

**T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**VASIF ÖNGÖREN'İN "ASIYE NASIL KURTULUR"
ADLI OYUN METNİNİN ATIF YILMAZ
YÖNETMENLİĞİNDEKİ SİNEMA UYARLAMASININ
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Aslı KODALLI**

**Danışmanı
Dr. Öğretim Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ**

İSTANBUL - 2018

**T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**VASIF ÖNGÖREN'İN "ASİYE NASIL KURTULUR"
ADLI OYUN METNİNİN ATIF YILMAZ
YÖNETMENLİĞİNDEKİ SİNEMA UYARLAMASININ
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Aşlı KODALLI**

**Danışmanı
Dr. Öğretim Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ**

İSTANBUL- 2018

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....Tiyatro.....Anabilim/Anasanat DalıTiyatro..... Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi ..Aslı.....Kodallı..... tarafından hazırlanan
“...Vasıf...Öngören'in...“Asıya...Nasıl...Kurtulur...” Adlı...Oyun...Metninin..
...Atıf...Yılmaz...Yönetmenliğindeki...Sinema...Uyarılamasına...İncelenmesi.....”
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 26/6/2018

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Ayla Kapanoğlu

Danışman: Halis.....Üniv. Tiyatro/ASD/ABD Öğr. Üyesi

.....

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Merve Yıldırım

Maltepe.....Üniv. Gözetim/ASD/ ABD Öğr. Üyesi
Socbil Fakültesi

.....

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Eğilmez

Halç.....Üniv. Gözetim/ ASD/ ABD Öğr. Üyesi

.....Zeynep Eğilmez.....

Jüri Üyesi:

.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:

.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

ÖNSÖZ

Bu çalışmayla amaçlanan sinemanın, tiyatro ve edebiyatla olan etkileşiminin incelenmesidir. Kendinden önceki tüm sanat dallarından etkilenen sinema, kendi estetik dilini oluştururken diğer tüm sanat disiplinlerinin varlığından da yararlanmıştır. Gerek Güzel Sanatlar Fakültesinde sinema öğrenimi görürken, gerekse Konservatuvarda Tiyatro Bölümündeki öğrenimime devam ederken birbiriyle hem bağı olan hem de birbirinden bağımsız anlatım diline sahip bu disiplinleri karşılaştırmalı olarak inceleyebileceğim bir meseleyi konu edinmek istedim. Bu sebeple de yerli bir yazarın tiyatro oyununu yine yerli bir yönetmenin kendi dili ve estetik anlayışıyla nasıl ele aldığını ve sinemasına nasıl yansıttığını Asiye Nasıl Kurtulur ekseninde karşılaştırmalı olarak incelemeyi istedim.

Bu yüksek lisans tezinde kitap, dergi, makale, gazete, seminer, yayınlanmış ve yayınlanmamış tezler olmak üzere birçok kaynak temel alınarak çalışmaya katkı sağlamıştır. Ayrıca esere ait oyun, senaryo ve film de çalışmanın şekillenmesi ve yürütülmesinde yol gösterici kaynaklar olmuştur.

Öncelikle bu çalışma sürecinde bilgi ve tecrübesiyle yanımda olan danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Ayla Kapan Ezici'ye teşekkür ederim. Ayrıca kendisiyle yaptığım görüşme sonucu çalışmama katkısı olan Barış Pirhasan'a, arkadaşım Barış Arman'a, son olarak da bu tezin hazırlık süreci boyunca desteğiyle hep yanımda olan eşim Murat Kodallı'ya ve aileme sonsuz teşekkürlerimle...

İstanbul, 2018

Aslı KODALLI

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ŞEKİLLER LİSTESİ	VI
ÖZET	VII
ABSTRACT	IX
1. GİRİŞ	1
2. VASIF ÖNGÖREN TİYATROSU	3
2.1. Yaşamı	3
2.2. Oyunları	5
2.2.1. Asiyeye Nasıl Kurtulur	5
2.2.2. Almanya Defteri	13
2.2.3. Oyun Nasıl Oynanmalı	14
2.2.4. Zengin Mutfağı	16
3. ATIF YILMAZ SİNEMASI	17
3.1. Yaşamı	17
3.2. Sinema Dili	18
3.3. Filmleri	20
3.4. Kronolojik Film Dizilimi	27
3.5. Edebiyattan Sinemaya Uyarladığı Filmleri	29
4. SİNEMA UYARLAMA İLİŞKİSİ	30
4.1. Uyarlama Nedir	30
4.2. Uyarlama Türleri	30
4.2.1. Serbest Uyarlama (The Loose Adaptation)	31
4.2.2. Aslına Sadık Uyarlama (The Faithful Adaptation)	32
4.2.3. Birebir Uyarlama (The Literal Adaptation)	33
4.3. Filmlerin Edebi Metinlerden Uyarlanma Sebepleri	34

5. VASIF ÖNGÖREN’İN “ASIYE NASIL KURTULUR” ADLI OYUN METNİNİN ATIF YILMAZ YÖNETMENLİĞİNDEKİ SİNEMA UYARLAMASININ İNCELENMESİ	36
5.1. Asiyeye Nasıl Kurtulur Filminin Özeti.....	36
5.2. Zaman ve Mekan.....	37
5.3. Filmin Künyesi, Rol Dağılımı	39
5.4. Filmle Senaryonun Oyundan Farkları	40
5.5. Filmin Bölümleri.....	41
5.5.1. Giriş	41
5.5.2. Gelişme	45
5.5.2.1. Ön Oyun ve Birinci Konuşma	45
5.5.2.2. Birinci Oyun ve İkinci Konuşma.....	46
5.5.2.3. İkinci Oyun ve Üçüncü Konuşma	49
5.5.2.4. Üçüncü Oyun ve Dördüncü Konuşma	51
5.5.2.5. Dördüncü Oyun ve Beşinci Konuşma	53
5.5.2.6. Beşinci Oyun ve Altıncı Konuşma	56
5.5.2.7. Altıncı Oyun ve Yedinci Konuşma	57
5.5.2.8. Yedinci Oyun ve Sekizinci Konuşma.....	60
5.5.2.9. Sekizinci Oyun ve Dokuzuncu Konuşma	61
5.5.2.10. Dokuzuncu Oyun ve Onuncu Konuşma	63
5.5.2.11. Onuncu Oyun ve On Birinci Konuşma.....	64
5.5.2.12. On Birinci Oyun ve On İkinci Konuşma	65
5.5.2.13. On İkinci Oyun.....	67
5.5.3. Final.....	68
6. SONUÇ.....	71
7. KAYNAKLAR	73
8. EKLER.....	78
9. ÖZGEÇMİŞ	86

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 4.1.....	31
Şekil 4.2.....	32
Şekil 4.3.....	33
Şekil 5.1.....	37
Şekil 5.2.....	43
Şekil 5.3.....	46
Şekil 5.4.....	47
Şekil 5.5.....	50
Şekil 5.6.....	53
Şekil 5.7.....	55
Şekil 5.8.....	57
Şekil 5.9.....	60
Şekil 5.10.....	61
Şekil 5.11.....	62
Şekil 5.12.....	63
Şekil 5.13.....	64
Şekil 5.14.....	66
Şekil 5.15.....	68
Şekil 5.16.....	69
Şekil 5.17.....	70

GENEL BİLGİLER

AdıveSoyadı	: Aslı KODALLI
Anasanat Dalı	: Tiyatro
Programı	: Tiyatro
TezDanışmanı	: Dr. Öğretim Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ
TezTürüveTarihi	: Yüksek Lisans – Haziran 2018

VASIF ÖNGÖREN'İN “ASİYE NASIL KURTULUR” ADLI OYUN METNİNİN ATIF YILMAZ YÖNETMENLİĞİNDEKİ SİNEMA UYARLAMASININ İNCELENMESİ

ÖZET

Bu tez çalışmasında Vasıf Öngören'in oyunu olan Asiye Nasıl Kurtulur'un sinemaya uyarlanıp, Türk sinema tarihinin en önemli yönetmenlerinden Atıf Yılmaz'ın diliyle nasıl şekillendiği, ne gibi benzerlikler taşıyıp ne gibi değişimlere uğradığı üzerine detaylı bir inceleme yapılmıştır.

Çalışmanın Birinci Bölümü'nde, çalışmaya konu olan filmin uyarlandığı oyunun yazarı Vasıf Öngören üzerinde durulmuştur. Yaşam öyküsü, tiyatroya bakışı, dili, yazmış ve yönetmiş olduğu oyunlar üzerine inceleme yapılmıştır. Aynı zamanda Asiye Nasıl Kurtulur oyununun özetine yer verilmiştir.

İkinci Bölüm'de Asiye Nasıl Kurtulur oyununu, sinemaya kendi dili ve bakış açısıyla kazandıran Atıf Yılmaz üzerine bir inceleme yapılmıştır. Yaşam öyküsü, sinema sanatına bakışı, çalışma biçimi, filmografisi ve sinema dili üzerine araştırmalar yapılmıştır.

Üçüncü Bölümü'nde, sinemanın uyarlamayla olan ilişkisi ele alınmış ve sinemada uyarlama yöntemlerine yer verilmiştir. Aynı zamanda uyarlamaların sinema için neden önemli bir yeri olduğundan söz edilmiştir.

Dördüncü Bölüm'de ise, Asiye Nasıl Kurtulur filmi bölümlere ayrılarak her bölüm detaylıca incelenmiş ve sinemaya aktarılırken Vasıf Öngören'in oyunuyla ne gibi benzerlikler

ve farklılıklar taşıdığı üzerinde durularak hangi uyarlama yöntemiyle sinemaya aktarıldığı konusunda inceleme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Atıf Yılmaz, Sinema, Tiyatro, Uyarlama, Asiye Nasıl Kurtulur.



GENERAL INFORMATION

Name and Surname	: Aslı KODALLI
Department	: Theatre
Program	: Theatre
Thesis Advisor	: Asst. Prof. Ayla KAPAN EZİCİ
Type and Date of the Thesis	: Master Degree – June, 2018

INVESTIGATION OF THE SCREENPLAY ADAPTATION DIRECTED BY ATIF YILMAZ OF THE PLAY TITLED "ASİYE NASIL KURTULUR" BY VASIF ÖNGÖREN

ABSTRACT

In this thesis study, a detailed investigation is carried out on how *Asiye Nasil Kurtulur*, the play of Vasif Ongoren, was adapted to the screenplay, how it was shaped by the language of Atif Yılmaz, one of the most important directors of Turkish cinema history, and the differences and changes between these two works.

In the first part, Vasif Ongoren, who is the writer of the play subject to this study is introduced and discussed. As well as his life story, viewpoint on theatre and language, plays written and directed by Vasif Ongoren are also studied. Additionally, the summary of the play titled "*Asiye Nasil Kurtulur*" is given in this chapter.

A review is made on Atif Yılmaz, who has adapted the play of *Asiye Nasil Kurtulur* into the cinema with his own language and perspective in the second part. Atif Yılmaz's life story, viewpoint to art, work style, filmography and cinema language are widely studied.

The third part of the study covers the relationship of the cinema with the adaptation and the methods of adaptation used in the cinema comprehensively. At the same time, it is also mentioned why these kind of adaptations are important for cinema.

In the fourth part, *Asiye Nasil Kurtulur* is divided into sections; each section is examined in detail. And also, what kind of differences and similarities are seen between the

cinema adaptation and the play of Vasif Ongoren while it is being adapted to the screenplay and which method was used during the adaptation process are deeply analyzed.

Keywords: Atif Yilmaz, Cinema, Theater, Adaptation, Asiye Nasil Kurtulur



1. GİRİŞ

Edebiyat ve sinema arasındaki karşılıklı etkileşimde, roman, oyun yada farklı türde bir edebi metnin filme aktarılmasını bilindir kılan ve en önemli uygulama türlerinden biri olan uyarlamaların, sinemanın varoluşu boyunca hep önemli bir yeri olmuştur (Erus, 2005: 11-16). Melies'in filmleriyle başlayan bu macera günümüzde de aynı tempoyla devam etmekte ve beyaz perde izleyicisi karşısında kendine yer bulmaktadır.

19. yüzyılda ortaya çıkan sinemanın geçmişine baktığımızda, karşımıza çıkan en ilginç şey; onun, edebiyat ve tiyatro dallarının mirasçısı olmasıdır. Edebiyat, tiyatro ve müzik gibi temeli çok daha eskiye dayalı sanat dallarından epeyce genç olan sinema kendinden önceki tüm bu sanat dallarından etkilenmiştir (Bazin, 2011, 63-65). Yüzeysel bakımdan ele alındığında birbirine ne kadar yakınmış gibi gözükse de zaman ve uzam açısından sınırlanan tiyatronun bazı yönleriyle sinemadan ayrıldığı söylenebilir. Sinema, tıpkı resim gibi canlı ve görsel bir potansiyele sahiptir ve büyük bir anlatı kapasitesini bünyesinde barındırmaktadır. Yedinci sanat olarak da adlandırılan sinemanın, diğer tüm sanat dallarından sonra ortaya çıktığı için önünde faydalanabileceği birçok olanak ve örneğe sahip olduğu söylenebilir.

Sinema ile en çok ilişki kuran alan edebiyat olmuştur. Sinemanın temel unsurlarından biri olan senaryo iki formu esas almaktadır. Bunlardan biri özgün senaryolar, diğeri ise edebi eserlerinden yapılan uyarlamalardır (Akyürek, 2008: 100-103). Edebiyat uyarlamalarında romanlar her ne kadar ağırlıkta olsa da bu uyarlamalar yalnızca romanla sınırlı kalmamış, tiyatro eserleri de senaryoya dönüştürülerek sinemaya aktarılmıştır (Alkan, 2013: 49).

Çalışmanın sınırını belirleyen unsur, uyarlama bir filmin ve filme kaynaklık eden tiyatro oyununun karşılaştırılmasıdır. Bu tez araştırması için uyarlama yaklaşımları açısından *Asiye Nasıl Kurtulur* filmi seçilmiş ve *Atıf Yılmaz*'ın filmi ele alış biçimi üzerine çalışılmıştır.

Tezin Birinci Bölümünde, sonraki bölümlerde daha net kıyaslama yapabilmek amacıyla filmin kaynağı olan *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununa ve oyunun yazarı *Vasıf Öngören* 'in yaşam öyküsüne, tiyatroya bakışına, yazdığı ve sahnelediği oyunlara dair bilgilere yer verilmiştir. Bu bölümün kaynakçası; oyunun kendi metninden, yerli yazarların kitaplarından ve internette yayımlanmış makalelerinden oluşmaktadır.

İkinci Bölümde filmi kendi estetik diliyle ve bakış açısıyla sinemaya aktaran Atıf Yılmaz üzerine derinlemesine bir araştırma yapılmış, Türk Sineması tarihinin en fazla uyarlama film yapan yönetmenlerinden biri olan Atıf Yılmaz'ın yaşam öyküsüne, sinema diline, uyarlamaya bakış açısına, Türk sinemasına kazandırdığı filmlere ve *Asiye Nasıl Kurtulur* filminin senaristi *Barış Pirhasan*'la yaptığı çalışmalara yer verilmiştir. Bunun yanı sıra Atıf Yılmaz'ın uyarlama film yapma konusundaki çalışma biçimini anlayabilmek adına, yapmış olduğu diğer uyarlama filmler araştırılmış ve özellikle de tiyatrodan sinemaya aktardığı filmlerinin bir kısmı izlenmiştir.

Üçüncü Bölümünde ise Atıf Yılmaz'ın, *Vasıf Öngören*'in aynı isimli oyunundan sinemaya uyarlanan *Asiye Nasıl Kurtulur* filmi ekseninde, uyarlamanın hangi yönleme dayalı olarak bu film içerisinde kendine yer bulduğu üzerinde durulmuştur. Bu sebeple de sinemanın uyarlamayla olan ilişkisi ve uyarlama yöntemleri konusuna değinilmiş ve *Asiye Nasıl Kurtulur* filminin sinemaya aktarımı üzerine inceleme yapılmıştır.

Tezin Dördüncü çalışma bölümünde, *Asiye Nasıl Kurtulur* oyun metninin Atıf Yılmaz yönetmenliğindeki sinema uyarlanmasının incelenmesi üzerine bir çalışma yapılmıştır. İlk alt başlıkta filmin özetine yer verilmiş, ardından filmle oyun arasındaki farklara değinilmiş ve film bölümlere ayrılarak oyundan sinemaya aktarımı sırasında ne gibi değişimlere uğradığına ve uyarlama çalışmaları içerisinde hangi yönleme daha yaklaştığına ilişkin inceleme yapılmıştır. Araştırmanın bu bölümü için hem *Asiye Nasıl Kurtulur* filmi izlenmiş hem *Barış Pirhasan*'ın senaryosu hem de *Vasıf Öngören*'in tiyatro metni incelenmiş ve her iki türdeki eseri birbiriyle karşılaştırma yoluna gidilmiştir. Aynı zamanda filmin senaristi *Barış Pirhasan*'la görüşülerek röportaj yapılmış, filmin set fotoğraflarını çeken *Mustafa Ziya Ülkenciler*'den filme ait birkaç fotoğraf edinilmiştir.

2. VASIF ÖNGÖREN TİYATROSU

2.1. Yaşamı

Türk Tiyatrosu'nun 1960'lı yıllarında oyun yazarı, oyuncu ve yönetmen kimlikleriyle karşımıza çıkan Vasıf Öngören 15 Şubat 1938 yılında Kütahya'da dünyaya gelmiştir. Kütahya Lisesi'nde okurken tiyatroya artan ilgisi üniversite eğitimi için İstanbul'a geldiğinde en üst noktaya ulaşmış, 1959 yılında Türk Milli Talebe Federasyonu Gençlik Tiyatrosu'na girerek yönetmen ve oyuncu olarak yer almıştır (Yüksel, 1997: 117).

1962'de İstanbul Üniversitesi Fizik Bölümü'ndeki eğitimini bırakıp epik tiyatroyu asıl merkezinden öğrenmek üzere Berlin'e gitmiştir. Bir yandan Brecht'in tiyatrosu Berliner Ensemble'de Manfred Wekwerth'in rejisi çalışmalarına izleyici olarak dört yıl boyunca katılarak pratik alandaki tecrübelerini arttırmış, diğer yandan da Frei Üniversitesi Felsefe Fakültesi'nin Tiyatro Bilimleri Bölümü'nde eğitimini sürdürmüştür (Öngören, 2014: 5). Berliner Ensemble topluluğunun provalarına izleyici olarak katılırken aynı zamanda 1966'ya kadar arşivi inceleme olanağı bulmuş ve bu alandaki çalışmalarında yoğunlaşmıştır (Göktaş, 2004: 9).

Gerek Brecht'in çeşitli oyunlarını sahneye koymasıyla gerekse epik tiyatro metoduyla oyunlar yazmasıyla, Türk tiyatro seyircisinin epik tiyatroyla tanışmasında önemli bir yeri olan Vasıf Öngören (İri, 2017: 132) 1965 yılında altı yıl sonra yeniden ele alıp Almanya Defteri adıyla tekrar sahneleyeceği ilk oyunu Göç'ü yazmıştır. Göç ilk defa İstanbul Tiyatro Şenliği kapsamında Gençlik Tiyatrosu tarafından sergilenmiş ve İkincilik Ödülü'nün sahibi olmuştur (Öngören:2014: 5). Öngören, 1969 yılında Halk Oyuncuları'na oyuncu olarak katılmış, tiyatro konusunda öğrendiği doğruları orada saptayamayacağını anlayıp aynı yıl oradan ayrılarak arkadaşlarıyla beraber epik görüşte sahnelemeler yapmak için Ankara Birlik Sahnesi'ni kurmuştur (Göktaş, 2004: 35).

