öğeden de söz etmek gerekir. Zehra, filmin başından itibaren hemen her sahnede seyircinin karşısına leopar desenli kıyafetler ile çıkar. Bu bölümde ise, kürkü, kürkünün altındaki kıyafetleri hatta Asiye ile birlikte kaldığı evin koltukları bile leopar desenlidir.

Dokuzuncu Oyun

Aradan altı yıl geçmiş, Asiye oldukça yıpranmış ve çökmüştür. Bir türlü gerekli parayı biriktirip bu işten kurtulamaz. Üstelik artık işler kötüye gitmekte, Kara Mustafa da Zehra'dan sürekli para istemektedir. Tek çıkar yol, Asiye'ye tutkun olan Zengin müşteriyi ikna ederek kendilerine ayrı bir ev tutmasını sağlamaktır.

Yönetmen bu bölümdeki sürekliliği, anlatıcı ve Seniye Hanım'ın konu ile ilgili yorumlarına yer vererek ve hayat kadınlarının “Sermayenin Türküsü”nden bir bölüm okudukları sahneyi kullanır. Kamera yeniden anlatıcıya ve Seniye Hanım'a yönelir. Seniye Hanım, Asiye'nin annesinin düşündüğü bu çözümün işe yarayabileceğini belirttikten sonra, anlatıcıya döner ve merakla sorar: “Sonra ne oldu acaba?”. Anlatıcı, zengin müşterinin Asiye ve annesi için ev tuttuğunu ve onları almaya geldiğini söyler ve kamera tekrar eve döner.

Onuncu Oyun

Zengin müşteri, yeni aldığı evin parasının içinde bulunduğu küçük bir bavulla Asiye'ye gelir. Tam gideceklerken Kara Mustafa onları yakalar ve çıkan tartışma sonucu zengin müşteri ile Zehra'yı öldürür. Asiye'nin önünde iki seçenek vardır; ya hiçbir şeye dokunmadan polisi bekleyecektir ya da paraları alarak yoluna devam edecektir. Asiye paraları saklar. Mahkemede masum bulunur ve elindeki sermayeyi bildiği tek işe yatırır.

Sonuçta Zehra, o merdivenlerden bir başka deyişle düştüğü o hayattan yukarıya ancak öldükten sonra kadınların omuzları üzerinde çıkabilmiştir. Bu bölümde Seniye Hanım'ın sarf ettiği sözler çok anlamlıdır. Bedeli ne olursa olsun önemli olan Asiye'nin bilinçlenmesi değil kurtulmasıdır. Bunun yolu da kendisine ait olmayan parayı çalarak, bildiği en iyi işe yatırmasıdır. Önemli olan para kazanabilmektir, para kazanmak için ne iş yaptığının bir önemi yoktur.

Anlatıcının işaretiyle sahneye gelen saz ekibi ve hayat kadınlarının alkışları eşliğinde, Asiye'nin kurtulduğu müjdelendir ve Seniye Hanım'ın Asiye için önerdiği tek kurtuluş yolu sahneye konur.

Onbirinci Oyun

Asiye, randevu evinin yeni sahibidir ve tam bir hanımefendi gibi Seniye Hanım'ın kıyafetlerinin aynısı giyinmiştir. Daha önce Asiye'ye müşteri getiren aracı şimdi de ona, Asiye'nin eski haline benzer genç, güzel, kimsesiz ve çaresiz kızları getirmektedir. Asiye böyle bir düzende ancak bu şekilde kurtulup hayatta kalacağını öğrenmiştir.

Final

Hayat kadınları ve tüm oyuncuların alkışları eşliğinde film içinde sergilenen oyun bitirilir ve Seniye Hanım ile aynı kostümü giyen, böylece ikisi arasındaki farkın ortadan kalktığını gösteren Asiye, bir yandan “İkinci Final Türküsü” nün sözlerini kullanarak Seniye Hanım ile konuşurken, diğer taraftan da “bu fuhuş yuvasını” ve etrafındaki küçük dükkânları yıktırarak yerine, yüzme havuzu, oyun sahası olan beş yıldızlı bir otel kurduracağını bilgisini verir. Toplumdaki statüsü değişen Asiye, Seniye Hanım'ın derneğine de yüklü miktarda bağış yapar ve o anda anlarız ki Asiye rolündeki Nazlı, gerçekten Asiye'dir. Asiye nihayet bu düzende yaşamının sırrını öğrenmiştir.

Film, ayna karşısında anlatıcı Selahattin'in tekrar Selo'ya dönmesi ve film içinde oyunda kullanılan kıyafetlere son bir kez göz atarak, beş yıldızlı otel yapılmak üzere boşaltılan genelevden ayrılması ile biter. Bu düzen, yenilenerek ve güçlenerek devam etmektedir.

4.2. Asiye Nasıl Kurtulur Filminin Anlatı Çözümlemesi

Asiye Nasıl Kurtulur filminin yapısal incelemesini yapmak amacıyla Greimas'ın yönteminden yola çıkılacaktır. Filmde bulunan kişileri, filmde geçen uzam ve zaman incelenecektir. Filmin ana kahramanı olan Asiye'nin içinde bulunduğu tüm sahneler ve kareler kişi, zaman, uzam yerlemlerinde çözümlenecektir. Ayrıca sahnelerdeki engelleyici ve destekleyici karakterler de belirlenecektir.

Filmde anlatıcı karakter olan Selo (Ali Poyrazoğlu) yani Selahattin'in geneleve gelişiyle başlar. Selo, geneleve gelince sermaye olarak adlandırdığı kızları uyandırıp, gelecek çok önemli bir konuk için hazırlık yapmalarını söyler. Ziyarete gelecek olan kişi Fuhuşla Mücadele Başkanı Seniye Gümüşçü'dür. Selo ayna karşısında bir anda Selahattin'e dönüşerek bir taraftan da hadi yırttınız, fuhuşla mücadele edildi diyerek yapılan ziyaretin ne kadar göstermelik olduğunu ve kendince ne kadar anlamsız olduğunu ayrıca söyleyiş biçimiyle de vurgulamaktadır. Kadınların eğlenceli bir müzik eşliğinde 'Sermayenin Türküsü' adlı şarkıyı söyleyerek ve dans ederek merdivenlerden inmesi var olan değerlerini kaybederek birer meta haline dönüştüklerinin de kanıtıdır.

Filmin girişinde, Asiye kendisini mektubu gönderen kişi olarak ifşa etmez. Aslında mektubu gönderen kişi Nazlı'nın kendisidir. Asiye artık oyuna girmiştir nasıl ki diğer kadınlar eşini, dostunu, annesini canlandırıyor ise oda kendini canlandırmaktadır. Asiye'nin hikâyesi genelevdeki kadınların her birinin ağzından bölüm bölüm anlatılır ve hikâye bir çerçeveye bürünmüş olur. Yönetmen, oyun içinde oyun tekniğini kullanarak izleyicilere bir film izlediklerini göstererek hikâye anlatılır. Bu sahnede oyuncular seyircinin gözleri önünde role hazırlanırlar, dekoru kostümü ayarlarlar.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Genelev İç			Selahattin (Selo),
Genelev Bahçe			Çalışan kızlar,
Genelev Salon			Fuhuşla Mücadele Başkanı Seniye Gümüşçü

Zaman: Film Vasıf Öngören tarafından 1969 yılında yazılmıştır. Ancak oyunda zaman belirtilmemesi sebebiyle filmdeki kıyafet tarzları, renkler ve söylemlerden oyununda o yıllarda geçtiği kanısı ele alınacaktır.

Uzam: Genelevin içinde büyük bir salonda geçmektedir. Filmin başkışisini ve öteki kişileri tanıdığımız bu salon bekleme salonu olarak adlandırılır.

Kişi: Bu sahnede gelen Fuhuşla Mücadele Genel Başkanı ve onun etrafında toplanan genelev kızları ve Asiye'yi görürüz. Burada Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Gümüşçü, Asiye isimli bir hayat kadınından mektup almış ve yardımcısıyla birlikte Asiye'yi ziyaret etmeye karar vermiştir. Geneleve geldiğinde umduğu tabloyla karşılaşamaz çünkü Asiye'yi bulamamıştır. Bunun üzerine Seniye Hanım'a Selahattin tarafından bir oyun teklif eldir. Genelevdeki kadınların ve oda aramak için oraya gelen Nazlı'nın (Müjde Ar) katılımıyla, orada olmayan Asiye'nin hayatı canlandırılacak ve önem taşıyan yerlerde Seniye Hanım çözümler sunacaktır.

Hayat kadınlarından birisi (Hümeysra) bir hırka ve siyah bir peruk takarak Asiye'nin annesi Zehra'yı, kiralık oda arayan Nazlı Asiye'yi, kahveci de Zehra'nın dostu evli bakkalı oynar. Zehra'nın ihtiyaçlarını karşılayan ve ona ayrı bir ev tutan bakkal, Asiye'yi istemez. Zehra da kızına iki seçenek sunar; ya o da kendisi gibi hayat kadını olacaktır ya da okulda kalarak hayatını kurtaracaktır.

Bu bölümde, Asiye'nin Nazlı'ya, Zehra'nın filmdeki hayat kadınına, bakkalın kahveciye hayat vermesi diğer hayatlarını unutup film içindeki asıl rollerine dönmeleri oyunu izleyen hayat kadınlarının oyunculara sataşmaları alaycı bir dille ele alınmıştır. Bu sayede seyirciye izlediğinin bir film olduğu hatırlatılır. Ön oyunun

sonunda anlatıcı, Seniye Hanım'a Asiye'nin hangi yolu seçmesi gerektiği ile ilgili fikrini sorar. Seniye Hanım'a göre tabii ki Asiye namuslu yolu seçmeli, okulunda iki üç sene kaldıktan sonra, uygun bir kısmetle evlenmelidir.



Fotoğraf 1: Asiye'nin Ailevi Durumu Öğrenilir

Bu bölümde Asiye artık genç bir kız olmuştur. Okul müdiresinin çabasıyla Asiye'ye fakir ama namuslu bir koca adayı bulunur. Tam nişan günü Zehra'yı tanıyan bir ahbap, kayınpeder ve kayınvalideye Asiye'nin annesinin kötü yola düşen bir kadın olduğunu anlatınca nişan bozulur.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Genelev Salon	Gün	Bakkal	Zehra
Genelev Nişan	Gün	Ahbap Kayınpeder Kayınvalide	Müdire Hanım

Aynı gün gerçekleştirilen oyunda, Zehra'nın Bakkalla olan münasebeti dolayısıyla Zehra destekleyici olarak her ne kadar Bakkal'ı ikna etmeye çalışsa da, Bakkal Asiye'yi istemediği için engelleyici konumundadır. Asiye daha sonra Müdire hanımın evine gider ve Müdire hanımın destekleri doğrultusunda temiz bir adamla nişanlanmaya karar verir.

Nişandan altı yedi ay geçmiştir. Aç, işsiz ve sokakta kalan Asiye, kendisini daima koruyan müdiresinin evine sığınır. Ama müdire evde yoktur. Kapıyı onun

yeğeni açar. İyi yürekli bir insan olan yeğen Asiye'yi koruyucu ve kollayıcı sıfatına bürünür. Bu sahnede anlatıcı, Seniye Hanım ve yardımcısı aydınlatılmış bir koridorda yürüyüp Asiye'nin kurtuluş senaryoları üzerinde konuşurken, birden karanlık bir sokakta takip edilen korku içindeki Asiye'yi görürüz.

Müdirenin yeğenini, anlatıcı rolünü de üstlenmiş olan Selahattin oynar. Selahattin, gözlük takarak kılık değiştirir ve hikâyeyi anlatmaya devam eder. Asiye ile yeğen arasında bir aşk başlamıştır. Seniye Hanım, müdirenin yeğeni ile birlikte yaşamaya başlayan Asiye'nin tek kurtuluş yolunun bir an önce evlenmek olduğunu söyler.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Müdire Hanımın Evi	Gece		Yeğen
Asiye'nin evi	Gün	Müdire ve Yeğenin Karısı	

Sevgilisiyle evlilik hayalleri kuran Asiye çok mutludur, ancak Asiye Yeğen'in evli olduğunu bilmemektedir. Bir gün, müdire yani film içindeki oyunda genelev sahibi kadın, yeğeninin karısı ile birlikte Asiye'nin evine gelir ve "Anasının kızı, ne olacak" diyerek Asiye'yi aşağılar. Olan biteni bilmeyen ve öğrenince de hazmedemeyen Asiye, yeğenin onu durdurmaya çalışmasına aldırmaz etmeden hayal kırıklığı ile orayı terk ederek tekrar sokaklara düşer.