Vasıf Öngören ikinci oyunu *Asiye Nasıl Kurtulur*'u askerlik yaptığı süreçte yazmış ve askerden döndükten sonra eseri Ankara Birliği Sahnesi'nde sahnelemiştir. Türk tiyatrosuna biçim ve yorum yönünden yeni bir alternatif getiren oyun 1970 yılında Sanatseverler Derneği'nin En İyi Yazar ve En İyi Yönetmen ödüllerine layık görülmüştür. 12 Mart 1971 itibariyle Ankara Birliği Sahnesi'nin faaliyetleri sona ermiştir. Vasıf Öngören'de bu süreçte mahkum edilen diğer sanatçı ve aydınlardan biri olmuştur. 1971'de ilk oyunu *Göç*'ü yeniden düzenleyip şekillendirdiği; *Almanya Defteri* oyunu, Ankara ve İstanbul'da sahnelenir. Hapiste geçirdiği iki yıllık süreçte *Oyun Nasıl Oynanmalı*'yı yazar. Bu oyunu da 1974'te İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda, 1979'da Ankara Sanat Tiyatrosu'nda sahnelenir (Yüksel, 1997: 119). 1970'lerin ortalarında İstanbul Birlik Sahnesi'ni kurarak Sezuan'ın *İyi İnsan* ve *Faşizmin Korku ve Sefaleti* oyunlarını sahneye koyar. Aynı süreçte Zengin *Mutfağı*'nı kaleme almaktadır. Bu oyun da kendisine İsmet Küntay Ödülü'nü, *Tiyatro 78 Dergisi* Yılın Oyunu ve Sanatseverler Derneği En İyi Yazar ödüllerini kazandırır (Yüksel, 1997: 121).

Öngören 1979 yılında *Masalın Aslı* adında bir çocuk kitabı çıkarmıştır. *Kitap* *Aydınlıktan Karanlığa ve Karanlıktan Aydınlığa* adıyla iki cilttir. Çocukların anlayabileceği şekilde ekonomi ve politika hakkında bilgi edinebilmeleri amaçlanmıştır. Kitap, merkezi Lüksemburg'ta bulunan AWMM adındaki kuruluşça 1977 *Kitap Ödülü*'ne değer görülmüştür. Aynı zamanda dünyanın birçok ülkesinde Almanca olarak basılmış ve yüz yirmi bir çocuk kitabı arasından on dokuzunca sırada yerini almıştır (Göktaş, 2004: 13).

Yüksel (1992: 124), Öngören'in 1978-79 döneminde Nazım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'ndan bölümleri kurgulayarak tek kişilik oyun haline getirdiğinden bahseder. Oyunda Meral Taygun oynamıştır. 1980'ler döneminde Türkiye'den ayrılarak Amsterdam'a gider ve orada *El Kapısı* tiyatro topluluğunu kurar. Hollanda'da yaşayan öğrenci ve işçilerden bir araya gelen bu toplulukla çalışmalarını devam ettirir. 14 Mayıs 1984'te geçirdiği kalp krizi sonucu hayatını kaybeder.

Kronolojik sıralamayla Vasıf Öngören'in çalışmış olduğu topluluklarla yapmış olduğu rejî çalışmaları şu şekildedir;

- 1- *Asiye Nasıl Kurtulur* (1969 Ankara Birliği Sahnesi- 1970 Ankara Sahnesi)

- 2- Adam Adamdır (Brecht, 1971 Ankara Birliği Sahnesi)
- 3- Almanya Defteri (1971, Ankara Sahnesi)
- 4- Oyun Nasıl Oynanmalı (1974, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu)
- 5- Faşizmin Korku ve Sefaleti (Brecht, 1976 Birlik Sahnesi)
- 6- Sezuan'ın İyi İnsanı (Brecht, 1976 Birlik Sahnesi)
- 7- Zengin Mutfağı (1977 Birlik Sahnesi)
- 8- 1941-42'den İnsan Manzaraları (Nazım Hikmet şiirlerinden tek kişilik oyunlaştırma, 1979 Birlik Sahnesi)
- 9- Yeni Nesil (1984, tamamlanmamış eseri)
(Göktaş, 2004: 12).

2.2. Oyunları

Epik Tiyatro öğelerini kullanarak Türk Tiyatrosu seyircisinin bu kuramla tanışmasında önemli etken olan Vasıf Öngören'in yazmış olduğu dört oyunu bulunmaktadır (Öngören, 2014: 5). Bunlar;

- 1- Asiye Nasıl Kurtulur, 1969
- 2- Almanya Defteri (Göç), 1971 (1965 yılında Göç adıyla yazılmış daha sonra yeniden düzenleyip Almanya Defteri adıyla sahnelemiştir)
- 3- Oyun Nasıl Oynanmalı, 1974
- 4- Zengin Mutfağı, 1977

Asiye Nasıl Kurtulur oyunu tezin ana metnini oluşturduğu için aşağıda ayrıntılı olarak incelenecektir.

2.2.1. Asiye Nasıl Kurtulur

Asiye Nasıl Kurtulur sorusuna cevap bulmak üzerine tartışmalı bir oyun içinde oyun biçiminde yapılanan oyun, Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Gümüştü'nün Asiye'nin namuslu bir hayat sürüp nasıl kurtulabileceğine dair çözüm önerileri sunması ve bu önerilerin oyun içinde canlandırılmasıyla ilerler. Asiye Nasıl Kurtulur; 1 Ön Oyun, 11 Oyun, 1 Sözsüz Oyun, 12 Konuşma, 2 Final ve 1 Son Değiş'ten oluşmuştur. Oyunda 1. ve 2. Final'de söylenen türkülerle beraber 6 Türkü yer almaktadır (Öngören, 2014).

Ön oyun; Seniye ve Anlatıcı'nın kendileri için hazırlanan koltuklarda seyircilerle birlikte yerlerini alıp oyunu seyretmeye hazırlanmalarıyla başlar (Öngören, 2014: 75). Daha sonrasında Asiye ve annesi Zehra'nın, şimdisi ve geçmişi hakkında bilgi sahibi oluruz. Zehra, yaşamın zorluklarından ve en sonunda bedenini satmaya mecbur kalışından söz eder. İnşaat işçisi babanın iş kazası sebebiyle ölümü üzerine yeniden evlenen ancak kocası tarafından terkedilen Zehra çeşitli işlerde çalışmış fakat taciz, işten çıkarılma gibi talihsizliklerle karşı karşıya gelerek en sonunda çareyi bedenini satmakta bulmuştur. Fahişelikle kızını okutup, hayatta kalacak kadar para kazansa da artık yaşlandığı için sadece üç dört yıl daha çalışarak bu işi yapabilecektir. Çareyi, parası olan evli, bakkal dostuna yeni bir ev açtırıp metres olarak gitmekte bulan Zehra, dostu kızını istemediği için Asiye'yi tek başına bırakmak durumunda kalacaktır. Bunun üzerine Zehra kızına iki seçenekten bahseder; ya o da annesi gibi fahişelik yapmaya başlayacak ve beraber çalışıp yaşayacaklardır ya da kendi başının çaresine bakacaktır. Belki öğretmenlerinden yardım alarak belki de bir eve hizmetçi ya da evlatlık olarak sığınarak... Asiye adeta tüm oyunun temelini oluşturan ve oyun boyunca yanıtı aranacak soruyu annesine sorar: "Başka bir çare yok mu?" Cevap fazlasıyla nettir: "Yok, kızım. Büyüyünce sende anlayacaksın bunu..." Ön oyunun bundan sonrası *Sermayenin Türküsiyle* son bulur (Öngören, 2014: 78-79).

Birinci konuşmada Anlatıcı, ön oyunu seyreden Seniye Hanım'a Asiye'nin ne yapması gerektiğini sorar. Annesinin kendisini terk ettiği süreçte okul müdiresinin yanına sığınan Asiye'nin kurtuluşunun en kestirme yolunun evlilik olduğunu söyler (Öngören, 2014: 81-82).

Birinci oyunda Asiye, Müdire ve öğretmenlerinin yardımıyla küçük bir marangoz atölyesinin sahibinin oğluya nişanlandırılır. Nişan günü damadın babasının bir ahbabı Asiye'yi tanır ve damadın ailesine Asiye'nin annesinin bir fahişe olduğunu söyleyince damadın babası Müdire Hanım'ı çağırıp duyduklarının gerçek olup olmadığını sorar. Müdire de gerçek olduğunu ancak Asiye'nin bir suçu olmadığını, anasının günahını kızının çekmemesi gerektiğini söyleyince kayınpeder de; siz olsanız oğlunuza alır mıydınız diye sorar ve Asiye ve sonrasında nişan bozulur (Öngören, 2014: 82-86).

İkinci konuşma bölümünde durumu değerlendiren Seniye, Asiye'nin en kestirme kurtuluş yolunun yine de evlenmek olduğunu ve ancak seven bir erkeğin durumu bilmesine rağmen evlenmeyi göze alabileceğini söyler (Öngören, 2014: 87).

İkinci oyuna geçildiğinde aradan dört ay geçmiştir, Asiye aç ve perişan haldedir. Müdire Hanım Ankara'ya tayin edilince ortada kalan Asiye önce kendine bir oda bulur. Ancak iş bulamayıp iki ay boyunca oda kirasını ödeyemeyince sokakta kalan Asiye belki evine geri dönmüştür ve iş bulması konusunda ona yardımcı olur diye Müdire Hanım'ın evine gider. Üstelik oraya gittiği akşam bir adam Asiye'nin peşine takılmıştır. Müdire Hanım henüz gelmemiştir ancak yeğeni evdedir. Yeğeni, Asiye'nin zor durumda olduğunu görünce ona önce yemek sonra da evde kalacağı bir yer verir (Öngören, 2014: 87-92).

Üçüncü konuşma bölümünde Anlatıcı, sonrasında ne olduğunu soran Seniye'ye, Yeğen'in Asiye'ye bir ev tuttuğunu, iş aramaya başladıklarını ve aralarında duygusal bir yakınlığın oluştuğunu, bir süre sonra da beraber yaşamaya başladıklarını anlatıcı Seniye duruma tepki gösterir, çünkü bu "metres"lidir. Bundan dolayı da Asiye'nin kendi kurtuluşu için ne yapıp edip yeğenle evlenmesi gerektiğini söyler (Öngören, 2014: 92).

Ancak buna imkan yoktur çünkü Yeğen evlidir. Üçüncü oyunda Asiye yeni evinde üzerinde güzel giysilerle birkaç gündür görmediği sevgilisini beklemektedir. Sevgilisi eve gelince içki almak için dışarı çıktığında kendisini takip eden teyzesi Müdire ve karısı eve gelir. Asiye'yi karşısında görünce çok şaşırır Müdire anasının kızı deyip hakaretler yağdırır. Yeğen'in evli olduğunu o an öğrenen Asiye, Müdire'ye evli olduğunu bilmediğini söyleyip özür diler ve evi terk eder. Az öncesinde eve gelen Yeğen, karısını sevmediğini ve ondan ayrılacağını söyleyip Asiye'ye engel olmaya çalışsa da başaramaz (Öngören, 2014: 93-97).

Dördüncü konuşmada Seniye, Asiye'yi sevdiği adamı bıraktığı ve bunu onur meselesi yaptığı için cahillikle suçlar. Adamı bırakmayıp direnmesi gerektiği, kadın olmanın kendisine sağladığı avantajı kullanamadığı için de bundan sonra tek çıkış yolunun çalışmak olduğunu dile getirir. Ancak Asiye durumunda bir kızın erkeklerin gözünde istifade edilecek bir fırsat olduğunu, bunun için de fabrikada çalışmasının en doğru yol olacağını söyler. Anlatıcı da aradan geçen bu iki yıllık süreçte Asiye'nin çok acı çektiğini, işsiz, evsiz ve aç kaldığını fakat en sonunda kendine bir fabrikada iş bulduğunu anlatır (Öngören, 2014: 97-98).

Dördüncü oyunda Asiye bir fabrikada işe giren Asiye'ye fabrikanın ustabaşı Besim Usta sarkıntılık eder. Durumu Müdür'e şikayet eden Asiye Besim Usta'nın işten çıkarılacağı sözünü alır. Ancak fabrikanın sahibi olan müdürün amcası, en yararlı ve deneyimli çalışanı olan Besim Usta'yı işten çıkarmak yerine, yerine kolayca birini bulabileceği Asiye'yi işten kovar (Öngören, 2014: 98-102).

Beşinci konuşmada Anlatıcı, Asiye'nin altı ay boyunca iş aramasına rağmen bulamadığını, parasının ve kalacak yerinin kalmadığını fakat buna rağmen hep direndiğini söyler. Üç gündür boğazından hiçbir şeyin geçmediğini ve bir gün sokakta mezeci dükkanının önünden geçerken vitrindeki yiyeceklere gözünü ayırmadan baktığını anlatır (Öngören, 2014: 102).

Beşinci oyuna gelindiğindeyse daha fazla aç kalmaya dayanamayan Asiye dükkandan yiyecek çalmak üzereyken yakalanır ve Mezeci tarafından polise verilmekle tehdit edilir. Asiye kendisini polise vermesin diye yalvarsa da aldırılmaz. Asiye'nin çaresizliğini ve güzelliğini gören Mezeci, onu gözüne kestirir ve birlikte olabilmek için de isterse hepsini yiyebileceğini söyleyip, Asiye yemek yerken onu okşamaya başlar. Asiye hem açlıktan hem de polis korkusundan duruma ses çıkarmaz. Asiye kurtulamamıştır (Öngören, 2014: 102-105).

Altıncı konuşma bölümünde Seniye, Asiye'nin direnmesini beceremediğini ve bu hayatı yaşamaktansa ölmesinin daha iyi olacağını söyler. Asiye Birinci Final'deki şarkısıyla Seniye'ye yanıt verir (Öngören, 2014: 105-106).

Her taraftan tıkadınız yolumu
Yoksullukla bağladınız kolumu
İstmeden seçtirdiniz sonumu
Şimdi kolay sayın bayan Öl demek.

Yedinci konuşma bölümüne gelindiğinde Anlatıcı, Seniye'ye Asiye'nin bundan sonra kurtulmasının mümkün olup olmayacağını sorar. Seniye'ye, Asiye'nin "namuslu" bir işte çalışarak ayakta kalamaması üzerine kurtuluşunun gençliği ve güzelliğiyle kendini daha yüksek fiyattan satarak olabileceğini, üstelik annesinin de bu konuda ona yol gösterebileceğini, bu yoldan çok para kazanabileceklerini ve kendilerine sermaye olabilecek kadar para biriktirebilirlerse bu hayattan kurtulabileceklerini söyler (Öngören, 2014: 109-110).

Yedinci oyunda Zehra Asiye'yi zengin bir randevu evine götürür ve onu pazarlamaya çalışır. Randevu evinin sahibi Asiye'yi beğenir ancak annesinin aradan çekilmesini ister. Zehra bu yolları iyi bildiği için böyle bir hataya düşmez ve patrona kızını oralarda çalıştırmak istemediğini, ikisine birlikte bir ev tutmasını, istediği müşteriyi yollayıp uygun gördüğü komisyonu almasını teklif eder ancak sonunda anlaşamazlar (Öngören, 2014: 110-114).

Sekizinci konuşmada, Seniye'nin bu durum karşısındaki önerisiyse, kendi düzenlerini kurup yeni bir eve taşınıp, içini yeni eşyalarla dayayıp döşemeleri, sonra da fiyatlarını arttırıp bu yoldan paralarını biriktirmeleri yönündedir (Öngören, 2014: 114).

Sekizinci oyunda Asiye ve Zehra artık yeni evlerindedir. Zehra çok para getirecek zengin müşteriler ayarlaması için bir aracıyla konuşup anlaşmaktadır. Ancak Asiye'nin eski müşterilerinden biri fiyat konusunda sıkıntı çıkarır, eski fiyattan ödeme yapacağını söyler. Zehra duruma itiraz edince adam hem Asiye'ye hem de Zehra'ya vurur ve onları polise şikayet etmekle tehdit eder (Öngören, 2014: 115-119).

Dokuzuncu konuşmada, olanları değerlendiren Seniye, Zehra'yla Asiye'nin düzenlerini koruyabilmek için kendilerine bir koruyucu bulmalarını önerir (Öngören, 2014: 119).

Dokuzuncu oyunda Zehra ve Asiye kendilerine koruyucu olarak Kara Mustafa'yı bulmuşlardır. Evin pencere tokmağında Kara Mustafa'nın kasketi asılıdır. Az sonra daha evvelden huzursuzluk çıkaran eski müşteri tekrar eve gelmiş ve Asiye'yi sormaktadır. Bu arada Zehra'da penceredeki kasketi belli etmeden indirmiştir. Müşteri evdekileri yine polise şikayet etmekle tehdit ederken Kara Mustafa gelir ve adamı dövüp daha evvelden vermediği parayı da zorla alır. Güvenliği sağlayan Kara Mustafa hem onları korumakta hem de kazancın üçte birini almaktadır (Öngören, 2014: 120-124).

Onuncu konuşmaya gelindiğinde Anlatıcı tekrar Seniye'ye dönüp ne olacağını sorar. Seniye'ye göre bundan sonra yapmaları gereken, yeterli parayı kazanana kadar çalışmalarıdır (Öngören, 2014: 124).

Onuncu oyunda aradan altı yıl geçmiştir. Evdeki eşyalar eskimiş, Asiye'ye yıllar içinde çökmüştür ve işler artık eskisi kadar iyi gitmemektedir. Zehra ve Kara Mustafa para meselesi yüzünden anlaşamayıp tartışmaktadırlar. Artık Kara

Mustafa'nın da tabiriyle ikisinden biri fazladır. Zehra çözümlü evli, zengin, Asiye'ye göre yaşlı ancak ona düşkün olan bir müşterilerini kendilerine ev tutması için ikna etmekte bulur. Zengin müşteri bu teklifi kabul eder. Böylelikle Asiye çalışmayı bırakıp adama metreslik edecek ve böylelikle para kazanmak için daha fazla yıpranmak zorunda kalmayacaktır (Öngören, 2014: 124-130).

On birinci konuşmada Seniye, bu ağır meslek yüzünden Asiye'nin çöküp yaşlandığını ve para biriktirmesinin gittikçe zorlaşacağını dile getirir. Anlatıcı Seniye'ye, Asiye'nin ne yapması gerektiğini sorar. Seniye, daha önce Zehra'nın da böyle bir kurtuluş yoluna başvurup kurtulmayı başaramaması sebebiyle, annesinin Asiye için düşündüğü kurtuluşa kuşku ile bakar (Öngören, 2014: 130-131).

On birinci oyunda, Asiye ve Zehra Zengin Müşteri'nin tuttuğu yeni eve taşınmak için hazırlanmaktadır. Asiye yakalanmaktan çok korkmaktadır. Tam evden çıkmaya hazırlanırken Kara Mustafa gelir ve çıkan kavgada önce Zengin Müşteri'yi sonra da Zehra'yı vurur. Sahne *Orospunun Sonu Türküsü*'yle son bulur (Öngören, 2014: 131-136).

Güpegündüz kurşun ile
Bu nafile düzen ile
Töre, ahlak, kanun ile
Seçtirdiler sonumuzu.

On ikinci konuşma ve Bir Sessiz Oyun bölümünde iç içe geçmiş iki sahne görülür; Seniye, mutlaka bir çıkar yol olması gerektiğini ve Asiye'nin bu şekilde yaşamasının çok ağır ve zor olacağını söyleyip, kurtulması için ölen Zengin Müşteri'nin alacağı kat için bankadan çekip yanında getirdiği içi para dolu çantasını alması gerektiğini savunurken Asiye alıp almama konusunda tereddütte kalır ve sonunda çantayı alıp saklar. Anlatıcı'yla Seniye arasında geçen konuşmada Asiye'nin bu cinayet olayında bir suçlu olmadığına karar verilip serbest bırakıldığını ve paralarında Asiye'ye kaldığını öğrenilir. Duyduklarına sevinen Seniye, bundan sonrası için daha sağlam bir kurtuluş yolu bulmaları gerektiğini dile getirerek elde olan bu hazır paranın bir gün mutlaka biteceğini, bu sebeple de Asiye'nin parasını bildiği bir işe sermaye olarak yatırmasının ve bu işten para kazanmasının onun için

en doğru kurtuluş yolu olacağını söyler. Sonrasında Asiye için önerilen bu kurtuluş sahnesini izlemek üzere on ikinci oyuna geçilir (Öngören, 2014: 136-138).

On ikinci oyunda, Asiye son derece şık bir randevu evinin patroniçesidir. Yanında daha önce annesiyle birlikte çalıştırdıkları evde kendisine müşteri ayarlayan Aracı vardır. Aracı bu kez de gencecik, kimsesiz ve çaresiz sermayeleri ona getirmiştir. Asiye kızları tepeden tırnağa inceler ve adamlarına önce kızların karınlarının doyurulup güzelce giydirilmelerini sonra da akşama çalışabilecek duruma getirilmelerini emreder. Asiye, kurtuluşun ve ayakta kalmanın yolunu İkinci Final'deki türküyle dile getirir ve oyun tüm oyuncuların beraberce söyledikleri “Son Deyiş”le sona erer (Öngören, 2014: 138-144).

Asiye Nasıl Kurtulur'da 10 kadın 18 erkek olmak üzere toplamda 28 oyuncu vardır. Bunlar;

Kadın Oyuncular: Zehra, Asiye, Seniye, Kaynana, Müdire, Yeğenin Karısı, Suzi, Abla, Kızlar

Erkek Oyuncular: Bakkal, Anlatıcı, Kayın Peder, Damat, Yeğen, Müdür, Amca, Odacı, Personel Şefi, Mezeci, Patron, Bir Müşteri, Aracı, Birinci Müşteri, Kara Mustafa, İkinci Müşteri, Şoför, Başka Müşteri, Zengin Müşteri (Öngören, 2014).

Oyun yazarı kimliğinin yanı sıra oyuncu ve yönetmen kimliğiyle de Modern Türk Tiyatrosu'nun önemli kişilerinden biri olan Vasıf Öngören hem epik yöntemlerle yazmış olduğu kendi oyunları hem de Brecht'in çeşitli oyunlarını sahneye koymasıyla Türk tiyatro seyircisinin Brecht'le ve epik tiyatroyla tanışmasında önemli rol üstlenen kişilerden biri olmuştur (İri, 2017: 136-137).

Ayşegül Yüksel, 1970'lerin en vurucu Türk oyunu olarak nitelediği Asiye Nasıl Kurtulur'un, öykü düzeyinde pek çok melodram unsuru taşısa da temelde “biçimsel” özellikleri nedeniyle “tartışma” oyunu olduğunu ve son derece başarılı bir “epik” tiyatro örneği olduğunu dile getirmiştir. Aynı zamanda Asiye'yi Bernard Shaw'ın Bayan Warten'ın Uğraşı oyunundaki, tek geçerli değer sermaye olduğu bir toplumda “sermaye”likten “sermaye”darlığa geçerek saygınlığa ulaşan akıllı fahişe Kitty ve Brecht'in Sezuan'ın İyi İnsanı'ndaki “altın yürekli yoksul fahişe”likten “acımasız iş adamı” Shui-Ta'nın kimliğine geçen Shen-Te'nin dönüşümleri gibi dünya tiyatrosunun önemli örnekleriyle kıyaslamıştır (Yüksel, 1997:119).

Sevda Şener de (1971:17, Aktaran: Göktaş, 2004: 105), Vasıf Öngören'in, *Asiye Nasıl Kurtulur*'da sömürünün toplumun yaygın yaşama biçimi olarak gösterilerek, ekonomik düzen içerisinde ayakta durmanın başkalarını ezip, sırtından geçinmekle mümkün olabileceğini dile getirdiğini söylemiştir.

Sistemin kurbanı olan kızın nasıl kurtulacağına dair düşünceleri ve girişimleri irdeleyen *Asiye Nasıl Kurtulur*'da, oyun daha başlamadan sahnenin sağ kenarındaki yükseltinin üzerinde iki döner koltuğa, oyunu izlemeye hazırlanan bir erkek ve kadın oturtulmuştur. Birinci oyundan önce bir "ön oyun" vardır. Ön oyun, Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sında da yer almaktadır. Aynı zamanda Kafkas Tebeşir Dairesi'nde olduğu gibi, olaylar zaman zaman kesintiye uğramaktadır. Anlatıcı'yla Seniye'nin yorumları, anlatıcının Seniye'ye önerilerinin zaten uygulandığını söylemesi ve olayları tekrar göstermesi akışı kesintiye uğratır. Tüm bunların yanı sıra epik özellik olarak oyunda şarkılarında bulunması, son türkünün konusuyla ilgili fona düşürülen fotoğraflar yorumlamada yardımcı etmenler olmuştur (Doğan, 2009: 419-420).

Zehra İpşiroğlu (2000; 119) ise farklı bir bakış açısıyla *Asiye Nasıl Kurtulur*'un Çağdaş Tiyatro anlayışını yeterince özümsemediğini ve epik özellikleri de yeteri kadar aktaramadığını dile getirip oyunu basit bir *Yeşilçam Senaryosu* olarak nitelendirmektedir. Vasıf Öngören'in oyunlarında, Brecht'in tiyatrosuna özgü bazı biçimsel özellikleri olduğu gibi alıp benzetmeci tiyatro geleneğiyle bütünleştirmeye çalıştığını dile getirmektedir İpşiroğlu (2000: 122).

Vasıf Öngören'in oyun metnini değerlendiren Fakiye Özsoysal (2002: 69-71) ise, oyunun temelde aynı söylemi destekleyen tekrarlar biçiminde ilerlediğini söylerken, metnin kurgusunda her sahnenin değiştirilmesi için iki seçeneğin sunulduğunu ve okurun/ izleyicinin bu iki seçenektan birini seçmeye yönlendirildiği ve bu iki seçenek üzerinden düşünölmek zorunda bırakıldığını ifade etmiştir.

Vasıf Öngören *Asiye Nasıl Kurtulur*'u askerde olduğu 1966-1968 yılları arasında yazmıştır. Eser hem yurt içinde hem de yurt dışında büyük ilgi görmüştür. 1970 yılında İsveç'te, Kraliyet Tiyatrosu'nun Göteburg repertuvarına alınmış, Rusça, Azerice, Kazakça, Yugoslavca ve Fransızca'ya çevrilmiş; Sovyetler'de TV filmi olmuştur (Öngören, 1999: 5).

1970 yılında Sanatseverler Derneği'nin En İyi Yazar ve En İyi Yönetmen Ödülleri'ni getiren *Asiye Nasıl Kurtulur*, Ayşegöl Yüksel'e göre (1997: 119) biçim ve içerik açısından Türk Tiyatrosu'na yeni bir alternatif getiren bir başyapıttır.

Sahnede yansılanan öykü düzeyinde pek çok melodram öğesi taşıyan yapıt, gerçekte “biçimsel” özellikleri nedeniyle bir tartışma oyunudur. Son derece başarılı bir “epik” tiyatro örneği... Öngören, Asiye’yi toplumda pek çok benzeri görülen (Yeşilçam melodramlarında da yüzlerce kez canlandırılmış olan) “kader kurbanı” genç kızlardan biri olarak değil, “oyunu kurallarına göre oynayarak”, “ezilen” konumundan “ezen” konumuna geçmiş bir “birey” olarak çizmiştir.

Vasıf Öngören tarafından ilk önce Ankara Birliği Sahnesi’nde sonra Ankara Sahnesi’nde sahnelenen Asiye Nasıl Kurtulur daha sonra Genco Erkal sahne düzenlemesiyle Dostlar Tiyatrosu tarafından yapılmıştır. Dördüncü büyük prodüksiyonu ise Ankara Devlet Tiyatrosu’nda Engin Orbey gerçekleştirmiştir (Yüksel, 1997: 119).

Engin Orbey (1994: 4; Aktaran: Göktaş, 2004: 107), 1994-95 döneminde sahnelediği oyunu şu şekilde değerlendirmiştir;

Asiye Nasıl Kurtulur” bana neden ilginç geliyor? Öncelikle, Cumhuriyet Tiyatrosu’nun kilometre taşlarından biri olan oyunun çok sağlam bir yapısı ve zengin bir alt metni var. Bu yapı değişmiyor ancak, içerik olarak dünyanın en eski mesleği olan fahişeliğin oyundaki yapılanışının sanki bireyselleştirilmiş olduğu gibi bir endişeye kapıldım. Çünkü Asiye ile anlatılan fahişelik bireysel bir konu değil, çok genel bir sorunsaldır.

Vasıf Öngören’in bu ses getiren eseri aynı zamanda Nejat Saydam tarafından 1973 yılında ve Atıf Yılmaz tarafından da 1986 yılında sinemaya aktarılmıştır (Onaran, 1994: 20).

2.2.2. Almanya Defteri

Vasıf Öngören ilk oyunu Göç’ü 1965 yılında Almanya’da Frei Üniversitesi Tiyatro Bölümü’nde eğitimini devam ettirdiği sırada kaleme almıştır. Oyun İstanbul Uluslararası Tiyatro Şenliği’nde Gençlik Tiyatrosu tarafınca sergilenerek İkincilik Ödülü’nü almıştır. Öngören, 1971 yılında oyunu yeniden düzenleyerek Almanya Defteri adıyla sahnelemiştir (Öngören, 2014: 5).

Vasıf Öngören oyunlarını iki türe ayırmıştır.

- 1- Yöntem olarak gelişenler (Asiye Nasıl Kurtulur, Oyun Nasıl Oynanmalı)
- 2- Maddesel açıdan önem taşıyanlar (Almanya Defteri, Zengin Mutfağı)

Maddesel açıdan önem taşıyan türünde kategorize ettiği Almanya Defteri'nde söz konusu maddenin Türkiye olduğunu dile getiren Öngören; "Almanya Defteri ele aldığı sorun açısından önemliydi: Türkiye'deki proleterleşme sürecinde esnafı işliyordu. Türkiye'deki toplumsal dönüşümler dizisinin ilk oyunudur" demiştir (Oral, 1977: 3).

Oyun, Türkiye'de düşlediği refah hayatı yaşayamayan, fakirlikten, işlerin yolunda gitmeyişinden, yaşam mücadelesine yenik düşmüş bir ailenin her şeyi geride bırakıp Almanya'ya gidiş hikayelerini anlatır. Öngören, Türkiye'nin çok partili döneme geçtiği bir zaman diliminde göçün ekonomik yönünü ele alarak ülkenin politik ve iktisadi problemlerini gözler önüne serer. Vasıf Öngören, Almanya Defteri'nde 1950'li yıllarda ülkede meydana gelen değişimleri ele alırken kendi durduğu çizgiyi de açıkça ifade eder (Kocaman, 2014: 147).

Vasıf Öngören'in "Röportaj Oyun", Özdemir Nutku'nun ise "Tartışma Oyunu" olarak nitelendirdiği Almanya Defteri'nde Epik Tiyatronun biçimsel özelliklerinin çoğu olmasa da, uygulamada epik özelliklerin kullanımına olanak sağlayan özellikler taşımaktadır. Vasıf Öngören'in rejisinde, film kullanımıyla birlikte önem kazanan "montaj tekniği" buna örnektir (Göktaş, 2004: 102-103).

Engin Ardıç (1972: 25, Aktaran: Göktaş, 2004: 59) oyundaki film kullanımı üzerine şu yorumu yapmıştır;

Tiyatroda film kullanmak öylesine belalı bir iş ki; ateşle oynamaktan beter. Yani sahne üzerinde gelişen oyun ile bu gelişimi kesintilerle vurgulayan filmin meydana getirdiği epizotlu stürüktür, bu konuda en ufak hatayı bile affetmiyor. ... Öte yandan oğlunu Almanya'ya uğurlayan bir adamın sorguya çekilmesi, bu sorgudan giderek flashback'lerle olayın kurgusunu çözümlenmek ve bu analizi epizotlara ayırarak yapmak, doğru kullanılmış bir film çalışması sayılmalı.

2.2.3. Oyun Nasıl Oynanmalı

Vasıf Öngören'in tutuklu olduğu süreçte yazmış olduğu Oyun Nasıl Oynanmalı, 1974-1975 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda, 1979'daysa Ankara Sanat Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Oyun, radyo ve televizyonda izlediğimiz türden bir yarışma programıyla, yoksul ve güzel bir işçi kızının film yıldızı olma yolundaki hikayesinin birbiriyle senkron biçimde ilerleyişini konu alır. Para ödülü

kazanmak için yarışmaya katılan orta sınıf bir karı koca, sunucu, noter ve programdaki seyirciler; yoksul ve güzel kızın film yıldızı olma yolunda, olayların durumunu ve kızın yükselişini on iki aşamada canlandırılışını seyrederek (Yüksel, 1997: 121).

Yarışmacılar, oyunu devam ettirebildikleri sürece daha yüksek miktarda para kazanabileceklerdir. Oyun devam ettikçe daha çok para kazanma hırsına kapılan yarışmacılar, hayatlarını yönlendirdikleri aileyi öylesine harcarlar ki, sırf yarışmanın galibi olabilmek için, insani vasıflarını bir kenara bırakıp, yarışmanın başında göstermiş oldukları aslında gerçeklikten uzak olan güven verici tarzlarındaki samimiyetsizlikleri su yüzüne çıkar ve maskeleri düşer. Oyundaki program sunucusu, okuru/izleyiciyi de oyuna direkt dahil ederek yarışmacıların kararına oyunun ilerleyişini değiştiremeyecek, yalnızca olumlu veya olumsuz biçimde tepki gösterebileceklerini söyler. Metnin yönteminde, oyun sürdüğü ölçüde kazanılan paranın da artarak okuru/izleyiciyi heyecanlandırması ve onu yarışmacıyla özdeş duruma getirmesi tasarlanmıştır. Bu biçimde izleyici/okuyucu da yarışmacılar gibi oyunu sürdürebilmek için sunulan iki alternatiften birini tercih etmek durumundadır. Ancak sunulan alternatifler, oyundaki yarışmacının kararından başka sahnedeki oyunu sürdüremeyecek biçimdedir. Yazar bilinçli bir biçimde orta sınıf değer yargılarını eleştirirken kurguyu, kendi görüşü yönünde yönlendirir niteliktedir. Kurgu açık uçlu bırakılmadığından, kararların yazarla aynı doğrultuda olmaması halinde metindeki yapı bozulmaktadır. Bu sebeple de okur/izleyici belli bir çizgide yürümeye koşullandırılmıştır (Özsoysal, 2002: 72-73).

Cılzoğlu'na göre (1975: 42-43) oyunun kurgusu kimi eleştirmenlerce zayıf bulunarak başarısız olma sebebi buna bağlanmıştır.

Oyun Nasıl Oynanmalı'yı seyrettikten sonra, insan ister istemez oyunun "nasıl oynanması" gerektiğini değil de, "nasıl yazılması" gerektiğini düşünüyor. Vasıf Öngören seyircinin büyük çoğunluğunu düş kırıklığına uğrattı. Duyduğumuza göre, kendisi de sonuçtan hoşnut kalmamış ve perde açılmadan önce bir süre daha çalışılmasını istemiş. Bu olanak bulunamamış. Tutun ki bulunaydı, tutun ki daha bir süre çalışılırdı ne olurdu? Olsa olsa birtakım sahnelerde kesinti yapılır, oyun daha akla yakın bir süreye indirilebilir, tempo hızlanabilirdi. Ama hoşnutluk getirecek bir sonuca ulaşılır mıydı? Hiç sanmıyorum. Oyunu aksatan, oynayıp ya da teknik nedenler değil, temel kurgu...

2.2.4. Zengin Mutfağı

Vasıf Öngören'in 1976-77 döneminde yazdığı Zengin Mutfağı, yazıldığı dönemin en çok ilgi gören oyunlarından biri olmuş ve İsmet Küntay Ödülü'nü, Tiyatro "77 Dergisi'nin Yılın Oyun Ödülü'nü kazanmıştır. Oyun, İstanbul Birlik Sahnesi'nin yanı sıra Ankara Sanat Tiyatrosu, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları ve Diyarbakır Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Aynı zamanda Başar Sabuncu tarafından da 1987 yılında filme aktarılmıştır (Göktaş, 2004: 133).

"Ekmek parası", "yaşam pahalılığı" gibi sorunların yaşanmadığı (Yüksel, 1997:123) zengin bir köşkün mutfağında geçen olayları konu alan Zengin Mutfağı, 1970'li yılların kaos ortamında yaşanan çelişkiler, sınıf farklılıkları ve sermaye-emek çatışmasını konu alır. Oyunun merkezinde insanların, var olan eşitsiz düzen içerisinde istismar edilişleri ve bu istismar ediliş karşısında taraflarını seçmeleri gerekliliği ele alınmaktadır. Ayrıca oyunda kesin tarihlerle belirlenmiş bir süreç ele alınmıştır: 1970'li yıllar, 16-17 Haziran olayları ve 12 Mart dönemi. Böylelikle tekstin kurgusal yapısı tarihi gerçeklerle doğrulanmıştır ve oyun kişilerle birlikte okur/izleyici de sosyal karmaşa ortamına dahil edilerek oyunun finalinde bilinçlenmesi ve taraf seçmesi beklenmiştir. Oyun eski pehlivanlardan Aşçı Lütfü'nün yirmi yıldır çalıştığı zengin mutfağından ayrılış anında seyirciye doğrudan seslenerek oradan gidip gitmeme konusunda akıl danışmasıyla başlar ve geriye dönüşlerle ayrılma sebebini anlatmasıyla devam eder. Aşçının okura/izleyiciye danışması, aslında okurun ilgisini uyandırmak için Öngören'in yaptığı küçük bir hiledir ve bir anlamda Lütfü Usta'nın bile gerçeği görerek artık uyanması gerektiğini dile getirmektedir (Özsoysal, 2002: 65-66-67).

Zengin Mutfağı'nı "toplumsal sınıflar arasındaki çelişkilerin gittikçe arttığı 1970'ler Türkiye'sinde "kavganın dışında kalma" çabası içinde safını şaşırانların öyküsü" olarak nitelendiren Ayşegül Yüksel (1997:123), Öngören'in oyunda öncelikle seyircisine aşına gelen "zengin mutfağı" ortamını sunup sonrasında sahnede Yeşilçam filmlerindeki "yapay" ilişkilerin zıttını göstererek onları zengin mutfaklarına yabancılaştırdığını dile getirmiştir. Yüksel (1997:124), Zengin Mutfağı'nın mükemmel yapısı ve ironik çatışma ve örüntüleriyle Vasıf Öngören'in ikinci başyapıtı olarak nitelendirir.