Asiye'ye hep destek olan müdire, Asiye ile ilişkisinden dolayı yeğenini tatlı sert, azarlarken, Asiye'ye hakaretler yağdırarak onu aşağılar.



Fotoğraf 2: Asiye Gerçeklerle Yüzleşir

Asiye aylardır sokaktadır ve iş aramaktadır. Yaşadığı açlığın ve sefaletin ardından bir fabrikada iş bulur. Ama ustabaşı ona tecavüz etmeye kalkınca Asiye durumu patrona bildirir. Yetişmiş bir ustabaşı bulmak, sıradan bir işçi bulmaktan çok daha zor olduğundan patron Asiye'nin yevmiyesini öder ve onu kovar. Asiye tekrar sokakta kalmıştır. Patron, daha fazla “kâr” etmek için mücadele eder.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Fabrika	Nişandan aylar sonra/Gündüz	Ustabaşı Fabrika Patronu	
Mezeci	Fabrikadan ayrıldıktan altı ay sonra/Gece	Mezeci	

Fabrikadan ayrıldıktan sonra aradan altı ay geçer. Her şeye rağmen direnen Asiye açlığa dayanamaz ve bir mezeciden yiyecek çalarken yakalanır. Asiye'nin kimsesiz ve parasız olduğunu öğrenen mezeci, polise ihbar etme tehdidiyle ona tecavüz eder.

Gerçekleşen iki olay arasında yaklaşık aldı ay vardır. Asiye'nin fabrikaya girmesi arasında da aylar vardır. Asiye bu süre zarfında önce fabrikaya girmiş ama ustabaşının ona asılması neticesinde patron tarafından suçlu bulunarak işten çıkarılmıştır. Fabrikada çalışma sahnesinde hem asılan ustabaşı hem de işten kovan patron engelleyici konumundadır.



Fotoğraf 3: Asiye'nin Fabrikadaki Durumu

Fabrikadan ayrıldıktan sonrada aç kalan Asiye'nin bir mezeci dükkânının önünde yemeklere bakması ve kendisine yemek vermesi karşılığında ona asılan Mezeci de engelleyici konumundadır. Ne yazık ki zaman ve uzamsal olarak farklı her iki olayda da Asiye'ye destekleyici konumda kimse bulunmamaktadır.

Piyasayı tanımayan Asiye annesi Zehra'yı bir genelevin önünde dilenirken bulur. Gençken güzelliğini, bedenini satan Zehra, yaşlanınca da çirkinliğini satar. Zehra Asiye'yi zengin bir randevu evi sahibine götürür, pazarlığa başlarlar. Zehra ve patronun çıkarları çatıştığından anlaşamazlar.

Zehra ve Asiye yeni bir eve taşınırlar. Burada ihtiyaçları olan parayı biriktireceklerdir. İyi müşteriler getirmesi için bir aracıyla da anlaşılır. Fakat sorunlar peşlerini bırakmaz. Sorun çıkaran, tehdit eden, para vermek istemeyen bir adam başlarına musallat olmuştur. Zehra ve Asiye kendilerini koruması için Kara Mustafa (Yaman Okay) adında bir dost tutarlar.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Asiye'nin Evi			Kara Mustafa(Dost)

Aradan altı yıl geçmiş, Asiye oldukça yıpranmış ve çökmüştür. Bir türlü gerekli parayı biriktirip bu işten kurtulamaz. Üstelik artık işler kötüye gitmekte, Kara Mustafa da Zehra'dan sürekli para istemektedir. Tek çıkar yol, Asiye'ye tutkun olan Zengin müşteriyi ikna ederek kendilerine ayrı bir ev tutmasını sağlamaktır.

Zengin müşteri, yeni aldığı evin parasının içinde bulunduğu küçük bir bavulla Asiye'ye gelir. Tam gideceklerken Kara Mustafa onları yakalar ve çıkan tartışma sonucu zengin müşteri ile Zehra'yı öldürür.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Asiye'nin Evi	Altı ay sonra		Zengin Müşteri Zehra
Asiye'nin Evi	Gün	Kara Mustafa(Dost)	
Asiye'nin Evinin Önü	Gün(Dış)	Kara Mustafa(Dost)	

Sahne uzamsal olarak incelendiğinde birbirinden ayrı uzamlarla karşılaşmaktadır. Kara Mustafa'nın dost olarak tutulmasından altı ay sonra Zengin Müşterinin ev tutulması için ikna edilmesi ve Zengin Müşterinin Asiye'ye ev tutmak üzere elinde para dolu çantayla yine Asiye'nin evine gelir. Durumu anlayan Kara Mustafa Zengin Müşteriyi Asiye'nin evinde öldürdükten sonra ölmekten korkan Zehra evin avlusuna kaçar ancak ölmekten kurtulamaz.



Fotoğraf 4: Kara Mustafa Gerçekleri Öğrenir

Zamansal olarak incelendiğinde tam anlamıyla bir yargıya varılamamaktadır ancak Zehra'nın Zengin Müşteriyi ikna etmesi neticesinde Zengin Müşterinin Asiye'ye ev tutmak için içi dolu parayla evlerine gelmesi arasında çok bir fark olduğu düşünülmemektedir. Zaten Kara Mustafa'nın Zengin Müşteriyi ve evin dışına kaçmaya çalışan Zehra'yı öldürdüğü gün aynı gündür.

Sahnelerde Zengin Müşteri hep destekleyici durumundadır. Ancak onun aksine Kara Mustafa işlerin iyi gittiği henüz kimseyi öldürmediği dönemden yaklaşık altı ay öncesinde şu andaki durumun aksine destekleyici konumdayken şu anda zaman ve şartların değişmesi ile birlikte Kara Mustafa Engelleyici konumuna gelmiştir.

Asiye'nin artık önünde iki seçenek vardır; ya hiçbir şeye dokunmadan polisi bekleyecektir ya da paraları alarak yoluna devam edecektir. Asiye paraları saklar. Mahkemede masum bulunur ve elindeki sermayeyi bildiği tek işe yatırır.