3. ATIF YILMAZ SİNEMASI

3.1. Yaşamı

Atıf Yılmaz Batıbeki 9 Aralık 1926'da öğretmen bir annenin ve memur bir babanın çocuğu olarak Mersin'de dünyaya gelmiştir. İlk ve orta öğretimini Mersin'de tamamlamıştır. Mersin ortaokulundayken bir arkadaşı sınıfta iki üç Yılmaz olduğu için ona "rejisör" lakabını takmıştır. Mersin'deki ilköğretiminin ardından Adana Erkek Lisesi'nde okur, daha sonrasında İstanbul Işık Lisesi'ne gider. Babasının maddi durumunun bozulması üzerine bir yıl sonra eğitimine devam etmek üzere Mersin'e döner. Lisedeysken edebiyat öğretmenince İstiklal Savaşı'nda yaşanan bir olayı kompozisyon olarak yazması istenince Atıf Yılmaz bir senaryo yazacak ve 1949'da hukuk eğitimi almak için İstanbul'a geldiğinde bu senaryoyla aynı zamanda onu setlere taşıyacak süreç de başlayacaktır. Her ne kadar bu senaryoyla yapım şirketinden ret cevabı olsa da bu sayede sinema çevresinden insanlarla dostluk kurmuştur. Hukuk Fakültesinde okurken bu mesleği yapmayacağından emin olunca bir yıl boyunca öğrencisi olmamasına rağmen akademide resim bölümüne gider. Ardından Nuri İyem'in atölyesinde resim çalışmalarına devam eder ve bu süreçte "Tavanarası Ressamlar Grubu"nu kurarlar. Türkiye'de en fazla edebiyat uyarlaması yapan yönetmen olan Atıf Yılmaz'ın ilk asistanlık deneyimi Semih Evin'in Allah Kerim filmiyle, ilk yönetmenlik deneyimiye Kanlı Feryat'la başlamıştır (Arslan, 2007: 10-11).

Yaptığı filmler kadar yetiştirdiği insanlar açısından da sinemamızda gerçek bir okul olan Atıf Yılmaz; Duygu Sağıroğlu, Halit Refiğ, Yılmaz Güney, Zeki Ökten, Şerif Gören gibi değerli sinema adamlarına da katkıda bulunmuştur (Kavur, 2001; Aktaran: Özyazıcı, 2006; 40).

Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde en çok ödül alan yönetmen unvanına sahip olan Yılmaz aynı zamanda 119 filmin yönetmenliğini, 27 filmin yapımcılığını ve 52 filmin senaryosunu üstlenerek Yeşilçam'ın en çok film üreten

yönetmenlerinden biri olmuştur. 5 Mayıs 2016 yılında İstanbul'da vefat etmiştir (Zaman, 2015: 56).

3.2. Sinema Dili

Atıf Yılmaz'ı belirli bir çerçevenin içine sığdırmak, yönettiği çeşitli türdeki filmlerinden ortak bir nokta çıkarmak imkansız görünen bir çabadır. Gerçeklere inme hedefi gösteren, denemeci bir sinema adamı olan Atıf Yılmaz, toplum gerçeklerini de kasaba, köy, büyük şehir ve büyük şehrin kenar semtlerinden gözler önüne sermeye çalışmıştır. Onu belli bir çerçeveye sığdırmak zor olsa da giriştiği “çeşitlemeler” ve kendine has “eklektizm” izleyiciyi, onun endişelerine, tutkularına ve çabalarına götürecektir (Scognamillo, 1973: 50).

Resim yaptığı için sinemaya başladığı ilk zamanlar özden çok biçimle ilgilendiğini dile getiren Atıf Yılmaz, “önemli olan sinema yapmaktı, sinemada bir şey anlatmayı doğrusu çok fazla düşünmüyordum. O zamanlar biçim özden daha önemliydi” demiştir. Resim için bildiklerini sinemada uygulamaya ve birtakım şeyleri de fotoğrafla anlatmaya çalışmıştı. Çok kötü olarak nitelendirdiği filmi Aşk Izdırap'ta buhran geçiren adamı pencerenin önüne koymuş ve karşı dama da bir şeyleri tamir etmesi için iki adamı çıkarmıştır. Kazmaların gölgesi dama vurunca adamın başına iniyormuş gibi bir izlenim yarattığını söyleyen Yılmaz, adamın psikolojisini bu biçimde anlatmaya çalışmıştır. Sinemamızda biçim sorunlarının ihmal edildiğini, biçimin sinemada dünya kurmayı sağladığını ve insanları bu dünyanın etkilediğini, yönetmenin bu dünyayı kurabildiği takdirde filmde birtakım eksiklikler olsa dahi bütünün içinde kayboluverdiğini dile getirmiştir (Yılmaz, 1977, Derleyen: Arslan, 2007: 27)¹.

Sinemacılar ve sinema meraklıları içinde en az sinema kitabı okuyan kişinin kendisi olduğunu söyleyen Yılmaz, başlangıçta kendi seçimi olmamasına rağmen ticari birtakım filmler yapmıştır. Bu filmlerin bazıları çok iş yapınca piyasadan teklifler almış ve bu süreçte sinema dilini öğrenme olanağı da bulmuştur. Farklı türden çok film yapmak durumunda kaldığını ve bu filmlerin içinde iyi olanlar kadar

¹ İlk olarak Yeni Fotoğraf Dergisi'nde, (Mayıs 1977, Sayı:8) Emel Ceylan Tamer'in röportajıyla yayınlanmıştır.

çok kötülerinde olduğunu ifade etmiştir (Yılmaz, 1977, Derleyen: Arslan, 2007: 41-42).²

Her türden film yapan yönetmen kısa zamanda ulaştığı biçimsel olgunluğu hep devam ettirmiştir. Toplumsal içerikli filmlerin yanı sıra en usta olduğu dal kasaba güldürüsüdür. (Dorsay, 2001, Aktaran: Kart, 2006: 32). Kendini hem sinema dili hem de anlatacağı konular açısından yenileyen yönetmenin her filmi bir deneme niteliğindedir. Türk Sineması'nın en uzun soluklu yönetmeni çalıştığı filmlerde hep gençlere yakın olmuş ve çevresindeki insanları da gençlerden seçmiştir. (Esen, 2001, Aktaran: Kart, 2006: 32). 1950'li yıllarda sinema dilini geliştiren Atıf Yılmaz 60'lı yıllarda ülkede yaşanan siyasi değişikliklerle toplumsal gerçekçi yapıda filmler yapmıştır. 1970'li yıllardaysa yavaş yavaş kadın filmleri yapmaya başlamıştır (Esen, 2001, Aktaran: Kart, 2006: 35). 1980'li yıllarda yaşanan askeri darbenin ardından ülkede yaşanan sorunların üzerinde siyasal ya da eleştirel olarak durulmadığı dönemlerde kadın filmlerine yönelerek katkıda bulunmayı sağlamıştır (Esen, 2001, Aktaran: Kart, 2006: 37). Yılmaz (1999, Aktaran: Arslan, 2007: 77)³yapmış olduğu kadın filmleri üzerine şu yorumda bulunmuştur.

Ben kadın kahramanlar aracılığıyla aslında Türkiye'nin birtakım sorunlarını anlatıyorum. Kadınları seçmemin nedeni de, kadının tiyatro gibi sanatlarda dram kişisi olmasından kaynaklanıyor. Ee, şimdi Türkiye'de erkekler daha doğarken yasaların ve örflerin, adetlerin kendilerine sağladığı avantajlarla dünyaya geliyorlar. Onun için kadınların yaşadığı dramı yaşamıyorlar. O yüzden, kadınların "ben neyim" diye kendilerine sordukları sorular, erkeklerin kendilerine yönelttikleri sorular değil. Onların standart bir hayatları var. O yüzden sinema gibi sanatlarda erkekler çok kullanılmaz. Zaten kadınlar daha aktif, daha akıllı, hayatlarını değiştirmek isteyen ve bu konuda daha cesur davranan insanlardır.

Atıf Yılmaz "entertainment" olarak adlandırılan piyasa koşullarına hitap eden filmler de yapmıştır, ancak bu, sinemada var olmanın, bazı filmleri yapabilme umudu taşımanın zorunlu bir sonucudur Yılmaz piyasaya hitap eden filmlerinden çok özellikle bu öteki filmleriyle anılmıştır. Bu filmlerinin de iki temel özelliği vardır. Bunlardan biri mizah (bazen ironi, bazen düz mizah, bazense kara mizah), diğeriye kalabalıklardır. Önemli filmlerinin çoğunda kalabalıkları başrol oyuncusu gibi kullanır. Ayrıca kalabalık sahnelerin yönetiminde de oldukça başarılıdır. Atıf Yılmaz

² İlk olarak Video Sinema Dergisi'nde (Eylül 1984, Sayı:3) Engin Ayça röportajıyla yayınlanmıştır.

³ 1999'da Tempo Dergisi'nde yayınlanan bu röportaj Berrin Karakaş tarafından yapılmıştır.

filmlerinin aynı zamanda iki temel karakteristiği de vardır. Birincisi yenilikçi oluşu ikincisiyse deneyci yaklaşımdır (Şener, Aktaran: Özyazıcı, 2006: 24-25).

Kağıt üzerinde tasarladığı görüntülerin neredeyse yüzde yüzünü peliküle geçirdiğini söyleyen Atıf Yılmaz bütün filmi masa başında çekip bitirdiğini de ifade ediyor. Senaryo mekanı seçildikten sonra mekanın planıyla kamera ve oyuncuların tüm hareketlerini öncesinde çiziyor ve sahne planlarını da aşağı yukarı tek açıdan çekerek aslında kurguyu da yapmış oluyor (Yılmaz, 2001, Aktaran: Gürmen, 2006: 36-37). Yılmaz (2001, Aktaran: Kart, 2006: 83)⁴ filme hazırlanırken yaptığı ön hazırlığı şu sözleriyle dile getirmiştir:

Çektiğim filmler çoğunlukla sete çıkmadan masa başında biter benim için. Sanırım Hitchcock da benzer bir şey söylemiş. Yani seyrettiğim bir filmi başkaları da seyretsün diye peliküle aktarmaya başladım. Yeniden keşfedilecek çok az şey kalmıştır işin çekim aşamasına. İşin yaratıcılık kısmı neredeyse tamamlanmıştır.

Yıllar yılı kasaba gerçeğini en iyi yansıtan yönetmenlerin başında gelen (Evren, 2001, Aktaran: Özyazıcı, 2006: 54). Atıf Yılmaz, tek bir kelimeyle Türk Sineması'dır. Sanatın farklı alanlarından, farklı kişilerle (ressamlar, yazarlar, müzisyenler, dekor tasarımcıları) sık sık yaptığı ortak çalışmalarla ortaya ince bir ders çıkarmıştır (Özgüven, 2001, Aktaran: Kart, 2006: 83).

3.3. Filmleri

Sinemaya fiilen Semih Evin'in Sihirli Define filminde asistanlık yaparak başlayan Atıf Yılmaz daha sonra Hüseyin Peyda'ya Mezarımı Taştan Oyun filminde asistanlık yaparken, yönetmenin işi bırakmasıyla filmi tamamlamak durumunda kalmıştır. Tek başına yönettiği ilk filmse 1952'deki Kanlı Feryat'tır. Bu ilk filmleri ağdalı melodramlardır. Üçüncü filmi bir komedi denemesi olan İki Kafadar Deliler Pansiyonunda (1952) filmidir. Ardından Hıçkırık (1953) filmini çekmiştir. Bir Kerime Nadir uyarlaması olan Hıçkırık, izleyici tarafından çok beğenilince piyasa romanı uyarlamalarını sürdürmüştür. Esat Mehmet Karakurt'tan Kadın

⁴ Barış Pirhasan, 2001 yılında Atıf Yılmaz "Toplu Gösterimi" çerçevesinde Adı Vasfiye: Yaratıcı EkipenNotlar'dan aktarmıştır.

Severse(1954), Dağları Bekleyen Kız (1955), İlk ve Son (1955), Ethem İzzet Benice'den Beş Hasta Var (1956) uyarlamalarını peş peşe yapmış ve piyasa romanı sinemasının öncüsü olmuştur. Bu dönem, biçime özden daha çok önem veren Atıf Yılmaz için sinema dilini geliştirme dönemi olmuştur (Esen, 2016: 100-101).

1956'ya dek yaptığı filmlerde denemeciliğinden, ataklığından ve gerçeklerimizden uzak bir piyasa yönetmeni olan Yılmaz, Gelinin Muradı filmiyle ilk kez çağdaş Türk edebiyatından faydalanmıştır. Kemal Bilbaşar'la başlayan bu ilgi piyasa romanlarını bir kenara bırakarak daha sonra Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Haldun Taner, Recep Bilginer ve Orhan Hançerlioğlu gibi yazarlarla devam etmiştir. Gelinin Muradı (1957) filmiyle Atıf Yılmaz kasabanın yanı sıra gerçekçi döneminin de başlangıcı olmuştur (Scognamillo, 1973, 54-56). Atıf Yılmaz (1995: 135) bu kasaba güldürüsü film için şunları söylemiştir:

Gelinin Muradı bana çok şey öğretmişti. İlk kez film yapabilmenin soyut zevki dışında, sevdiğim, yatkınlığım olan bir türde film yapabilmenin tadını tatmışım. Özden kopuk bir biçimciliğin, sinema aracılığıyla yapılmış bir mastürbasyondan öte keyif veremeyeceğini fark etmişim. El yordamıyla da olsa, kendime has bir üslup, bir sinema dili bulmaya başlamışım. Gelinin Muradı biz çalışanlar dışında, seyircisine de yeni tatlar götürecektir, Türk sinemasında o güne kadar pek denenmemiş bir türün ilk nitelikli filmi olacaktır.

1950'li yılların sonuna doğru; Fritz Lang'den esinlendiği Yaşamak Hakkımdır ve bir fahişeyi anlatan filmi Bir Şöförün Gizli Defteri adlı melodramlarından sonra 1958'de Yılmaz'ın birçoklarınınca en iyi kişisel filmlerinden biri olarak kabul ettiği Kumpanya'yı çekmiştir. Buradaki kişisellik ince bir mizahi duyguyla olayın geçtiği yeri ve kişileri detaylı bir biçimde aktarması ve kasaba yaşamını özgün bir biçimde verebilmesindedir. 50'li yılların sonuna doğru Yılmaz'ın sinemasında yeni bir dönem daha açılmıştır. Köy filmleri olarak nitelendirilen bu filmlerde Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney'i ön plana çıkarmış ve Güney'le beraber art arda üç filmin senaryosunu yazmış ve iki filminde de Yılmaz Güney'i oynamıştır. İlk ortak çalışmaları, Türk Kurtuluş Savaşı sırasında geçen Bu Vatanın Çocukları filmidir (Özgüven, 2001, Aktaran: Özyazıcı, 2006: 1985).

1950'li yılların sonları aynı zamanda Yılmaz'ın Anadolu'nun çeşitli zenginliklerle donatılmış folkloruna yönelişi ile Yaşar Kemal'i keşfi olarak yorumlanabilir. 1958'de ünlü yazarın Ala Geyik ve 1959'da da Karacaoğlan'ın

Karasevdası yapıtlarından yola çıkarak yapılan filmlerde Yaşar Kemal'in dünyasına paralellik kurma hedefine yönelik destanimsı bir üslup arayışının izleri görünür. (Evren, 2006; 25-26). 1960'lar Yılmaz'ın piyasaya yöneldiği ve piyasa koşullarına uygun filmler çektiği bir dönem olmuştur. Piyasa koşullarına ödün verişin ilk filmi; 1960'ta çektiği Ayşecik Şeytan Çekici'dir. Ardından Ölüm Perdesi'ni çeker. Yılmaz, filmin başrol oyuncusu Mahir Günşiray'la bu projeden sonra ortaklaşa Yerli Film adında bir şirket kurarlar ve bir ilk film olarak senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı Dolandırıcılar Şahı'nı (1960) çekerler (Evren, 2006: 29-30). Bu film, Türk sinemasında politik sinemanın ilk örneklerindendir. Daha sonrasında 1960'da Orhan Kemal'den Suçlu, 1961'de Peride Celal'den Kızıl Vazo, Vedat Türkali'den Seni Kaybedersem, Tatlı Bela ve Sefa Önal'ın öykü- senaryosundan Allah Cezanı Versin Osman Bey filmlerini yapar (Evren, 2006: 31).

1963'te çektiği Yarınlar Bizimdir filmiyle yeniden kasabaya dönen Atıf Yılmaz Batıbeki, kasaba yönetimi çevresinde döner çıkar çatışmalarını konu edinmiştir. 1964'te de yine bir köy filmi olan Erkek Ali'yi çekmiştir. Aynı yıl Haldun Taner'in epik tiyatrosundan uyarladığı, epik sinema denemesi olan Keşanlı Ali Destanı'nı çeker. Film, gecekonduda yaşayan insanların hayatlarını müzikli bir anlatımla sergiler (Esen, 2016: 104).

1960'lı yıllarda çekmiş olduğu diğer bazı filmler; Toprağın Kanı, Pembe Kadın, Ölüm Tarlası, Ah Güzel İstanbul, Kozanoğlu ve Köroğlu'dur. Atıf Yılmaz'ın bu dönemdeki en iyi filmlerinden biri adeta küçük bir başyapıt olan Ah Güzel İstanbul'dur (1966). Alkolden ötürü her şeyini kaybetmiş, eski güngörmüşlerden, İstanbul beyfendisi, şimdinin sokak fotoğrafçısı Haşmet'le artist olma hevesiyle ailesini ve köydeki sözlüsünü terk edip, bu uğurda fuhuşa sürüklenirken Haşmet tarafından kurtarılan bir genç kızın serüveni anlatılmaktaydı (Onaran, 1994: 116-118).

1970'lerde seks filmleri furyası piyasayı ele geçirdiği için Türk sineması bunalımlı bir dönemden geçiyordu. 60'lı yıllarda yapılan filmlerin çeşitliliği bu dönemde yoktu. Politik sinema Yılmaz Güney, Zeki Ökten ve Şerif Gören gibi Atıf Yılmaz'ın öğrencileriyle sınırlı kaldı. Bir yol ayrımında bulunan ticari film yönetmenleri, başka bir yol bulmak yada sinemadan vazgeçmek arasında karar kılmaları gereken bir noktaya geldiler. Bu süreçte Yılmaz, 50'li yılların sonlarında çektiği kasaba komedilerini daha kentli bir bağlama taşıyarak canlılık kazandırır.

1971'de Yedi Kocalı Hürmüz'ü tiyatrovvari tarzda ele almış popüler bir film örneğidir. Film, iki boyutlu ışıklandırması ve renk kullanımı açısından önemlidir (Özguven, 2001, Aktaran: Özyazıcı, 2006: 87). Yılmaz (1995:192) yapmış olduğu bu film için şu yorumda bulunmuştur:

Bu filmi de yine ulusal sinema dili araştırması çerçevesinde, bir nevi minyatür üslubuyla çekmeyi düşünmüştüm. Her yer eşit bir şekilde aydınlanacak, kontr ışıklar kullanılmayacaktı. Mizansen iki boyutlu bir dünyaya göre kurulacaktı. Bir bütünlük sağlamak için bütün filmi tek bir objektifle (kilfit 40'la) çekmeyi tasarladım. Ve bunu uyguladım. İstedğim sonucu da elde ettim sanıyorum. Bu uygulamaların seyirci, hatta sinema eleştirmenlerimiz tarafından fark edildiğini sanmıyorum. Doğru yaklaşımın da zaten, yönetmenin biçimsel buluşlarını seyircinin gözüne sokması olmadığını, bir filmi oluşturan bütün unsurları belli bir mantıkla kullanıp istediği, beklediği etkiyi sağlayabilmesi olduğunu düşünüyorum.