Asiye, randevu evinin yeni sahibidir ve tam bir hanımefendi gibi Seniye Hanım'ın kıyafetlerinin aynısı giyinmiştir. Daha önce Asiye'ye müşteri getiren aracı şimdi de ona, Asiye'nin eski haline benzer genç, güzel, kimsesiz ve çaresiz kızları getirmektedir. Asiye böyle bir düzende ancak bu şekilde kurtulup hayatta kalacağını öğrenmiştir.

Hayat kadınları ve tüm oyuncuların alkışları eşliğinde film içinde sergilenen oyun bitirilir ve Seniye Hanım ile aynı kostümü giyen, böylece ikisi arasındaki farkın ortadan kalktığını gösteren Asiye, bir yandan “İkinci Final Türküsü” nün sözlerini kullanarak Seniye Hanım ile konuşurken, diğer taraftan da “bu fuhuş yuvasını” ve etrafındaki küçük dükkânları yıktırarak yerine, yüzme havuzu, oyun sahası olan beş yıldızlı bir otel kurduracağını bilgisini verir. Toplumdaki statüsü değişen Asiye, Seniye Hanım'ın derneğine de yüklü miktarda bağış yapar ve o anda anlarız ki Asiye rolündeki Nazlı, gerçekten Asiye'dir. Asiye nihayet bu düzende yaşamının sırrını öğrenmiştir.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Asiye'nin açtığı Randevu Evi		Asiye	Seniye Gümüşçü
Genelev oda			Selahattin (Selo)

Film, ayna karşısında anlatıcı Selahattin'in tekrar Selo'ya dönmesi ve film içinde oyunda kullanılan kıyafetlere son bir kez göz atarak, beş yıldızlı otel yapılmak üzere boşaltılan genelevden ayrılması ile biter. Bu düzen, yenilenerek ve güçlenerek devam etmektedir.



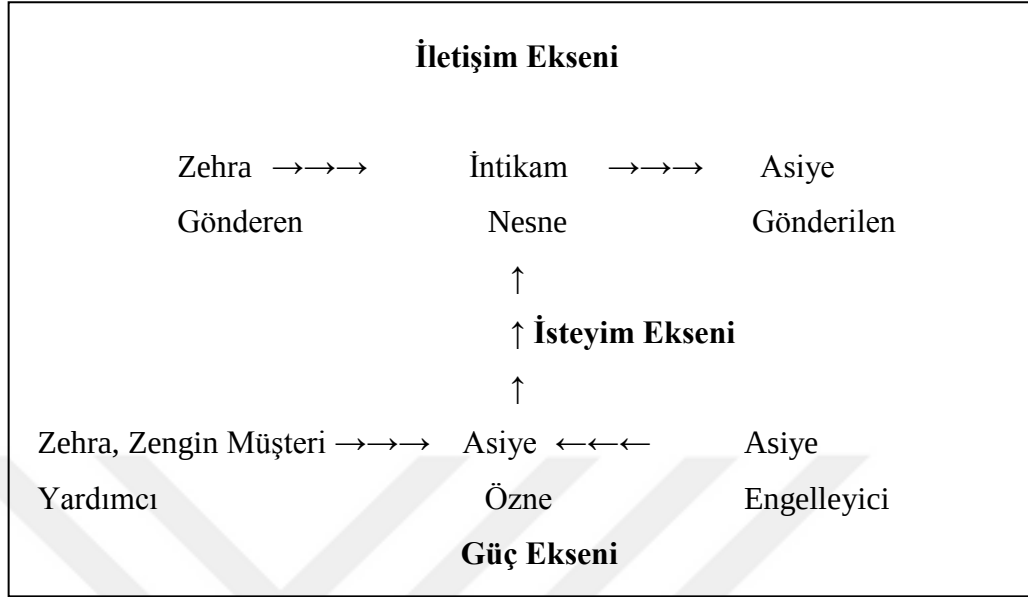
Fotoğraf 5 : Asiye düzene ayak uydurmuştur

Son sahnelerde artık para sahibi olarak güçlenen Asiye'nin artık kendine ait bir işi vardır. Tüm oyun içinde oyun genelevin içinde oynandığından aslında Asiye'nin işyeri olarak tanımlanan yer de yine genelevin içidir. Filmin sonunda Selo karakteriyle anılan aynı zamanda oyun içinde oynanan oyunda anlatıcı karakterine hayat veren Selo karakteriyle tanıdığımız kişide artık genelevden ayrılacağı için son bir kez aynaya bakar ve çıkar. Zamansal olarak yine Asiye'nin para sahibi olduğu döneme den gelen iş kurma ve neticesinde genelevin yıktırılarak yerine beş yıldızlı tesis yapılıma fikri ve genelevin boşaltılma sahneleri ile aynı zaman denk gelmektedir. Ayrıca film içinde ve film içinde oynana oyunda hep mağdur konumda olan Asiye artık ezici güç durumuna gelmiş ve içinde bulundukları genelevi yıktırarak yerine para kazanacağı tesis yapma fikri ile oranın boşaltılmasında orada olanlara zor kullanması sebebiyle film içindeki özne artık engelleyici konuma gelmiştir.

Masalları, masalda yer alan kişilerin işlevlerinden yola çıkarak inceleyen Vladimir Propp tarafından tespit edilen otuz bir işlev her masalda bulunmayabilir; fakat işlevlerin sıraları aynıdır. Propp tarafından belirlenen işlevlerin tümünün bir anlatıda bulunma zorunluluğunun olmadığı gibi eylem alanlarının da bazıları anlatıda yer almamaktadır.