Yine 1971'de Maria Monicelli'nin La Ragazza Colla Pistola'sından (Tabancalı Kız) uyarladığı Güllü ile ticari açıdan bir başarı elde etti. 1972'den itibaren daha düzeyli bir çizgi tutturmaya başlamıştır. 1972'de çektiği Cemo ve 1974'te çektiği Kuma'da kırsal alan filmlerine ayrı bir yorum getirmiş, töreleri inceleyip özüne bağlı kalarak eleştirmeyi başarmıştı (Scognamillo, 2003: 208). Yılmaz, 1972'de altı filme imza atarak kendi rekorunu kırar. Bu filmler; Gelinlik Kızlar, Köle, Günahsızlar, Zulüm, Utanç ve Kemal Bilbaşar'ın yapıtından sinemaya uyarlanan Cemo'dur (Evren, 2006; 54-56).

1977'de senaryosunu Cengiz Aytmatov'dan esinlenerek Ali Özgentürk'ün yazdığı Selvi Boylum Al Yazmalım'da Atif Yılmaz'ın doğayı kullanımındaki başarısı, anlatımdaki ustalığıyla eleştirmenlerce çok beğenilmiş, hatta bazılarınca Yılmaz'ın en iyi filmi olduğu savunulmuştur. Bu dönemin son filmlerinden 1978'de yapılan Kibar Feyzo, toplumsal taşlamaları ve getirdiği mesajla seçkin bir güldürü örneği olmuştur (Onaran, 1994; 121). Senaryosunu İhsan Yüce'nin, müziklerini Cahit Berkay'ın yaptığı Kibar Feyzo, Atif Yılmaz sinemasında epik öğeler taşıyan ikinci filmidir. Feyzo'nun komik hikayesiyle sistemi eleştiren film, mahkeme salonunda ağayı neden vurduğunu kameraya bakıp anlatan Feyzo ile başlar. Film genelinde sahne sonlarında ya da ortalarında karşımıza çıkan koronun da başarılı bir yabancılaştırma efekti olduğu söylenebilir (Cinçınar, 2010; 69-70). Kibar Feyzo, Brechtien estetiğin tümünü barındırmasa da filmde öne çıkan, görünenin ardındaki

gerçeği arama, film ilerledikçe bireysel kurtuluşun giderek toplumsal kurtuluşa evrilmesi ve mutlu sonla bitmeyen, açık uçlu bir finale sahip olmasıyla Brecht'yan öğelerin bir çeşit özeti gibidir (Cinçınar, 2010: 72-73).

1979'da Türk sinemasında bir ilki gerçekleştirdiği Adak filmi çekti. 1962-1964 yılları içinde Erzincan'ın Kargın ilçesinin Peritli köyünde yaşanan gerçek bir olaydan alınan (Özgüç, 1993: 74) film, Atıf Yılmaz'ın Brecht estetiğine yaklaşan üçüncü çalışmasıdır (Cinçınar, 2010: 74). Güneydoğu'nun dinsel törenlerini tüm geri kalmışlığıyla gözler önüne seren bu ibret verici filmde Yılmaz, Türk sinemasında yine bir ilki gerçekleştirerek filmin aralarındaki olaylara, konunun uzmanları tarafından bilimsel yorumlar getiren yenilikçi ve belgeci bir çalışma örneği göstermiştir (Özgüç, 1993: 74). Dorsay (1979, Aktaran: Evren, 2006: 226-227) Adak filmi için şöyle bir eleştiride bulunmuştur:

Adak, baştan olumsuz bir yaklaşımı tümüyle yanlış çıkararak çok önemli ve çok başarılı bir film... Atıf Yılmaz, böylesine bir konunun getirdiği tuzakların hepsini ustalıklarla önlemiş. Böylesine dramatik bir malzemeye böylesine akıllıklıkla ve soğukkanlı biçimde yaklaşma, sinemamızda hemen hiç görülmemiş bir tavır... Öncelikle biçimsel planda görülüyor bu yaklaşım. Öykünün çizgisel gelişimini, öyküye karışmış gerçek kişilerin, hukuk ve ruh bilimi otoritelerinin olay üstüne tanıklıklarıyla yer yer kınıyor film. Böylece göstermeci (epik) bir biçim yaratıyor: seyircinin olayın en dramatik bölümlerinde birden ayrılarak gerçeğe dönmesi, olayı çeşitli boyutlarıyla kavraması sağlanmış oluyor...

1980'li yıllarda Atıf Yılmaz, yalnızca iki konu çerçevesinde toplanabilecek filmler yapmıştır. Bunlardan biri toplumsal taşlamalı güldürüler, diğeryse kadın ve sevgiyi konu alan filmleridir. 1980 yılında Başar Sabuncu'nun tiyatro için hazırladığı Talihli Amele'yi sinemaya uyarlamıştır. Bu filmde tutarsız bir ekonomik düzenin, insanları ne hale getirdiğini, para kazanma hırsındaki insanların küçük insanları nasıl kullandıklarını sade bir dille anlatmıştır. 1981'de Zeyyad Selimoğlu'nun romanından sinemaya aktardığı Delikanlı'yı, 1982'de dürüst bir memurun hayatı aracılığıyla toplumsal bozuklukları vermeyi amaçladığı Dolap Beygiri'ni çekmiştir. Yine 1982'de Necati Cumalı'nın tiyatro oyunundan sinemaya uyarladığı Mine filmi yapmıştır. Filmde, kocasının ve kasaba erkeklerinin baskılarına, rahatsız edişlerine katlandıktan sonra başkaldıran kadını anlatmıştır. Büyük yankı uyandıran film olumlu ve olumsuz yönde birçok eleştiri almıştır. Yılmaz, 1983'te Mine'de olduğu

gibi yine Türkan Şoray'la Cihan Ünal'ın rol aldığı ve senaryosunu Macit Koper'in yazdığı Seni Seviyorum'da yeniden bir kadın hikayesine objektifini çevirmiştir. 1983'te yaptığı Şekerpare'de Yılmaz'ın diğer toplumsal güldürülerindendir (Onaran, 1994: 16-17).

1984'te yazar Latife Tekin'in gerçek bir hikayeden senaryolaştırdığı Bir Yudum Sevgi'yi yapar. Yılmaz, bu filmle kadının ekonomik özgürlüğüyle gerçek özgürlüğü arasındaki bağa dikkati çeker. Aynı yıl Türk sinemasına o güne kadar konu olmamış genç erkek-yaşlı kadın ilişkisini ele aldığı Dağınık Yatak'la devam eder (Esen, 2016; 108).

1985'ten itibaren Atıf Yılmaz'ın filmografisinde üst üste fantastik filmler yer alır. Yine kadını ele aldığı ancak fantastik öğeleri kullanarak anlattığı filmleri; Adı Vasfiye (1985), Aaahh Belinda (1986) ve Asiye Nasıl Kurtulur (1986)'dur (Esen, 2016; 109). Sinemaya Atıf Yılmaz'la başladığını ve onunla çalışırken çok şey öğrendiğini dile getiren Barış Pirhasan'ın (2001, Aktaran: Kart, 2006: 87), Yılmaz'la beraber pek çok ortak çalışması olmuştur. Teze konu olan filmin senaryosunu yazdığı için Barış Pirhasan'la Atıf Yılmaz'ın ortak çalışmalarına değinmenin yararlı olacağı düşünülmektedir. Ayrıca ekler bölümünde kendisiyle yapılan röportaja yer verilmiştir.

Pirhasan, Atıf Yılmaz'la bir araya geldiği ortak çalışmalardan yalnızca iki tanesinde asistanlık, geri kalan projelerdeyse senaristlik yapmıştır. Asistanlık yaptığı projelerden ilki Adı Vasfiye, ikincisi ise Asiye Nasıl Kurtulur'dur. Pirhasan, Adı Vasfiye için "gittiğim ilk sinema okuluydu" demektedir (2001, Aktaran: Kart, 2006: 86).

Genellikle gençlerle çalışmayı tercih eden Yılmaz, 1980'lerde uzunca bir dönem Barış Pirhasan'la çalışmıştır (Esen, 2001, Aktaran: Kart, 2006: 37). Yapmış oldukları projeler sırasıyla (Evren, 2006: 331-332);

- 1- Adı Vasfiye/ 1985 (Senarist, Yönetmen Yardımcısı)
- 2- Aaahh Belinda/ 1986 (Senarist)
- 3- Asiye Nasıl Kurtulur/ 1986 (Senarist)
- 4- Değirmen/ 1986 (Senarist)
- 5- Kadının Adı Yok/ 1987 (Senarist)
- 6- Bekle Dedim Gölgeye/ 1990 (Senarist)

Senaryosunu Barış Pirhasan'ın, Necati Cumalı'nın beş öyküsünden yararlanarak yazdığı Adı Vasfiye (1985), sıcak anlatımı, ayrıntılarıyla çizilmiş karakterleri ve iç içe geçirilmiş öyküleriyle Atıf Yılmaz'ın fantastik türde yaptığı filmlerin ilk örneği olmuştur. Daha sonra 1986'da yaptığı Aaahh Belinda ile gişe rekorları kırmıştır (Scognamillo, 2003: 213). Yılmaz, Aaahh Belinda ve hemen ardından çekeceği filmi Asiye Nasıl Kurtulur arasında bir köprü kurmuştur. Aaahh Belinda, Asiye Nasıl Kurtulur oyununda oynayan tiyatro oyuncusu Serap'ın, şampuan reklamında canlandırdığı iki çocuklu, bankacı Naciye'ye dönüşmesini konu alır. Filmde, izleyici ara ara Asiye Nasıl Kurtulur'un oynandığı tiyatro salonuna götürülür ve provalardan bölümler gösterilir. Böylece yönetmen bir sonraki yıl çekeceği Asiye Nasıl Kurtulur filmine dair ön bilgilendirmeyi izleyiciyle paylaşmış olur. Yılmaz, bu her iki filmde de ortak oyuncularla çalışmış, Asiye'yi Müjde Ar, Seniye'yi ise Nuran Oktar oynamış ve hem Aaahh Belinda'da hem de Asiye Nasıl Kurtulur'da aynı karakterleri canlandırmışlardır (Cinçınar, 2010: 78-79). Asiye Nasıl Kurtulur, Atıf Yılmaz'ın epik öğeler taşıyan bir diğer filmi olmuştur (Dorsay 1987, Aktaran: Evren, 2006: 268-270) Asiye Nasıl Kurtulur filmi için şu yorumda bulunmuştur:

Aslında Asiye'nin günümüz Türkiye'sinde elbette güncelliği var. Neden olmasın ki? Asiye'nin dramı; toplumun fahişeliğe, etini satmaya ittiği kızların- kadının öyküsü, o günden bugüne azalmak değil, tam tersine çoğalmadı mı? ...Asiye Nasıl Kurtulur? Yine de ilginç, yürekli, değişik bir deneme... Epik sinema gibi gerçekleştirilmesi zor bir alanda, hiç de yabana atılmayacak bir başarı. Filmin izleneceğini, yankılar getireceğini ve tartışmalar açacağını söylemek sanırım kehanet olmaz. Türk sinemasının yeni kapılar açması, yeni yollar denemesi alanında, bu film alçakgönüllü, ama saygın bir deneme olarak anılacak sanırım.

Yılmaz, 1987'de, Duygu Asena'nın çok satan romanının uyarlaması olan Kadının Adı Yok ve yine aynı yıl bu kez okullu senarist Ümit Ünal'ın senaryosundan yola çıkarak gerçekleştirdiği Hayallerim, Aşkım Ve Sen filmlerini çekmiştir (Onaran, 1994: 21). 1989'da yaptığı Ölü Bir Deniz ise Erhan Bener'in romanından Mahinur Ergun'un katkısıyla yazdığı bir senaryoya dayanmaktadır. 1990 yılında, birbiri ardına beş kız çocuk doğuran karısından ümidi keserek berdel yoluyla (karşılığında kızını vererek) ikinci evliliğini yapan bir adamın dramını anlattığı Berdel ve yine aynı yıl 12 Eylül'ü eleştiren Ümit Kıvanç'ın romanından ve Barış Pirhasan'la birlikte

hazırladığı senaryodan yola çıkarak çevirdiği Bekle Dedim Gölgeye filmlerini yapmıştır (Onaran, 1994: 23).

1992’de Antalya Film Şenliği’nin kuşkusuz en güzel filmi olan Düş Gezginleri, filmin kötü örnek oluşturabilecek lezbiyen bir ilişkiyi yansıttığı düşüncesiyle derece alamadığı söylenmiştir. Oysa film sanıldığığının aksine, böyle bir ilişkiyi yansıtmaktan öte sevgiyi bulamayan kadının isyanını yansıtmaktaydı. 1994’te Beyoğlu’nun arka sokaklarında yaşayan marjinaleri yarı belgesel tarzda anlattığı filmi Gece, Melek ve Bizim Çocuklar; 6. Ankara Film Şenliği’nde açılış filmi olarak gösterilmiştir (Onaran, 1994: 25).

1990’lı yıllarda Amerikan filmlerinin Türkiye’yi kuşatmış olması sebebiyle ülkede bir kriz dönemi yaşanmış ve Türk filmleri çekilemez hale gelmiştir. Bu süreci atlatmak ve çözüm üretmek için yeni yollar arayan Atıf Yılmaz, on yönetmen arkadaşıyla bir araya gelerek vakıf kurmuş ve yeni denemelere yönelmiştir. İki Film On Yönetmen adlı projede Kazandibi/ Tavukgöğsü (1995) adlı 37,5 dakikalık filmiyle tüm sinemasal bakışını ve düzeyini ortaya koymuş, toplumsal ve estetik kaygısı, kadına bakış açısı, erkek-kadın ilişkileri, gençlerle ebeveynler arasındaki ilişkilere bakış açısını hem ironik hem de oldukça gerçekçi bir dille ele almıştır. 1997’de yine fantastik filmlerinden biri olan Nihavend Mucize’yi ilginç bir yaklaşımla çekmiştir. 1999’daysa, 1970’li yıllarda yani 1980 askeri darbesinden önceki gergin Türkiye’yi günümüzün gençliğine anlatmak ve o dönemi hatırlatmak için çektiğini söylediği Eylül Fırtınası’nı yapmıştır (Esen, 2001, Aktaran: Kart, 2006: 39).

2005 yılında çektiği son filmi olan Eğreti Gelin’de Anadolu’nun tartışılan geleneklerinden birini beyazperdeye taşımıştır. Şükran Kozalı’nın "Eğreti Gelinler” kitabının uyarlaması olan film Cumhuriyet’in ilk yıllarında, Denizli’de erkekleri evliliğe hazırlayan ve "Eğreti Gelin" adı verilen kadınlardan birinin öyküsünü anlatmaktadır (Hürriyet, 2005).

3.4. Kronolojik Film Dizilimi

Atıf Yılmaz’ın filmografisi Burçak Evren’in (2006: 316-334) Ustasız Usta kitabında şu şekilde yer almaktadır:

1951:Kanlı Feryad, Mezarımı Taştan Oyun
1952:İki Kafadar Deliler Pansiyonunda
1953: Aşk Izdıraptır, Hıçkırık, Şimal Yıldızı
1954: Şimal Yıldızı, Kadın Severse
1955: Dağları Bekleyen Kız, İlk ve Son
1956: Beş Hasta Var
1957: Bir Şoförün Gizli Defteri, Gelinin Muradı
1958: Ala Geyik, Bu Vatanın Çocukları, Kumpanya, Yaşamak Hakkımdır
1959: Karacaoğlan'ın Kara Sevdası
1960: Ayşecik Şeytan Çekici, Dolandırıcılar Şahı, Ölüm Perdesi, Suçlu
1961: Allah Cezanı Versin Osman Bey, Kızıl Vazo, Seni Kaybedersem, Tatlı Bela
1962: Battı Balık, Beş Kardeşiler, Bir Gecelik Gelin, Cengiz Han'ın Hazinesi/
Karaoğlan, İki Gemi Yanyana
1963: Azrail'in Habercisi, Kalbe Vuran Düşman, Yarım Bizimdir
1964: Erkek Ali, Keşanlı Ali Destanı
1965: Hep O Şarkı, Muradın Türküsü, Sayılı Dakikalar, Taçsız Kral
1966: Ah Güzel İstanbul, Ölüm Tarlası, Pembe Kadın, Sevgilim Artist Olunca,
Toprağın Kanı
1967: Balatlı Arif, Harun Reşid'in Gözdesi, Kozanoğlu
1968: Cemile/ Osman El Gabbar, Köroğlu, Yaseminin Tatlı Aşkı
1969: Kızıl Vazo, Kölen Olayım, Menekşe Gözler
1970: Aştan Da Üstün, Darıldın Mı Cicim Bana, Kara Gözlüm, Zeyno
1971: Ateş Parçası, Battal Gazi Destanı, Güllü, Unutulan Kadın, Yedi Kocalı
Hürmüz
1972: Cemo, Gelinlik Kızlar, Günahsızlar, Köle, Utanç, Zulüm
1973: Gönüller Sultanı Mevlana, Güllü Geliyor Güllü, Kambur
1974: Kuma, Salako, Zavallılar
1975: Çapkın Hırsız, Deli Yusuf, İşte Hayat
1976: Baş Belası/ Bob İl Boro, Hasip İle Nasip, Mağlup Edilemeyenler, Tuzak
1977: Acı Hatıralar, Baskın, İbo İle Güllüşah, Selvi Boylum Al Yazmalım, Yangın,
Seyahatname
1978: Kibar Feyzo, Köşeyi Dönen Adam, Minik Serçe
1979: Adak, Ne Olacak Şimdi
1980: Talihli Amele
1981: Delikan
1982: Dolap Beygiri, Mine
1983: Seni Seviyorum, Şekerpare Kız
1984: Bir Yudum Sevgi, Dağınık Yatak
1985: Adı Vasfiye, Dul Bir Kadın
1986: Aaahh Belinda, Asiye Nasıl Kurtulur, Değirmen
1987: Hayallerim Aşkım Ve Sen, Kadının Adı Yok
1988: Arkadaşım Şeytan
1989: Ölü Deniz
1990: Bekle Dedim Gölgeye, Berdel
1991: Seyahatname
1992: Düş Gezginleri
1993: Gece Melek Ve Bizim Çocuklar
1995: Kazandibi Tavuk Göğsü
1997: Nihavend Mucize
1999: Eylül Fırtınası
2004: Eğreti Gelin

3.5. Edebiyattan Sinemaya Uyarladığı Filmleri

Türk sinemasının en fazla *edebiyattan uyarlama* film yapan yönetmenlerinden Atıf Yılmaz'ın, yapmış olduğu uyarlama filmler Burçak Evren'in (2006: 316-334) kitabından şu şekilde yer almaktadır:

- 1953:** Aşk Izdıraptır (Oğuz Özdeş'in aynı isimli romanından)
Hıçkırık (Kerime Nadir'in aynı isimli romanından)
- 1954:** Kadın Severse (Esat Mahmut Karakurt aynı isimli romanından)
- 1955:** Dağları Bekleyen Kız (Esat Mahmut Karakurt aynı isimli romanından)
İlk Ve Son (Esat Mahmut Karakurt aynı isimli romanından)
- 1956:** Beş Hasta Var (Ethem İzzet Benice aynı isimli romanından)
- 1957:** Bir Şoförün Gizli Defteri (Aka Gündüz aynı isimli romanından)
Gelinin Muradı (Kemal Bilbaşar'ın "Köyden Kentten Üç Bulutlu Hikayeler" ve "Pembe Kurt" hikayelerinden)
- 1958:** Ala Geyik (Yaşar Kemal'in aynı isimli öyküsünden)
Kumpanya (Orhan Hançerlioğlu'nun aynı isimli öyküsünden)
Yaşamak Hakkımdır (Fritz Lang'ın "You Only Live Once" isimli filminden)
- 1959:** Karacaoğlan'ın Kara Sevdası (Yaşar Kemal'in aynı isimli hikayesinden)
- 1960:** Ölüm Perdesi (Ümit Deniz'in aynı isimli romanından)
Suçlu (Orhan Kemal'in aynı isimli romanından)
- 1961:** Allah Cezanı Versin Osman Bey (Safa Önal'ın bir öyküsünden)
Kızıl Vazo (Peride Celal'in aynı isimli romanından)
- 1962:** Cengiz Han'ın Hazineleleri/ Karaoğlan (Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun aynı isimli romanından Akşam gazetesi için yapılmış çizgi romanından)
- 1963:** Azrail'in Habercisi (Ümit Deniz'in aynı isimli romanından)
Yarın Bizimdir (İlhan Engin'in aynı isimli öyküsünden)
- 1964:** Keşanlı Ali Destanı (Haldun Taner'in aynı isimli müzikal oyunundan)
- 1965:** Muradın Türküsü (Yaşar Kemal'in aynı isimli hikayesinden)
- 1966:** Pembe Kadın (Hidayet Sayın'ın aynı isimli oyunundan)
- 1967:** Harun Reşid'in Gözdesi (Sevda Sezer'in romanından)
- 1969:** Kızıl Vazo (Peride Celal'in aynı isimli romanından)
- 1971:** Güllü ("La Ragazza Colla Pistola" isimli İtalyan filminden)
Yedi Kocalı Hürmüz (Sadık Şendil'in aynı isimli oyunundan)
- 1972:** Cemo (Kemal Bilbaşar'ın aynı isimli romanından)
- 1973:** Gönüller Sultanı Mevlana (Mehmet Önder'in aynı isimli kitabından)
- 1974:** Kuma (Cahit Atay'ın "Ana Hanım Kız Hanım" isimli oyunundan)
- 1977:** Selvi Boylum Al Yazmalım (Cengiz Aytmatov'un bir öyküsünden)
- 1978:** Köşeyi Dönen Adam (Müjdat Gezen'in "Eşeğin Karnındaki Elmas" isimli öyküsünden)
- 1981:** Delikan (Zeyyad Selimoğlu'nun "Deprem" isimli romanından)
- 1982:** Mine (Necati Cumalı'nın aynı isimli tiyatro oyunundan)
- 1985:** Adı Vasfiye (Necati Cumalı'nın "Ay Büyürken Uyuyamam" isimli öyküsünden)
Dul Bir Kadın (Necati Cumalı'nın "Bir Sabah Gülerek Uyan" isimli oyunundan)
- 1986:** Asiye Nasıl Kurtulur (Vasıf Öngören'in aynı isimli oyunundan)
Değirmen (Reşat Nuri Güntekin'in aynı isimli romanından)
- 1987:** Kadının Adı Yok (Duygu Asena'nın aynı isimli romanından)
- 1989:** Ölü Bir Deniz (Erhan Bener'in aynı isimli romanından)
- 1990:** Bekle Dedim Gölgeye (Ümit Kıvanç'ın aynı isimli romanından)
Berdel (Esmâ Ocak'ın bir öyküsünden)
- 1999:** Eylül Fırtınası (Habib Bektaş'ın "Gölge Korkusu" isimli romanından)
- 2004:** Eğreti Gelin (Şükran Kozalı'nın "Eğreti Gelinler" isimli romanından)

4. SİNEMA UYARLAMA İLİŞKİSİ

4.1. Uyarlama Nedir?

Uyarlama, başka bir sanat eserindeki öğeleri yeni esere elverişli biçimde aktararak yeni bir sanat eseri oluşturma eylemidir. İlk zamanlardan beri sinema kendisinden daha eskiye dayalı anlatı sanatlarından, özellikle de tiyatro ve romandan faydalanmıştır (Katz, 1979, Aktaran: Çetin, 1999: 110).

İlk bakışta uyarlama senaryo yazımının, özgün yazımdan daha kolay olduğu düşünülse de bu; yanlış bir görüştür. Biçimsel olarak birbiriyle benzer özellikleri olsa da tiyatro oyunundan film senaryosu yazmak sanıldığı kadar aksine kolay değildir (Akyürek, 2004: 103).

William Miller (2016: 246-247); uyarlama yaparken dikkate alınması gereken hususun, filmin uyarlanacağı edebi metne ne denli bağlı kalacağıyla ilgili olduğunu söylemiştir. Bazı uyarlamalar uyarlandığı metne bağlı kalırken, bazıları daha az benzerlik gösterebilirler. Aynı zamanda çeviriden öte yorumlamaya yönelik olan uyarlamaların başarılı filmler olduğunu da sözlerine eklemiştir.

4.2. Uyarlama Türleri

Uyarlamalar farklı yazarlara göre benzeri türlere ayrılmaktadır. Uyarlama yapılırken; edebi metnin içeriğinin yeniden nasıl düzenlendiğinden öte ana fikrin özüne ne kadar yakın durduğunun asıl önemli nokta olduğunu dile getiren *Prof. Louis Gianetti, Understanding Movie* (2007:442) kitabında işte bu sadakat derecesinin bizi üç çeşit uyarlama yöntemine götürdüğünü söylemiştir;

- 1- Serbest uyarlama
- 2- Aslına sadık uyarlama
- 3- Birebir uyarlama

4.2.1. Serbest Uyarlama (The Loose Adaptation)

Çoğu zaman uyarlandığı kaynak metinden sadece bir fikir, durum ya da karakterin alındığı ve bağımsız olarak geliştirildiği uyarlama yöntemidir. Örneğin *Shakespeare*'nin kaynak metninden birçok öge bulunmasına rağmen *Akira Kurosawa*'nın *Kral Lear* oyununu ortaçağ Japonyası'nda geçirerek oldukça farklı bir hikayeye uyarladığı filmi *Ran* ve yine *Shakespeare*'nin *Machbeth* oyunundan sinemaya aktardığı *Throne Of Blood (Kanlı Taht)* bu yöntemle yapılmış uyarlamalardandır (Gianetti, 2007: 442-443).



Şekil 4.1: Akira Kurosawa'nın 1985 yılında yaptığı ve Shakespeare'nin Kral Lear oyunundan uyarlanan filmi Ran.

Kaynak: http://www.themusicall.org/calendar/event/kurosawas_ran"

Esinlenme olarak da nitelendirilebilecek bu uyarlama biçimini Wagner "bir sanat dalının ortaya çıkarılabilmesi için bir başka sanat dalından borç almak" olarak tanımlar. Bu kategoride yer alan filmlerden bir başka örnek ise Shakespeare'nin *IV. Henry* oyunundan esinlenen *Orson Welles*'in 1965 yılında yaptığı *Chimes At Midnight*'tir. Ayrıca *Candide* (1960), *The Trial* (1962) ve *Cabaret (Kabare)* (1972) filmleri de bu türe verilebilecek diğer örneklerdendir (Baloğlu, 2012: 65).

4.2.2. Aslına Sadık Uyarlama (The Faithful Adaptation)

Adından da anlaşıldığı üzere asıl kaynağın özünün ruhuna mümkün olduğunca bağlı kalmaya çalışarak yeniden biçimlendirilen uyarlama yöntemidir. Andre Bazin, aslına sadık uyarlamayı, orijinal metnin dengini bulmaya çalışan bir çevirmene benzetir. Sinemacının bir kelimeyi görüntüye dönüştürme sorunsalı, bir çevirmenin yol kelimesini strasse kelimesine çevirme sorunsalından daha güçtür. Aslına sadık uyarlamanın bir örneği *Tom Jones*'tir. *John Osborne*'nin senaryosunda kaynak metnin ana olayları ve önemli karakterlerinin çoğu filmde de yer almaktadır. Ancak yine de film romanın bir illüstrasyonu değildir (Gianetti, 2007: 443).



Şekil 4.2: Tony Richardson'un 1963 yılında çektiği ve Henry Fielding'in aynı isimli romanından uyarlanan filmi Tom Jones.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/24558760453032106/?lp=true>

Bu çeşit uyarlama aynı zamanda dönüştürülmek üzere seçilen yazınsal esere başlı başına bağlı kalmayı gerektirmediğinden, senarist kendisini heyecanlandıran unsurları uyarlayacağı esere dahil edebilir. Bu sebeple uyarlanacak olan asıl eserde

belli başlı değişiklikler bilinçli bir biçimde yapılabilmektedir (Miller, Aktaran: Çetin, 1999: 156).

Çağdaş sinema anlayışında uyarlamalar yapılırken bu türde daha fazla film çekilmektedir. Pasolini'nin Medea'sı, Kenneth Branagh'ın Much Ado About Nothing'i (Kuru Gürültü) ve Stanley Kubrick'in A Clockwork Orange (Otomatik Portakal) filmi bu yorumlama türüyle çekilen filmlere örnektir (Baloğlu, 2012: 64).

4.2.3. Birebir Uyarlama (The Literal Adaptation)

Birebir uyarlamalar tiyatro oyunları ile sınırlandırılmıştır. Tiyatro uyarlamalarıyla ilgili asıl sorun zamanın ve mekanın ele alınışıdır. Eğer film geniş açıyla çekilip kurguda yalnızca sahne değişimleri için sınırlandırılırsa oyunun birebir kopyası ortaya çıkacaktır. Özgün metnin heyecanı kaybolacağından ve uyarlama yapmanın avantajları yeterince değerlendirilemeyeceğinden bu uyarlama yöntemi fazla tercih edilmemektedir. Farklı açılarla çekim yaparak bir oyuna birçok katman ekleyebilen sinema, eseri birebir uyarlamış olsa dahi sahip olduğu bu teknik avantajlarla yazılı metnin birebir kopyası olmaktan çok daha öteye gider (Gianetti, 2007: 444-445).



Şekil 4.3: Kenneth Branagh'ın 1996 yılında çektiği ve William Shakespeare'nin Hamlet oyunundan uyarlanan aynı isimli filmi.

Kaynak: <https://reelclub.wordpress.com/2012/08/19/the-play-is-still-the-thing-branagh-ambiguity-and-hamlet/>

Wagner ise, birebir uyarlama yöntemiyle yapılan filmlerin izleyiciyi en az ikna eden filmler olduğunu dile getirmiştir. Sinema tarihine göz atıldığında bu türde uyarlanmış filmlerin daha çok klasik eserlerden oluştuğu görülür. 1996 yılında Kenneth Branah'ın yönettiği Hamlet filmi bu türe girmektedir. Hamlet metninin değiştirilmeden sadece eski İngilizce olarak yazılan oyunun bazı yerlerinin sadeleştirilerek filme uyarlanması gerçekleştirilmiştir. Ayrıca bu tür yapıtlara örnek olarak; Jane Eyre (1944), Madame Bovary (1949), Lord Jim (1965) ve 1984 (1956) gösterilebilir (Zatlin, Aktaran: Baloğlu, 2012: 62- 63).

Tüm bu yöntem sınıflandırmasını çalışma kolaylığı açısından yaptığını söyleyen Gianetti (2007: 442), pratikte çoğu filmin iki tür arası bir yerde kaldığını da sözlerine eklemiştir.

4.3. Filmlerin Edebi Metinlerden Uyarlanma Sebepleri

Sinemanın varoluşundan bu yana birçok edebi metni kendine kaynak olarak seçmesinin hem ekonomik hem de sanatsal açıdan sebepleri bulunmaktadır. Bunlar (Erus, 2005:19);

- 1- Sanatsal kaygılar
- 2- Ticari kaygılar
- 3- Filmin satılmasının garanti altına alınmak istenmesi
- 4- Okuyucularca beğeni kazanıp olumlu eleştiriler alan edebi metinlerin sinemada da izleyiciyi kendine çekeceğine inanılması (Miller, 2016: 245-246).
- 5- Seyirci ya da okuyucunun daha evvelden seyrettiği bir oyunu ya da okuduğu bir kitapta hayalini canlandırdığı karakteri ekranda görmek istemesi (Baloğlu, 2012: 61).

Türk Sineması'nda da edebiyat eserlerinden uyarlanan pek çok film örneklerine rastlanmaktadır. Türk sineması tarihinin en çok filme imza atan yönetmenleri arasında yer alan Atıf Yılmaz, aynı zamanda en çok edebi eser uyarlaması yapan yönetmenlerden de biridir. Edebi metinlerin sinemaya uyarlanmasının pek de kolay bir iş olmadığını söyleyen Yılmaz (2001, Aktaran:

Gürmen, 2006: 38-40), özgün bir senaryonun sinemaya aktarımının daha kolay olduğunu dile getirmekte ve konuyla ilgili görüşünü şu şekilde belirtmektedir;

Bir edebiyat eserini sinemaya uyarlamak istiyorsanız, onunla bir yakınlık kurmanız demektir. Görsel bir dile çevirebileceğinizi düşünmüşsünüzdür. Kolay bir iş değil bu. Özgün bir senaryodan yola çıkmak daha kolay. Çünkü öbür tarafta ne de olsa, bir başka insanın dünyasını kendi dünyanıza adapte etmeye çalışıyorsunuz. Mutlaka sorunlar çıkıyor, tasarı size ne kadar yakın olursa olsun ... Tiyatro oyunlarını uyarlarken ise daha da bağımsız davranmak lazım.

Atıf Yılmaz'ın *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Değirmen*, *Kadının Adı Yok* ve *Bekle Dedim Gölgeye* gibi edebiyattan sinemaya uyarlanan eserlerinin senaristliğini üstlenen Barış Pirhasan (Aktaran: Kodallı, 2018)'da uyarlama senaryo yazımı konusuna dair görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir;

Öncelikle, çok da problem çıkartmayacak eserleri seçmek lazım tabii. Bu her zaman mümkün olmaz. Söz gelimi okurların nerdeyse ezberlemiş olduğu bir klasikten film yapmaya kalkarsanız başınız deritte demektir. Yazar hiç işinize karışmıyor olsa da onun hayranları ve sadık okurları filmi beğenmeme kararıyla, vizyona çıkışını bekliyorlardır. “Okur”u “seyirci”ye dönüştürmek, kimi zaman romanı filme dönüştürmekten daha zor olur. Senaristin kendisi de söz konusu romanın hayranıysa, senaryo yazım sürecinde kesinlikle bu hayranlıktan kurtulup, romanın içerdiği sinemaya aşık olmaya çalışmalıdır. Edebiyat ve sinema farklı dillerdir. Romanı sinemaya çevirecek-uyarlayacak kişinin ana dili sinema olmalı sanırım. Bu sürecin tuzaklarla dolu olduğunu söylemeye gerek yok. Çekilen film, ana metnin illüstrasyonu olursa fena. Bu söylediklerim çok basit genellemelerden ibaret tabii. O kadar çeşitli uyarlama stratejileri, bu işin o kadar zengin ve şaşırtıcı bir tarihi var ki, üç beş cümleyle özetlemek mümkün değil.

Yılmaz'ın edebi metinlerden sinemamıza kazandırdığı uyarlamalardan bazıları; Haldun Taner'in aynı isimli oyunundan *Keşanlı Ali Destanı*, Sadık Şendil'in aynı isimli oyunundan *Yedi Kocalı Hürmüz*, Hidayet Sayın'ın aynı isimli oyunundan *Pembe Kadın*, Cahit Atay'ın *Ana Hanım Kız Hanım* oyunundan *Kuma*, Necati Cumalı'nın aynı isimli oyunundan *Mine ve Vasıf Öngören*'in yine aynı isimli oyunundan *Asiye Nasıl Kurtulur*'dur (Evren, 2006: 316-334).

5. VASIF ÖNGÖREN'İN “ASIYE NASIL KURTULUR” ADLI OYUN METNİNİN ATIF YILMAZ YÖNETMENLİĞİNDEKİ SİNEMA UYARLAMASININ İNCELENMESİ

5.1. Asiye Nasıl Kurtulur Filminin Özeti

Daha önce Vasıf Öngören'in oyunundan Nejat Saydam tarafından da 1973'te sinemaya uyarlanan Asiye Nasıl Kurtulur 1986 yılında da Barış Pirhasan'ın senaryosundan yola çıkarak bu kez Atıf Yılmaz tarafından müzikli bir fantazyaya çevrilerek yorumlanmıştır. Bu sosyal taşlamada Fuhuşla Mücadele Derneği Genel Başkanı'nın Asiye'yi kurtarmak için öne sürdüğü tüm çözüm önerilerine karşın namuslu kalmaya çalışan ve bunun için direnen Asiye'nin daha sonra genelev patroniçesi olmasıyla kurtuluşunun aykırı hikayesi anlatılmaktadır (Onaran, 1995: 20).

Filmin konusu aslında (on ikinci oyundan sonraki sahneler hariç) tiyatro oyununun konusuyla neredeyse aynıdır (Gürbüz, 1998: 156). Asiye'nin annesi, yaşamlarını devam ettirebilmek ve Asiye'yi okula gönderebilmek için fahişelik yapmaktadır. Filmde Asiye'nin öğrenciliği, fabrikada tutunamayışı, işten atılıp sokağa düşüşü epizotlar halinde ele alınır. Bazen epizotların içinde ve daha çok da finalinde Fuhuşla Mücadele Derneği Genel Başkanı Seniye Gümüşçü'nün Asiye'yi kurtarmak için öne sürdüğü çözüm yollarını izleriz. Asiye'yi kurtarmak için öne sürdüğü her öneri bir sonraki sahnede denenir ancak bu çözümlerin hiçbirinin Asiye'ye faydası olmaz ve tam tersine olaylar içinden çıkılmaz bir hal alır. Geriye Asiye'nin önünde iki seçenek kalmıştır. Ya sisteme ayak uydurup ezecek yada sistemin dışında kalıp ezilecektir (Cinçınar, 2010: 82).

Filmde düzen, sınıfsal eşitsizliğin olduğu, sömürüye dayalı kapitalist bir düzendir. Para merkezli bu sistemde kadın bedeniyle sömürülerek ayakta

durabilmektedir (Hıdıroğlu, Kotan, 2015: 67). Filmde geçen diyaloglarda ataerkil düzende kadının daha güvende olacağı ve ekonomik açıdan rahata ermesinin tek yolunun evlenip yuva kurmak olduğu vurgulanmıştır (Hıdıroğlu, Kotan, 2015: 69). Düzenin uzun vadede sermayesi olmak istemeyen Asiye, bu duruma düşmesine neden olan sistem ve insanlardan o almak ister ve bu yolda mücadeleyi göze alır (Evren, 2006: 266).



şekil 5.1: Vasıf ngren'in oyunundan Atıf Yılmaz yönetmenliğinde sinemaya uyarlanan filmi Asiye Nasıl Kurtulur, 1986.

Kaynak: <http://worldscinema.org/2012/07/atif-yilmaz-asiye-nasil-kurtulur-1986/1347561737000/>

Tez çalışmasının anlaşılrlığı ve yararlı olması açısından filmin incelemesine daha detaylı olarak aşağıda ayrıca yer verilmiştir.