1. Saldırgan (ya da kötü kişinin) eylem alanı: Filmde birden çok saldırgan kişi bulunmaktadır. Asiye henüz küçük olmasına rağmen kendisini istemeyen Bakkal sebebiyle seçim yapmaya zorlanmış ayrıca seçiminin neticesinde karşılaştığı Mezeci, Fabrikada çalışan adam gibi kişiler Asiye'yi canından bezdirir.
2. Bağışçının (ya da sağlayıcının) eylem alanı: Asiye seçim yapmak zorunda kaldığından dolayı, seçtiği yolda tek güvенеbileceği kişinin Müdire Hanım olduğu kanısına vararak ondan yardım istemesi ve neticesinde Müdire Hanımın ona yardım etmesi onun iyi niyetini göstermektedir. Ancak burada sağlayıcı olan kişi daha sonra yeğenini Asiye ile birlikte görünce saldırganın eylem alanına girmektedir.
3. Yardımcının Eylem Alanı: Olayımızda yardımcı kişi rolünü üstlenen Müdire Hanım'ın Yeğenidir. Müdire Hanımın evde olmaması sebebiyle kapıyı açan Yeğene ve Asiye arasında ilerleyen dönemde bir yakınlaşma olmuştur.
4. Prensesin (aranan kişi) ve babasının eylem alanı: Anlatıda bu eylem alanına rastlanmaz.
5. Gönderenin Eylem Alanı: Anlatıda tüm olayların olmasına sebebiyet veren her ne kadar direkt bir şekilde müdahalesi yok ise de dolaylı bir şekilde olaylar Zehra'nın aldığı kararlar etrafında gelir.
6. Kahramanın Eylem Alanı: Zehra içinde bulunduğu vaziyet neticesinde yaşam savaşı vermekte ve bir yudum ekmeğe muhtaç kalmaktadır. Hayatta kalmanın yollarını öğrenmeye çalışmaktadır.
7. Düzmece Kahramanın Eylem Alanı: Anlatıda düzmece kahramana yer verilmemiştir.

4.3. Filmin A.J.Greimas'ın Anlatı İzlenesi ve Eylensel Örnekçesiyle Çözümlemesi



Tablo 3: Greimas'ın Eylensel Modelinde Eksenlerin Gösterilmesi

Özne- Nesne Karşılığı: Filmin öznesi Asiye'dir. Asiye annesinin onu terk etmesinden sonra hayat mücadelesi verir. Her ne kadar ayakta durmaya çabalasa da parası olmadığı için sürekli muhtaç olur. Zaten filmin sonunda da Asiye paraya kavuşarak içinde bulunduğu durumdan kurtulur.

Gönderici-Alıcı Karşılığı: Filmde her ne kadar bir göndericinin olması esas olsa da filmde doğrudan bir gönderici yoktur. Ama gönderici olarak Asiye'nin annesini esas almak mümkündür. Çünkü Zehra, Asiye'ye bir karar vermesini ve bu karar doğrultusunda kendi yolunu kendisinin çizeceğine ve kendi kaderini de kendisinin oluşturacağını düşünür, bu yüzden de Asiye'den başka bir göndericiden söz edilemez. Asiye kendi kararını kendi verir bu anlamda kendi kendinin göndericisidir. Bilinçaltında sürekli mutlu ve huzurlu bir hayatı olması fikri vardır. Burada alıcı yine Asiye'dir. Asiye'dir çünkü onu istediği hayata kavuşturacak kararı yine kendisi almıştır.

Yardımcı-Engelleyici Karşıtlığı: Filmde Asiye’yi para kazanarak huzurlu bir hayata kavuşması için yardım eden kişi yine annesidir. Başlangıçta hayatını devam ettirmesi için onu yönlendiren anne, daha sonra birlik olma duygusuyla bir şeyleri başaracaklarını anlayarak ona destek olur. Karşılıklarına Zengin Müşteri çıkar oda yardımcı konumundadır. Asiye’nin istediği hayata kavuşmasını engelleyen kişi ise Kara Mustafa’dır. Çalıştığı süre boyunca parasının büyük bir çoğunluğunu alması yetmediği gibi filmin sonunda tam istediği hayata kavuşacak Asiye için hem ona umut olan Zengin Müşteriyi hem de yanında olan annesini öldürür.

Anlatılanları eyleyenlerin işlevlerine göre tablolaştırırsak;

EYLEYENLER	OYUNCULAR	EYLENESEL İŞLEVLER
Gönderen	Asiye	Eylemi belirleyen kişi.
Nesne	Para	Eylemin Konusu.
Gönderilen	Asiye	Eylemin kendisi için gerçekleştiği kişi.
Özne	Asiye	Eylemi yapar.
Engelleyici	Kara Mustafa	Eylemi Engeller.
Yardımcı	Zehra	Eyleme yardım eder.

Tablo 4: Asiye Nasıl Kurtulur Filminin Eylensel Örnekçeye Göre Tablolaştırılması

Greimas anlatı durumunu, başlangıç durumunu sonuç durumuna ulaştıran süreç olarak tanımlarken bu durumu dört evrede inceler. Gerçekleştirilen eylemin, eylemi yapan kişi veya nesneden daha önemli olduğunu vurgular (Ersümer, 2013: 61).

Asiye Nasıl Kurtulur filminde Asiye’nin annesinin Asiye’ye yardımcı olmaması ile Asiye kendi yoluna mecbur bırakması ile başlangıç durumu gerçekleşmektedir. Başlangıç durumunu da sonuç durumuna ulaşması için temel dönüşümü sağlayacak öğelere göre film;

1. **Evre-Eyletim (Gönderme):** Olayların oluşmaya başladığı süreçtir. Bu aşama gönderen ile özne arasındaki ilişkiyi anlatır. Filmde, filmin öznesi yani eylemi yapan kişi Asiye'dir. Filmde kendi yolunu çizmesine doğrudan yada dolaylı olarak katkısı olan kişi annesi Zehra gönderen konumundadır. Filmde yani film içindeki oyunda Zehra'nın, Bakkal ile olan münasebeti ve Bakkalında Asiye'yi istememesi ile Asiye'nin karar verme mekanizmasına dönüşerek hangi yoldan gideceğine kara vermesi neticesinde olayların şekillenmesi ile hikâyenin başladığını görmekteyiz.
2. **Evre-Edinim (Güçlenme):** Oyunun daha ilk sahnesinde özne seçim yapmaya itilir. Öznenin yaşana olaylar neticesinde düşünerek kendi kararını verip, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışma çabası filmin fitilinin ateşlenmesine ve olayların bu çerçeveden şekillenmesine sebep olur. Asiye'nin bu aşamada kendi ayaklarının üzerinde dururken kendisine yardımcı olana ancak ona bu süreçte engelleyici kişilerle de karşılaşarak bir dizi sınavdan geçer.
3. **Evre-Edim (Gösterme):** Asiye her geçen gün biraz daha yıpranarak gücü azalmaktadır. Aynı zamanda yaptıkları iş eskisine göre daha az para getirmekte ve paranın çoğunu da kendilerini koruması için tuttukları Dost olan Kara Mustafa almaktadır. Hem yoruldukları hayattan kurtulmak hem de para kazanmak için düşünmektedirler. Evlerine gelen yaşlı ama zengin müşteriye kendilerine ev açması konusunda teklifte bulunurlar. Zengin Müşteride onlara ev açma fikrini kabul etmiştir. Asiye ve annesinin umutları tekrar yeşerir. Artık daha rahat, mutlu ve aynı zamanda paralı bir hayata geçiş yapacaklardır. Zengin müşteri onlara umut olmuştur.
4. **Evre-Yaptırım (Teyit Etme):** Asiye Nasıl Kurtulur filmi zaten film içinde oynanan oyunlarla sahnelendiği için film yeni bir başlangıç durumu ile karşımıza çıkar. Filmde ölen zengin müşteriden kalan içi para dolu çantayı saklayan Asiye artık bu paralarla kendine yeni bir hayat kurmaya karar verir. Asiye parayı en iyi bildiği işe yatırır ve oyunda kendisi artık zengin ve yanında çalıştırdığı kızlar olarak bir iş sahibi konumundadır. Ancak film ile birlikte oyununda bitmesi ile Fuhuşla Mücadele Dernek Başkanı Seniye Gümüşçü ile aynı statükoya sahip olmuş ve içinde bulundukları genelevin yıkılarak yerine beş yıldızlı tesis yapılacağını aktarması ile genelev zorla boşaltılmıştır

SONUÇ

Asiye Nasıl Kurtulur filmi bir uyarlama örneği olarak, Vasıf Öngören'in yazdığı eserle kurduğu ilişki sayesinde sinema diline özgün bir şekilde aktarılmıştır. Sinema, anlatım gücüyle kısa zamanda kendini kabul ettirmiş bir sanat dalıdır. Sinema kendini kanıtlamak adına diğer sanat dallarından da oldukça yararlanmıştır. Bunların başında tiyatro eserleri gelmektedir. Tiyatro eserleri de hem yazarın kişisel görüşlerine hem de yazıldığı dönemin koşullarına göre şekil almaktadır. Siyasi açıdan zor bir dönemden geçildiği zamanda yazılan bu eser de o dönemde toplumda gerçekleşen yozlaşma, huzursuzluk ve eşitsizlik gibi kavramlara da vurgu yapılmıştır. Ayrıca yine zor bir dönemden geçildiği sıralarda Atıf Yılmaz tarafından beyaz perdeye aktarılan eserde kadınların dünyası anlamaya çalışılmıştır.

Vasıf Öngören'in Asiye Nasıl Kurtulur oyunu toplumsal sınıf mücadelesini düzenin dışına itilen kadınları sömüren ve sömürülen ilişki çerçevesinde değerlendiren düzene eleştiri yoluyla yaklaşan bir eserdir.

Toplumun en küçük yapı birimi olarak adlandırdığımız aile kavramı oyunumuza Asiye ve annesini içine alan bir yapıyla karşımıza çıkmaktadır. Yoksul bir annenin kızının ihtiyaçlarını karşılaması bir yana insani ihtiyaçlarını karşılamak için bile kendi bedenini satması düzenin çarpıklığını bize en başında göstermektedir. Asiye'nin annesi Zehra yola devam edebilmesi için Asiye'ye seçenek sunar ya onun gibi düzene teslim olacaktır ya da kendi yolunu bulmaya çalışacaktır. Asiye her ne olursa olsun düzene karşı direneceğini düşünür ve kendi yolunu çizmeye karar verir. Aslında Asiye'nin burada başka çözümü yok mu? Sorusunu soran oyunda ki önemli karakterlerden biri olan Seniye Gümüşçü bu aşamada karşımıza çıkar. Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Gümüşçü toplumda üstün konumda ayrıcalıklı bir kadındır. Toplumun nasıl ve ne şekilde yürüdüğünden içinde bulunduğu sınıf dolayısıyla haberdar değildir bu sebeple o da başka bir çözüm olmalı cümlesiyle olaylara yön vermeye çalışır. Ayrıca Seniye hanımın yer yer söylediği aslında kendi perspektifinden baktığından kendince haklı olan ancak çalışan insanları yeren tavrı ve onun sınıfsal özellikleri de okuyucu ve izleyicilere açık bir şekilde geçmektedir.

Kadınlara acıyarak onları yönlendirerek kendine kurtarıcı gözüyle bakar. Seniye hanım, Asiye'yi yönlendirerek onu kurtarmak için çeşitli öneriler getirir,

annesinin düştüğü duruma düşmesi engellenmeye çalışılır ancak hiçbir öneri Asiye'yi fahişeliğe sürüklenmekten kurtaramaz. Sonunda Asiye kapitalist düzene karşı koyamayarak oyunu kurallarına göre oynamaya karar verir. Artık bir randevu evi sahibi olan Asiye tamamı ile ezilen konumdan ezen konumuna geçerek sınıf atlamıştır.

Toplumsal sınıf düzeninin ve ekonominin getirdiğı eşitsizlik toplumun değer yargılarını da en derinden etkilemektedir. Toplumda kadının konumlanması doğru ve namuslu yaşamak için evlenmenin şart olduğı aksi halde kadınların kötü yola düşeceği, namuslarının lekeleneyeceğı, yalnız kadınların kaçınılmaz sonu olduğı görüşü Asiye Nasıl Kurtulur oyunu ve diğerk kadın temalı tüm oyun ve filmlerde de gizliden gizliye işlenmektedir.

Oyunda ve filmde gördüğümüz esas sorun kadının cinsel bir meta olarak düşünülmesidir. Girdiğı her ortamda her ne kadar namusuyla çalışmak istese de bir şekilde cinsel tacize uğrayan ve bu uğurda yenilmemek için işinden olan Asiye, sonunda düzene ayak uydurabilmek adına cinsel köle olmaya razı gelmiştir. Asiye'nin içinde bulunduğı bu durumu anlatan Sermaye'nin Türküsü oyundan ziyade görsel ve işitsel anlamda da kavramak mümkündür. Türkü de anlatıldığı üzere bedenini satan kadınlar kalbi kırık kadınlardır asla onaylanmazlar.