5.2. Zaman ve Mekan

Film genel anlamda baştan sona şimdiki zamanda ve tek bir gün içerisinde geçmektedir. Vasıf ngren'in tekstinde ise oyunun başladığı n Oyun şimdiki zamanda geçer ve Asiye henüz ortaokul çağında bir kızıdır. Sonrasında Asiye'nin yaşadığı olaylar zamanda ileri atlamalar yapılarak seyirciye gösterilir. Atıf Yılmaz'ın filmindeyse Asiye, Vasıf ngren'in oyununun finalindeki Asiye'yle aynı yaştadır.

Öngören'in tekstinde yer alan Ön Oyun'daki şimdiki zaman, Atıf Yılmaz'ın filminde geçmiş zaman olmuştur. Asiy'e'nin nasıl kurtulacağına dair oyunlarla geçmiş zamana gidilirken bu oyun aralarında konuşulan sahnelerde gerçek şimdiki zamana dönülür (Yılmaz, 1986).

Filmin mekanı şimdiki zamanda yaşanan lüks bir randevu evinin içinde ve avlusunda geçmektedir. Bu gerçek mekan, oyun içinde canlandırılan zamanların mekanlarına ve mekanların zamanlarına uyarlanarak hem geçmişle hem de bugünle bir arada sunulur. Böylelikle mekan tarihselleştirilerek zaman-mekan ve insan üçlüsü ile özdeşleşmenin de önüne geçilir. (Gürbüz, 1998: 164-165).

Brecht'in tiyatrosunda tercih edilen konu; bu dünyanın değiştirilebilirliği görüşünü ele alan bir etken özelliği taşır. Bu sebeple eserlerinin çoğunda alışıldık konuları el alarak kendi bakış açısı ekseninde, kendi alımlamasını katarak tekrar biçimlendirir (İpşiroğlu, Aktaran: Cinçınar, 2010: 115). İşte Brecht bu alımlama odaklı ele alış biçimiyle de tarihe farklı bir perspektif getirir. Böylece tarihselleştirme ile geçmişle şimdi arasında bir bağ kurulur, tarihe şimdiki zamanın açısından bakılır, değişen şartlara göre bugün yeniden ele alınır (Cinçınar, 2010: 115).

"*Brecht Estetiği ve Sinema*" adlı kitabında; tarihselleştirme efektlerinin yabancılaştırma efektleriyle ortaya çıkarıldığını dile getiren Mutlu Parkan (1983: 42) konuyla ilgili şunları dile getirmektedir:

Tarihselleştirmeyle güncel olanın, güncel olmaktan çıkarılarak belirli bir tarihi moment'in ürünü olduğu sergilenebilir. Böylece güncel olanın mutlaklığı tartışmalı hale getirilerek güncellik içinde boğulmuş ve ona aktif olarak müdahale olanaklarını yitirmiş olan seyirci, güncelliğin dışından bir bakış açısına sahip olarak, yaşanan toplumsal anın mutlak olmadığını, eleştirilebilirliğini ve değiştirilebilirliğini kavrar.

Brecht (1996:42) ise tarihselleştirme meselesini şu görüşleriyle ifade etmiştir:

Sahnedeki karakterlerimizi, çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirerek, izleyicimizin kendini onlarla özdeşleştirmesini güçleştirmiş oluruz. O zaman izleyici: "Ben de böyle davranırdım" diye bir duyguya kapılmaz, olsa olsa şöyle diyebilir: "Ben de bu koşullar altında yaşasaydım" Kendi dönemimize ait oyunları tarihsel oyunlar gibi oynadığımız takdirde, izleyicimiz de kendi içinde bulunduğu koşulları özel koşullar olarak algılayabilir; bu, eleştirinin başlangıcıdır.

Asiye Nasıl Kurtulur filminde, tiyatro oyununda olduğu gibi tarihselleştirmeye gidildiği ve filmdeki tarihselleştirmenin tiyatro oyununa kıyasla daha belirgin olduğu söylenebilir. Atıf Yılmaz, Asiye'nin şimdiye kadarki tüm hayatını tek bir günde anlatarak bir anlamda geçmişine bugün yanıt vermesine de olanak sağlamıştır (Yılmaz, 1986).

Filmde geçmiş ve şimdiki zamanın ele alınışı, mekan ve oyuncuların rol dağılımı yer yer farklılık gösterse de, kaynak metinle paralel bir seyirle ilerlemekte, oyunda sözü geçip gösterilmeyen sahnelerse sinemanın teknik olanakları ve yönetmenin sinema diliyle eklemeler yapılarak izleyiciye sunulmaktadır. Hem birebir hem de aslına sadık uyarlama biçimine yakın durmakta olan filmin başarılı bir uyarlama çalışması olduğu da söylenebilir (Yılmaz, 1986).

5.3. Filmin Künyesi, Rol Dağılımı

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Eser: Vasıf Öngören

Senaryo: Barış Pirhasan

Görüntü Yönetmeni: Kenan Davutoğlu

Müzik: Sarper Özsan

Sanat Yönetmeni: Metin Deniz

Yapımcı: Cengiz Ergun (Odak Film)

Oyuncular: Müjde Ar, Ali Poyrazoğlu, Hümeyra, Nuran Oktar, Güler Ökten, Füsün Demirel, Yaman Okay, Yavuzer Çetinkaya, Fatoş Sezer, Defne Halman, Dursun Ali Sarıoğlu, Savaş Yurttaş, Taner Barlas, Ali Yalaz, Tuncay Akça, Mehmet Akan, Güzin Çorağan, Tayfun Çorağan, Oktay Sözbir, Erdiç Bora, Ali Yaylı, Nazım Yılmaz, Muhlis Asan, Yasemin Alkaya, Binnaz Gürses, Feryal Gürpınar, Ahu Usta, Ayfer Eren, Ege Peremeci, Tuncay Halıcıoğlu, Nuh Akın, Kaya Yücel, Nihat Olcay, Eftal Gürbudak, Melih Çardak, Reha Pir, Yaşar Eyüboğlu (Evren, 2006: 331).

Filmdeki rol kişilerinin çoğu canlandırdıkları karakterin dışında, Asiye'nin hayatını oynamaya başladıklarında kendi rollerinden çıkıp başka kişileri oynarlar. Oyuncuların filmde oynadıkları asıl rolleriyle, Asiye'yi kurtarmak için oynadıkları oyundaki rollerin dağılımı şu şekildedir (Pirhasan, 1986);

Asiye- Nazlı: *Müjde Ar*

Hayat Kadını- Zehra: *Hümeyra*

Selo- Yeğen: *Ali Poyrazoğlu*

Seniye: *Nuran Oktar*

Şükran: *Güzin Çorağan*

Besim Usta: *Oktay Sözbir*

Kahveci Cino- Bakkal: *Yavuzer Çetinkaya*
Müşteri Kero- Marangoz Atölyesinin Sahibi: *Taner Barlas*
Müşteri Erol- Asiye'nin Nişanlısı: *Ali Yaylı*
Şenay- Kaynana: *Füsun Demirel*
Mama- Müdire Melahat: *Güler Ökten*
Yıldız- Yeğenin Karısı: *Defne Halman*
Şakir- Fabrika Müdürü: *Tayfun Çorağan*
Emlakçı Nuri- Fabrika Sahibi: *Mehmet Akan*
Müşteri Cevat- Mezeci: *Dursun Ali Sarıoğlu*
İnci- Randevu Evinin Sahibi: *Fatoş Sezer*
Kahveci Çırağı Ali- Aracı: *Tuncay Akça*
Tatlıcı Recep- Kara Mustafa: *Yaman Okay*
Berber Ethem- Müşteri: *Savaş Yurttaş*
Müşteri Sedat- Zengin Müşteri Hulusi: *Ali Yalaz*

5.4. Filmle Senaryonun Oyundan Farkları

Atıf Yılmaz'ın Asiye Nasıl Kurtulur filmi birkaç detay değişikliği harici senaryoyla neredeyse birebir aynıdır. Yılmaz, Barış Pirhasan'ın senaryosuna bağlı kalmıştır. Bu sebeple filmle senaryoyu bir bütün olarak ele alıp oyun metniyle karşılaştırmak daha doğru olacaktır. Film, Vasıf Öngören'in orijinal tiyatro metniyle de birbirine oldukça yakındır. Hem oyun yapısına hem de diyaloglara çoğu zaman bağlı kalınmış olsa da, Atıf Yılmaz'ın filme getirmiş olduğu bir takım değişiklikler vardır. Bu değişikliklerden biri filmdeki rol dağılımıdır. Tiyatro oyununda her rol kişisi sadece canlandığı rolü oynarken filmde ise hem canlandıkları rolü oynarlar hem de film içinde oynanan oyunlarda farklı rol kişilerini canlandırırlar. Böylesi bir anlatım biçimiyle Yılmaz'ın, yabancılaştırma tekniğini etkin bir biçimde kullandığı, izleyicinin filmle özdeşleşmesini önlediği ve belli bir mesafeden bakmasını sağladığı söylenebilir (Yılmaz, 1986).

Brecht (Aktaran: Şener, 2016: 289); oyunculukta yadırgatma sağlamanın üç yolu olduğunu dile getirmiştir. Bunlar;

- 1- Canlandırılan oyun kişilerini üçüncü şahsa nakletmek,
- 2- Geçmişe nakletmek,
- 3- Sahne tariflerini yüksek sesle okuyarak oyuncunun metne uzaktan bakmasını sağlamak.

Filmde Selahattin'in anlatıcıdan yeğene geçtiği sahnelerde yukarıda sözü edilen her üç durumunda kullanılarak izleyicinin duruma yabancılaştırıldığı sonucuna varılabilir (Yılmaz, 1986).

Oyun ön oyunla başlayıp epizotlarla devam ederken; film, film içinde oyun olarak başlar ve bu şekilde devam eder (Cinçınar, 2010: 117). Aynı zamanda daha önceki bölümde de sözü edildiği gibi oyun; Asiye'nin ortaokul çağından ileri atlamalarla genelev patroniçesi olduğu zamana kadarki süreci ele alırken filmde şimdiki zamanda ve tek bir günde anlatılarak tarihselleştirme yoluna gidilir (Yılmaz, 1986).

Sevda Şener (2016: 285)“*Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*” kitabında tarihselleştirme konusuna şu şekilde değinmiştir:

Epik Tiyatro, illüzyonu bozma ilkesini benimsemiştir. Seyirci tiyatro oyunu karşısında olduğunu bilerek seyredecektir. Böylece sahnede gördüğü tarihsel olayları, tarihsel çerçeveler içine oturtabilecek, sahnede gördüğü gerçeklerle kendi tanıdığı gerçekler arasında karşılaştırma yapabilecek, benzerlikler varsa onları saptama olanağı elde etmiş olacaktır. Böyle bir oyun, seyircinin toplum yapısını tanıma süreci olacaktır.

Müzikli, danslı bir eğlence olarak başlayan Asiye Nasıl Kurtulur filmi, Giriş ve Sonuç Bölümü hariç, tiyatro oyunundaki gibi on iki bölümden oluşmaktadır. Her bölümün başında Selahattin (Anlatıcı) ve Seniye, Asiye'nin nasıl kurtulabileceğine dair fikir ve önerilerde bulunurlar (Yılmaz, 1986).

5.5. Filmin Bölümleri

5.5.1. Giriş

Filmin oyundan ayrılan en belirgin farkı giriş kısmındadır. Vasıf Öngören'in tekstinin girişinde sahnenin kenarında hazırlanan yükseltideki koltuklarda seyirciyle aynı zamanda oturup oyunu seyretmeye hazırlanan Seniye ve Anlatıcı vardır. Oyun, Asiye'nin annesi Zehra'yla, bakkalın evdeki konuşmalarıyla başlarken (Öngören, 2014: 75), filmde; anlatıcı rolünü üstlenen Selo'nun randevu evine gelip, evin salonunda avaz avaz bağırarak, randevu evinde çalışan ve uyumakta olan kadınları uyandırıp Fuhuşla Mücadele Derneği Genel Başkanı Seniye Gümüştü'nün orayı ziyarete geleceği haberini vermesiyle başlar. Vasıf Öngören'in metninde Seniye

Gümüşçü, tiyatronun daveti üzerine oyunu seyretmeye gelirken Atıf Yılmaz'ın filminde Asiye'nin yolladığı mektup üzerine randevu evini ziyarete gelmiştir.

Atıf Yılmaz'ın Asiye Nasıl Kurtulur'u, Giriş ve Final haricinde orijinal tiyatro metniyle neredeyse birebir uyarlamış olması ve Vasıf Öngören'in Epik Tiyatro anlayışıyla yazdığı oyunu aynı üslup çerçevesince kendi yorumuyla sinemaya aktarmış olması sebebiyle filmde de epik unsurlara sıkça yer verildiği söylenebilir (Yılmaz, 1986). Yılmaz, Ayça Atikoğlu'yla (1986) Milliyet'te yaptığı röportajda; oyunun epik özelliklerine aykırı gitmemeye, dramatik yapıyı sürekli kırmaya ve bunun bir oyun olduğunun altını çizmeye çalıştıklarını dile getirmiştir. Senarist Barış Pirhasan (Aktaran: Kodallı, 2018)'da filmin çözüm ve yazım sürecinde üzerinde durduğu noktaları şu şekilde belirtmiştir;

Çözüm ve yazım sürecinde en çok iki şeye, daha doğrusu iki ögenin dengesine dikkat ettim. 1. Epik tiyatronun bence en temel özelliği olan, seyirciyi uyanık ve sorgulayıcı bir tavra davet etmek. 2. Eğlence, şaşkıncılık, sürükleyicilik özelliklerini ihmal etmemek. Tiyatro metninde ve sahnelenmesinde de bu öğeler vardı aslında. Oyuncuları ve hikayeyi, Fuhuşla Mücadele Derneği başkanı olan kadının tercih ve önerileri yönlendiriyordu. Bunu değiştirmedik, ama olayı tiyatro salonundan çıkartıp, fantastik bir genelev dekoruna yerleştirdik. O mekanın çalışanları, konuk kadınlara kendi hayatlarını oynadılar. Asiye dahil bütün oyuncular çift kişilikliydi. Kimi yabancılaştırma efektleri, bu karakterlerin tepkileri üzerine kurulmuştu.

Epik Tiyatronun kurucusu Brecht'in kuramının en önemli estetik aracı gestus'tur. Mutlu Parkan (1983: 35-36) gestus'u şu şekilde tanımlamıştır;

Gestus, bütün üretim sürecinde sürdürülmesi gereken naiv tutumun oyunculuk düzeyindeki ifadesi olarak tanımlanabilir. Brecht'in estetik kuramında, anlatılacak olayların toplumsal anlamı demek olan mesel'in seyirciyeye aktarılmasında çıkış noktası söz değil, daima toplumsal bir anlamı ifade eden davranıştır. Sözü ifade edecek davranış (mimesis, taklit) yerine, sözün arkasındaki görünmeyen anlamı gösterecek davranış, gestus'tur.

Brecht, seyircinin oyunu eleştirel bir gözle seyretmesi ve istenen düşünce sürecine girebilmesi için oyun kişilerinin, toplumsal ilişkilerin belli bir tavırla sunulmasını ve bu tavrın oyunculuk, sahne düzeni ve olayların sunulması ile vurgulanmasını önermiştir (Şener, 2016: 292).

Filmde anlatıcı görevini üstlenen Selo eşcinseldir ve Seniye Hanım'ın orayı ziyarete gelmesi sebebiyle ayna karşısında bir günlüğüne Selahattin'e dönüşmüştür. Mutlu Parkan'ın tanımından yola çıkarak filmde Selo'nun sağ kulağındaki küpeyi çıkararak kıyafet değiştirip Selahattin'e dönüşmesinin, randevu evini ziyarete gelecek olan Seniye Hanım'ın ahlaki bakış açısını ifade eden bir gestus olduğu sonucuna varılabilir. Tiyatro oyununda anlatıcının cinsel kimliğine dair herhangi bir ayrıntı yer almazken Atıf Yılmaz'ın sinemasal açıdan epik anlatımı daha da güçlü kılmak için Selahattin'e böylesi bir detay yüklediği sonucu çıkarılabilir (Yılmaz, 1986).

Selo'nun Selahattin'e dönüşmesiyle Atıf Yılmaz, toplumun ikiyüzlü ahlak anlayışını daha ilk sahnede ironik bir dönüşümle izleyiciye yansıtmıştır. Bunun yanı sıra randevu evinde çalışan kadınların avludaki merdivenden inerlerken "Sermayenin Türküsü" nü söyleyip dans etmeleri, değer yargılarını kaybedip birer meta haline geldiklerini gösteren bir başka gestus örneğidir (Cinçınar, 2010: 83).



Şekil 5.2: Seniye ve Şükran'ın randevu evine geldikleri giriş sahnesi.
Kaynak: Yılmaz, 1986.

Orijinal metinden farklı olarak filmde çoğu oyuncu canlandırdığı rol dışında Asiye'nin hayatını oynarken ikinci bir rol oynadığı için Yılmaz'ın, giriş sahnesinde daha net anlaşılması açısından Şirinsemt'in genel görüntüsünün yanı sıra orada yaşayan insanları da izleyiciye tanıttığı söylenebilir (Yılmaz, 1986).

Selo derneğe ait broşürleri mahalleliye dağıtırken mahallede elinde valiziyle ev arayan Nazlı'yla (Müjde Ar) karşılaşır ve Nazlı'yı da alıp eve götürür. Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye ve yardımcısı Şükran randevu evine geldikten sonra Asiye adında birinden mektup aldıklarını ve onu görmeye geldiklerini söylerler. Mektupta, Asiye'nin annesinin kendisini günün birinde bırakıp gittiği ancak Asiye'nin kendisini bu yoldan kurtardığı ve yaşamanın sırrını öğrendiği, eğer isterlerse onlara da anlatabileceği yazmaktadır. Bu sebeple oraya geldiklerini söyleyen Seniye, Asiye isimli birinin olmadığını öğrenince Selahattin, zaten orada çalışan herkesin hayatının birbirine benzediğini söyleyerek bir oyun teklifinde bulunur. Randevu evinde çalışan kadınlar ve oda aramak için oraya gelen Nazlı'nın da dahil olmasıyla Asiye'nin hayatını oynanarak, Asiye'nin kurtulması için ne yapılması gerektiği Seniye Hanım'a sorulacaktır (Pirhasan, 1986: 7-11).

Filmin girişi, oyunun girişiyle ara ara benzerlik taşımaya rağmen gerek tiyatro oyununu sinemaya aktarırken inandırıcı kılmak, gerekse orijinal metinde var alan epik anlayışı Atıf Yılmaz'ın sinemaya kendi yorumuyla sunmuş olması sebebiyle tez çalışmasının dördüncü bölümünde yer alan yöntem tanımlamalarından yola çıkarak özgün eserin hem birebir hem de aslına sadık kalınarak filme uyarlandığı sonucuna varılabilir. Jean Paul Sartre, tiyatronun aktör üzerine kurulu olmasına karşın sinemanın dekor üzerine oluşturulmuş olduğunu söylemiştir (Aktaran: Bazin, 2011: 104). Bu söylemden yola çıkarak orijinal metnin tiyatro salonundan çıkıp sinemanın atmosferine uygun hale getirilmek üzere değiştirildiği sonucuna da varabiliriz.