Vasıf Öngören, erkek egemen toplumlarda kadın figürünün vahameti üzerine sorgulama yapar. Kadına fazla bir seçme şansı tanınmayan toplumumuzun ahlak anlayışını sorgular. Oyun konusu itibariyle bize ezilen kadınları, cinsiyet ayrımcılığını ve sınıf ayrımcılığını ardı ardına sunar. Kadro olarak kadınların çoğunlukta olduğı gerçeğini de göz önüne alırsak kadınların ezilmesini sınıf ayrımcılığına bağlayan oyun kapitalist sisteme göndermelerde bulunur.

Atıf Yılmaz'ın Asiye Nasıl Kurtulur'u orijinal tiyatro metninin neredeyse birebir uyarlamasıdır. Film, film içinde oyun ile başlar, tüm karakterler Asiye'nin hayatına bir şekilde dahil edilir ve bu şekilde devam eder. Film çekilirken kullanılan aksesuarlar, kostümler, kamera açıları ve müzikler ile çeşitlendirme yapılarak sinemanın nimetlerinden de faydalanılmıştır. Ancak oyun içindeki karakterlerin yapıları itibariyle özellikleri belirtildiğinden bu çizginin dışına çıkılamamıştır. Bu gibi uyarlamalarda anlatılan ve anlatılmak istenen renk ve müziklerle daha iyi

idrak edebilmemiz nasıl bir algı yaratılmak istendiğinin net bir sonucu olarak karşımıza çıkar.

Oyun kapitalist düzenin hüküm sürdüğü toplumda yaşama olanağını sisteme ayak uydurmakla sağlayan, toplumsal yaşama uyulduğu, sistemin çarklarından biri olunduğu sürece yaşamın sürdürüleceğini bize sunar. Asiye'nin mücadelesi ile görüldüğü üzere, hala o dönemden bu döneme değişmeyen bir erkek baskısının etkisi mevcuttur. Günümüzde toplumsal cinsiyet algısının değişmesi gerektiği düşüncesiyle birlikte ana karakter olan Asiye'nin nasıl kurtulacağından yola çıkarak bu yolda neler yapılabilir ve daha nice Asiye'lerin nasıl kurtulabileceği dersini çıkarabiliriz.

Sinema ve tiyatronun farklılıklarına değinecek olursak örneğin tiyatro oyunlarında, oyunun başından sonuna kadar bir süreklilik hâkimdir, sinema da ise sahneler parçalanarak çekilir bu nedenle süreksizdir. Tiyatroda seyirci sahnede görmek istediğini izler, sinema da yönetmenin izleyiciye göstermek istediği izlenir. Tiyatro oyunları uzam olarak sınırlıdır, sahne veya dekor bellidir oysa sinemada uzamsal olarak bir sınırsızlık vardır her yer sinemasal uzam olabilir. Ancak sinemanın gelişim döneminde yapılan uyarlamalarda roman ve oyunların malzeme yapıldığı göz ardı edilmemelidir. Uyarlamalar yapılırken sinemaya ne şekilde aktarılacağı önemlidir. Eserlerin uyarlamalarında kimi zaman sadece eserden esinlenerek başlangıç yaparak daha sonra hikayenin bambaşka yerlere çekilmesi veya bambaşka bir kurgu yaratılması gerçeği varsa uyarlama yapılırken esere sadık kalınarak hiçbir şekilde değişiklik yapmadan beyaz perdeye aktarılması gerçeği de vardır.

Asiye Nasıl Kurtulur eseri ile filmi karşılaştırıldığında metnin filme hemen hemen aynı biçimde aktarıldığı görülmektedir. Ele alınan filmde oyunda olduğu gibi olaylar bölümlere ayrılarak anlatılmıştır. Oyunda kurgulanan sıra diğer bölümlere geçişte kendini göstermiştir. Oyunun kurguladığı kronolojik sıra da filmde korunmayı başarmıştır. Filmin anlatısı eserde geçen olay sırası ile beyaz perdeye aktarılmıştır. Tek istisna olarak nitelendirebileceğimiz oyun Zehra ile bakkalın konuşmalarına şahit olan Asiye ile başlarken film Selahattin'in geneleve gelişi ve herkese Seniye Hanım'ın kendilerini ziyaret edeceğini söylemesi ile başlar. Tüm bunların haricinde metnin filme neredeyse birebir uyarlandığı görülmektedir. Filmdeki olaya örgüsü, metin ile aynıdır. Toplumsal ve ekonomik düzen her iki

yaklaşımında da eleştirilmiştir. Atıf Yılmaz oyun içinde oyun kurgulayarak ve özellikle oyun kurgularken kullandığı dekorları, tam o andaki kurgulanan oyuna göre seçilen kıyafetleri ve kullandığı müzikleri ön plana çıkararak oyuna yaptığı katkılar göz ardı edilmemelidir. Bu bilgiler neticesinde, Asiye Nasıl Kurtulur metni zamansal ve uzamsal açıdan değişiklik göstermediği gibi karakterlere ve dramatik yapıya sadık kalınarak, yapısal bir değişiklik yapılmadan neredeyse birebir uyarlama yapılmıştır.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akı, N. (1983). Yakup Kadri Karaosmanoğlu Tiyatro Eserleri. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akyürek, F. (2004). Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak. İstanbul: Kapital Medya.
- Akyürek, F. (2009). Senaryo Yazarı Olmak. İstanbul: Media Cat Kitapları.
- And, M. (1985). Geleneksel Türk Tiyatrosu. İstanbul: İnkılâp.
- And, M. (1992). Türk Tiyatro Tarihi. İstanbul: İletişim.
- Andrew, D. (2010). Büyük Sinema Kuramları. Z. Atam. (çev.), İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Artun, E. (2004). Anonim Türk Halk Edebiyatı Nesri. İstanbul: Kitapevi.
- Bakır, B. (2008). Sinema ve Psikanaliz. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Batur, E. (1995). Anlatı Çözümlemesine Kuramsal Bir Yaklaşım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bazın, A. (1993). Sinema Nedir? İ. Şener. (çev.), İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Berger, A.A. (1993). Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri. N. Ulutak, (çev.), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Desmond, John M, Hawkes, P. (2005). Adaptation; Studing film and litarature. Newyork: McGraw
- Diyeerbekirli, N. (1972). Hun Sanatı. Ankara: MEB Yayınları.
- Dorsay, A. (2006). Sinema Tarihinin En Ünlü Senaryo Yazarı. Milliyet Sanat. Mayıs.
- Elçin, Ş. (1977). Anadolu Köy Oyunları. Ankara: TKAE Yayınları.
- Enginün, İ. (2004). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Erim, B.T. (2009). Derleme Tiyatro Sözlüğü. İstanbul: Mitos-Boyut.
- Erkman, F. (2005). Göstergebilime Giriş. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Erus, Z. (2005). Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar. İstanbul: Es Yayınları.
- Erus, Z. Ç. (2005) Romandan Sinemaya Uyarlamalar. İstanbul: Es Yayınları.
- Esen, Ş. (1996). 80'ler Türkiye'sinde Sinema. İstanbul: Beta Yayınları.

- Gevgili, A. (1989). Çağını Sorgulayan Sinema. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Göktaş, E. (2004). Vasıf Öngören'in Tiyatro Dünyası. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Günay, D. (2007). Metin Bilgisi. İstanbul: Multilingual Yayınevi.
- Gündeş, S. (2003). Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşım. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Gündeş, S. (2003). Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları. İstanbul: İnkılâp Yayıncılık.
- Güneş, A. (2012). Çağdaş Bir Çözümleme Yöntemi: Göstergebilim Sciences Academi
- Güngör, Ş. (1994). Sinemada Görüntü Yönetmeni. İstanbul: Kitle Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (2000). Tiyatroda Devrim. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kayalı, K. (1994). Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Ankara: Ayyıldız Yayınları
- Kılıç, L. (2008). Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi. Ankara: Dost Yayınevi.
- Kıran, A.Z. (2000). Yazınsal Okuma Süreçleri. Ankara: Seçkin Yayınevi
- Kıran, A.Z. (2003). Yazınsal Okuma Süreçleri. Ankara: Seçkin Yayınları
- Kocatürk, U.(1971). Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri. Ankara: Edebiyat Yayınevi.
- Koç, Y. (2012). Tiyatro ve Diksiyon Bilgisi. İstanbul: Sebat Yayıncılık.
- Kurtuluş, H. (1987). Türk Tiyatrosu. İstanbul: Metinler Matbaası
- Küçükdoğan, B. (2010). Sinemada Kurgu ve Einstein İstanbul: Hayalbaz .
- Monaco, J. (2009). Bir Film Nasıl Okunur. E. Yılmaz, (çev.) İstanbul Oğlak Yayınevi.
- Nutku, Ö. (1976). Yaşayan Tiyatro. İstanbul: Çağdaş Yayınevi.
- Oluk, A. (2008). Klasik Anlatı Sineması. İstanbul: Hayalet Kitap
- Oluk, A. (2013). Klasik Anlatı Sineması. İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Öngören, V. (1999). Bütün Oyunları. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Özdemir, N. (1985). Dünya Tiyatro Tarihi. İstanbul: Mitos Boyut
- Özön, N.(2008). Sinema Sanatına Giriş. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Parsa, A.F. (2004). Göstergebilim Çözümlemeleri. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

- Propp, V. (1985). Masalın Biçimbilimi. M. Rıfat, S. Rıfat (çev.) İstanbul: BFS Yayınları.
- Rıfat, M. (1996). Homo Semioticus. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sevengil, A. (2015). Türk Tiyatrosu Tarihi. İstanbul: Melisa Matbaacılık.
- Sevin, N.(1968). Türk Gölge Oyunu. İstanbul: Devlet Kitapları.
- Siyavuşgil, S.E. (1941). Karagöz, Psikososyal bir Deneme. İstanbul: Maarif Matbaası.
- Şener, S. (1975). Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Şener, S. (1993). Oyundan Düşünceye. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Topçu, A. (2004). Sinema ve Zaman. Geleneksel Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı ile İlişkileri. Ankara: Vadi Yayınları.
- Töre, E. (2016). Geleneksel Türk Tiyatrosu İstanbul: Kesit Yayınları.
- Türkmen, N. (1991). Orta Oyunu. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Vardar, B. (1998). Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü. İstanbul: ABC Kitapevi.
- Wollen, P. (2008). Sinemada Göstergeler ve Anlam. Z. Aracagök, B. Doğan (çev.) İstanbul:Metis Yayınları.
- Yücel, T. (1993). Anlatı Yerlemleri: Kişi, Süre, Uzam. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tezler

- Oluk, A. (2004). Klasik Anlatı Sineması. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi
- Sayın, A. (1986). Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Dergiler

Akbulut, H. (2002).Matrix Filminin Propp ve Greimas Örnekçelerine Göre Çözümlemesi Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi s.71

Batur, E. (1979). Anlatı Çözümlemesine Kuramsal Bir Yaklaşım. İ.Ü. Yabancı Diller Yüksekokulu Dergisi sayı:4 s.13

Özdemir, N. (1970). Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı. Tiyatro Araştırma Dergisi. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi. sayı-1 s.1.

Tülücü, S. (2005). Meddah, Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri üzerine Bazı Notlar. Erzurum: Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 24

İnternet Kaynakları

<https://www.researchgate.net/publication/308785>

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.58cebb566089e5.47990990

And.Metin,<http://www.karagoz.net/tag/tiyatroda-acik-bicim-ve-turk-tiyatrosundaki-onemi>

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

ADI VE SOYADI : Selin GİRĞİN
DOĞUM YERİ / TARİHİ : Şarköy/1987
MEDENİ HALİ : Evli
E-MAIL : av.selingirgin@hotmail.com
ADRES (EV/İŞ) : Çatalca/İSTANBUL
TELEFON CEP : 05327302520
EĞİTİM DURUMU
İLKÖĞRETİM : Evrenosbey İlköğretim Okulu
LİSE : Şarköy Lisesi
LİSANS :Doğu Akdeniz Üniversitesi Hukuk
Fakültesi.
YABANCI DİL :İngilizce
İŞ TECRÜBESİ :GİRĞİN HUKUK Avukat