Atıf Yılmaz'ın filmlerinde cinsel açıdan bağımsız olmaya çabalayan kadın, tekrar bu kalıpların içinde hapsolarak eril gücün bakışıyla sunulmaktadır. Asiye Nasıl Kurtulur'da Asiye cinsel açıdan sömürüye uğramıştır. Kadınların; namuslu, namussuz, fahişe kadın ve benzeri biçimde cinsiyetleriyle tarif edildiği, süregelen hayatlarını devam ettirebilmeleri için bir erkeğe tabi olunması gerektiğinin sık sık altını çizen epizotlar girişten sonraki sahnelerde sıkça yer verilmiştir. Namuslu ev hanımları ve anneler karşısında "öteki" olarak yaftalanan Asiye ve benzeri kadınlar cinselliğin sembolüdür ve şehir hayatının metaforudurlar. Çünkü şehir her çeşit yozlaşmanın ve sömürünün olduğu yerdir. Benzeri bir biçimde Atıf Yılmaz'ın Deli Kan (1981) filminde de Zekiye köyden şehre geldiğinde kötü yola düşüp fahişe olmuştur. Aynı biçimde Dağınık Yatak (1984) ve Düş Gezginleri'nde (1992) de

fahiş kadınların hikayeleri anlatılırken bu söylemle nitelendirilen kadın, cinsel bir obje temsilidir (Hıdıroğlu, Kotan, 2015: 59).

5.5.2. Gelişme

5.5.2.1. Ön Oyun ve Birinci Konuşma

Brecht'in estetik kuramının eksenini oluşturan "yabancılaştırma" kendi tanımlamasıyla; "Anlaşılması amaçlanan olgunun, alışıldık bildik olandan soyutlanarak, şaşırtıcı, beklenmedik olana soyutlanmasıdır"(Nutku, Aktaran: Öztürk, 2007: 88). Bu yolla seyirci, izlediği şeyin oyun olduğu bilincini taşıyarak seyrettiklerini düşünme imkanı bulur Yabancılaştırma yöntemiyle nesnel açıdan uzaklık kazanan seyirci bu yolla oyuncularla kendini özdeşleştirmez. Seyirci kendini oyuncuyla özdeş kılarırsa olanları objektif olarak seyreder. Olanları dışarıdan bakabilen seyirci daha bilinçli bir konumdadır (Öztürk, 2007: 88).

Ön oyununu yer aldığı bu bölümde oyuncular izleyenlerin önünde role hazırlanıp, kostüm ve dekorları düzenlerler. Randevu evinde çalışan kadınlardan biri Asiye'nin annesi Zehra'yı, kiralık ev ararken kendini randevu evinde bulan Nazlı; Asiye'yi ve tüm bu hazırlıklar yapılırken tesadüfen içeri elinde tepsiyle çay servisi yapmak için giren Kahveci Cino'da, Zehra'nın metresi olduğu evli bakkalı oynar. Zehra için ev tutan bakkal o gece onu yeni eve götürecektir. Ancak bu yeni evlerine Asiye'nin gelmesini istemez. Zehra'nın yalnız gelmesini şart koşar. Zehra bunun üzerine çaresiz Asiye'ye iki yol sunar; Asiye, ya onun gibi kendini satacak ve beraberce çalışmaya devam edeceklerdir ya da başının çaresine bakacaktır.

Ön oyun bitince Selahattin, Seniye'ye Asiye'nin hangi yolu seçmesinin daha doğru olacağını sorar. Bunun üzerine Seniye'de namuslu yolu seçmesi gerektiğini, okuluna sığınıp orda birkaç yıl kaldıktan sonra kendisine uygun bir kısmetle evlenmesinin doğru olacağını söyler (Yılmaz, 1986).



Şekil 5.3: Zehra'nın kızı Asiye ile konuştuğu sahne.
Kaynak: Yılmaz, 1986.

Oyuncuların oyun esnasında rollerinden çıkıp film içindeki gerçek rollerine dönmeleri, Selahattin'in oyun oynanırken bazı yerlerde oyunculara sufle vermesi, oyunu seyreden randevu evindeki hayat kadınlarının oyunculara laf atmaları, Nazlı'nın Asiye'yi göstermeci bir biçimde oynaması ve tüm bunlar olurken oyunun içine bir de müzisyenlerin dahil olması, izleyiciye izlediği şeyin film olduğunu her an hatırlatmaktadır. Atıf Yılmaz'ın filmde bu yabancılaştırma efektlerine yer vermesi sonucu, izleyicinin gerek oyun gerekse oyuncularla özdeşlik kurmasının önüne geçildiği de söylenebilir (Yılmaz, 1986).

Toplumsal Değişme ve Türk Sineması kitabının yazarı Gülseren Güçhan (1992, Aktaran: Kabadayı, 2013: 80), kişilerin psikolojik ihtiyaçlarını yerine getiren bir araç olarak incelenen sinemanın, izleyicinin kendini filmdeki karakter, durum ya da yıldız oyuncuyla özdeşleştirerek belli bir doyum hissine ulaştırdığını ifade eder. Bu tanımlamadan yola çıkarak Atıf Yılmaz'ın (1986) orijinal metni filme aktarım biçimiyle izleyicilerin bu doyuma ulaşmasına bilinçli bir biçimde engel olduğu da söylenebilir. Uyarılama yöntemleri açısından ele alındığından filmin ön oyun kısmını aslına sadık bir biçimde filme aktarıldığı sonucu çıkarılabilir.

5.5.2.2. Birinci Oyun ve İkinci Konuşma

Asiye'nin Müdire Hanım'ın yardımıyla sığındığı okulunda iki üç yıl yaşamış ve artık genç bir kız olmuştur. Müdire Hanım'ın, diğer öğretmenleri ve

arkadaşlarının yardımıyla Asiye, küçük bir marangoz atölyesinin sahibi olan adamın oğluyla nişanlandırılır. Bu oyunu oynamak üzere hazırlanırken yine randevu evindeki müşterilerden Kero'yu marangoz atölyesinin sahibi, genç müşteri Erol'u da Asiye'nin nişanlısı yaparlar.



Şekil 5.4: Asiye'nin nişan sahnesi.
Kaynak: Yılmaz, 1986.

Nişan töreninin yapıldığı akşam, nişana gelen bu ahbap, Asiye'yi tanır ve kayınpedere Asiye'nin annesinin hiç iyi bir kadın olmadığını söyler (Pirhasan, 1986: 22-23). Bunun üzerine Müdire'yi yanlarına çağırıp olanı biteni sorup gerçekleri öğrenince nişanı bozmaya karar verirler. Asiye'nin durumu ortaya çıktığında nişanlının annesini oynayan hayat kadını Şenay'ın rolüyle özdeşleşmeden, rolünü gerçeklikten uzak ve okurmuşçasına oynaması, Brecht'in epik oyunculuk anlayışına iyi bir örnek olduğu söylenebilir. Nişan sahnesi oynanırken randevu evinde çalışan kadınlarda nişan sahnesine uygun kıyafetlerle oyunun içine dahil olmuşlardır.

Sahne sona erdiğinde kamera Selahattin ve Seniye Hanım'a döner. Selahattin'in parmağını şaklatarak sahneyi bitirmesi ve müzisyenlerin sahneye çıkmasıyla sahnenin sürekliliği kırılmış olur.

Brecht, yabancılaşmayı sağlayan öğelerden biri olarak ifade ettiği müziği, “öğelerin birbirinden ayrılması” olarak niteler ve “oyun sanatına kardeş diğer sanatların da birbiriyle olan bütün ilişkilerinin birbirlerini yabancılaştırmak”

olduğunu dile getirir (Öztürk, 2007: 95). Ayrıca müzisyenin, izleyicinin sahnedeki olaylara kendini bütünüyle vermesini kolaylaştıracak atmosferler yaratma yükünden kurtulmakla özgürlüğüne kavuşacağını dile getirir (Brecht, 2005: 67). Bu tanımlama ve görüşten yola çıkarak; Selahattin'in parmağını şaklatarak sahneyi noktalamasıyla, müziğin yabancılaştırıcı bir öğe olarak devreye girdiği söylenebilir.

Sahnede dikkat çekici bir başka öğe de renk kullanımındır. Renk, sinemanın meydana getirdiği anlatı dünyasının özünde bulunan önemli bir öğedir. Çünkü yaratılmak istenen atmosfer ve düşünce yapıları bu öğeyle izleyiciye aktarılabilir. Renklerin sahip olduğu anlam aynı zamanda göstergebilim açısından da büyük önem taşımaktadır (Kırık, 2013: 72). Üniversite yıllarında resim çalışmalarını yoğunluklu olarak sürdüren ve filmlerini yaparken ilk zamanlar biçime özden daha fazla önem verdiğini dile getiren Atıf Yılmaz'ın, filmde renkleri tesadüfi olarak değil tam tersine bilinçli bir biçimde kullanarak anlatımı desteklediği söylenebilir. Filmin girişinde Asiye'nin daha ortaokul öğrencisi olduğu sahneden, fahişelik yapmaya başladığı bölüme kadar Asiye'ye hep beyaza yakın açık renkte kıyafetler giydirilmiştir.

Saflığın, temizliğin, masumiyetin ve dürüstlüğün ifadesi olan beyaz; bozulmamış, değerini kaybetmemiş kutsal kavramları temsil etmektedir (Çağan, 1997: 59). Fahişeliğe başlamadan ve cinsel sömürüye uğramadan önce Asiye'ye sürekli açık renkli kıyafetler giydirilmesi, Yılmaz'ın; Asiye'nin masumiyetini ve değer kavramlarını henüz kaybetmediğini vurgularcasına bu tercihi bilinçli olarak yaptığı ve Asiye'nin saflığını beyaz renkle bütünleştirdiği sonucuna varılabilir.

Oyunun sonunda Selahattin Seniye'ye ne düşündüğünü sorunca, Seniye; Asiye için en kestirme kurtuluş yolunun yine de evlenmesi olduğunu ve ancak seven bir erkeğin onunla evlenmeyi göze alabileceğini söyler (Pirhasan, 1986: 24-26). Asiye'nin kurtuluşunun ancak bir erkeğe bağımlı olmakla gerçekleşebileceğini filmin en başından sonuna kadar vurgulayan Şeniye Hanım'ın, durumu cinsiyetçi bir yaklaşımla değerlendirdiği söylenebilir.

İki cins arasındaki ayrımın biyolojik olduğunu iddia etmenin ve sosyal kuralları bu iddia doğrultusunda düzenleyerek kadınları ikincil konuma yerleştirmenin "toplumsal cinsiyet" kavramının önyargılı yapısını göstermekte olduğunu dile getiren Hartley (Aktaran: Kabadayı, 2013: 92), bu kavramın her iki

cinsi, davranış, değerler ve inançlar açısından kategorize ederek birbirinden ayırdığını dile getirmektedir.

Feminist teori eril gücün kadın üzerindeki gücünü ele alırken kadını özel alan (ev içi) ve kamusal alandaki ayırımına göre değerlendirmektedir. Ev içerisinde hapsolmuş kadın bu anlamda evde çamaşır, yemek, çocuk bakımı gibi işlerle sınırlandırılmıştır. 1960'lı yıllarda feministler, iki cins arasındaki bu rol dağılımının eşitsizliğine karşı çıkmışlardır. Feminist akımdan etkilenen ve kadın konusunu filmlerine aktaran Atıf Yılmaz, başka filmlerinde de kadını bu geleneksel kalıpların dışında kamusal alanda çalışırken konu edinmiştir. Aaahh Belinda filminde Serap hem tiyatro hem de reklam oyuncusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkek egemen toplumda kahvaltısını bacak bacak üstüne atıp televizyon seyrederek, gazetesini okuyup telefonla konuşarak yapan modern, özgür, ev dışında sosyal çevresi ve sevgilisi olan, arzulan bir kadın imajıyla sunulmuştur. Asiye Nasıl Kurtulur'da da çaresizlik, parasızlık ve sahihsizlikten fahişelik yapmak zorunda kalıp ezilen Asiye, filmin ilerleyen bölümlerinde zengin ve saygın bir patroniçeye dönüşerek kamusal alanda kendine bir yer edinmiştir (Hıdıroğlu, Kotan, 2015: 66-67).

Filmin bu bölümü uyarlama açısından ele alındığında, gerek olay akışı gerekse diyalogların işleyişi bakımından orijinal metinle birebir paralellik gösterdiği söylenebilir.

5.5.2.3. İkinci Oyun ve Üçüncü Konuşma

Aradan altı yedi ay geçmiştir. Asiye, aç, işsiz ve sokaktadır. Gidecek hiçbir yeri kalmamıştır. Asiye karanlık bir sokakta oldukça tedirgin bir halde yürümektedir. Peşinde onu takip eden bir adam vardır ve Asiye'yi kovalamaktadır. Oldukça korkan Asiye kendine sığınacak bir yer aramaktadır. Filmde yer alan bu sahne Vasıf Öngören'in oyununda yoktur. Atıf Yılmaz'ın oyunda sadece anlatılan ve gösterilmeyen bu sahneye filmde yer vermesinin sebebinin gerilimi arttırmak için olduğu söylenebilir. Asiye kaçarken fonda gerilimi destekleyen bir müzik de işitilmektedir. Daha önce birinci oyunda da sözü edilen renk kullanımının sinema üzerindeki etkilerinden yola çıkarak Yılmaz'ın gerilimi arttırmak için yoğunluklu olarak sahnede siyah rengi kullandığını söyleyebiliriz (Yılmaz, 1986). Siyah renk film ve diziler de olmak üzere görsel sanatların tümünde ağırlıklı olarak

kullanılmaktadır. Kötülüğün, korkuların, stresli anların ve kargaşaların meydana gelişini simgelemektedir (Kırık, 2013: 77).

Kendine sığınacak yer arayan Asiye'nin gidebileceği tek yer müdirenin evidir. Ancak müdire evde yoktur ve kapıyı müdirenin yeğeni açar. Müdirenin yeğeni rolünü Selahattin oynar. Selahattin izleyicilerin önünde gözlük takıp, kılık kıyafetini değiştirerek yeğen rolünü üstlenerek hikayeyi anlatmaya devam eder. Sığınmak için müdireye gelen Asiye'yi eve alan yeğen ona yardımcı olur. Yeğen'in evinde devam eden sahnede bu kez de açık mavi rengin yoğunluklu olarak kullanıldığını görürüz (Pirhasan,1986). Sigmund Freud'un "sakin bir renk" olarak nitelendirdiği mavi; izleyicilere manevi bir huzur ve rahatlık vermektedir (Kırık, 2013: 75).Bu sebeple Yeğen'in evinin duvarında mavi kullanarak, Atıf Yılmaz'ın, Asiye'nin eve girdiği an kendini güvende hissedip rahatladığını vurgulamak için tercih ettiği anlamı çıkarılabilir.(Yılmaz, 1986).



Şekil 5.5: Asiye'nin Müdire'nin evine gelip Yeğen'den yardım istediği sahne.
Kaynak: Yılmaz, 1986.

İkinci oyun sona erdiğinde yeğen rolündeki Selahattin, tekrar izleyicilerin gözünün önünde kıyafetlerini değiştirip gözlüğünü çıkararak yine anlatıcı olarak konuşmaya devam eder. Yılmaz'ın, gerek bu sahnede gerekse filmin genelinde buna benzer gelgitler yaratarak izleyiciye izlediği şeyin film olduğunu sık sık hatırlatıp oyun ve oyuncuyla özdeşleşmesini önlediği söylenebilir. Selahattin, Yeğen'in Asiye'ye bir ev tuttuğunu, iş aradıklarını, bir süre sonra ikisinin arasında bir aşkın

başladığını ve birbirlerini gerçekten çok sevdiklerini söyleyerek bir süre sonra ikisinin beraber yaşamaya başladığını anlatır. Seniye, beraber yaşamaya başladıklarını öğrenince, Asiye'nin ne yapıp edip bu delikanlıyla evlenmesi gerektiğini ve eğer evlenmezlerse yanlış bir işe kalkıştığını söyler. Seniye'nin, Asiye'nin kurtuluşu için öne sürdüğü çözüm önerisinin birinci bölümdeki tanımlamadan da yola çıkarak toplumsal cinsiyetçiliği destekler nitelikte olduğu söylenebilir.(Yılmaz, 1986).

Filmin bu bölüme uyarlama yöntemleri açısından bakıldığında gerek olay akışı gerekse diyaloglar açısından birebir biçimde uyarlandığını sonucuna varılabilir.

5.5.2.4. Üçüncü Oyun ve Dördüncü Konuşma

Aradan üç dört ay geçmiştir. Asiye çok mutludur. Güzel bir evi, çeşit çeşit elbiseleri, istediklerini hemen yerine getiren bir sevgilisi vardır. Bir gün Asiye sabırsızlıkla sevgilisini beklemektedir çünkü sevgilisi birkaç gündür evde yoktur. Filmin buraya kadarki bölümlerinde Asiye'ye hala beyaza dönük renkte kıyafetler giydirilmektedir. Ayrıca sevgilisiyle birlikte yaşadığı evin duvarları da beyazdır. Sevgilisi eve dönüp içki almak için dışarı çıktığında, müdire ve yeğenin karısı eve gelirler. Filmdeki randevu evinin patroniçesi, filmin içindeki oyunda müdireyi, hayat kadınlarından biri olan Yıldız da yeğenin karısını canlandırmaktadır. Tüm film boyunca oyunculara ikinci bir rol veren Yılmaz'ın, bu anlatım biçimiyle izleyicinin oyuncuyla özdeşleşmesinin önüne geçtiği söylenebilir (Yılmaz, 1986). Çünkü özdeşleşme, bireyin kendini izlediği karakterin yerine koyup o karakter gibi duyumsamasına dayanır (Mutlu, 1995: 271). Böylesi bir durum epik anlayışa aykırı olduğundan Yılmaz'ın, bu duyumsamanın önüne geçmek için oyunculara oyun içinde ikinci bir rol verme yoluna gittiği söylenebilir. Ayrıca yeğenin karısını oynayan Yıldız'ın oyunculuğu da tıpkı birinci oyunda Asiye'nin nişanlısının annesini oynayan Şenay gibi gerçeklikten uzak ve Brecht'in epik oyunculuk anlayışına hizmet eder biçimdedir (Yılmaz, 1986).

Yabancılaştırma etkilerini yaratabilmek için oyuncu, izleyicilerin canlandırılan karakterlerle özdeşleşmelerini sağlamak amacıyla öğrendiklerinin tümünü bir yana bırakmak zorundadır. İzleyicilerini trans haline sokmamayı amaçlarken kendisi de bu konuma girmekten kaçınmalıdır (Brecht, 2005: 48).

Yeğenin sevgilisinin Asiye olduğunu öğrenen Müdire Asiye'ye, “demek annenin huyu sende de varmış, annesinin kızı” diyerek hakaretler yağdırır ancak karısını Asiye'yle aldatan yeğenini sanki küçük bir erkek çocuğunun yaramazlık yaptığı için azarladığı gibi azarlar (Yılmaz, 1986).

Radikal feminizme göre ataerkillik, erkeklerin kadın cinselliğini kontrolde tutmak için baskı aracı olarak kullandıkları düşmanca yapıdır (Lorber, Aktaran: Kabadayı, 2013: 92). Marksist feminizme göre ise, kapitalist iş düzeninde sömürülen kadın ve erkeğin varlığının yanında, kadının ev hayatı içerisinde de istismar edilmesinin sürdürülmesi anlamını taşımaktadır. Psikanalitik feminist yaklaşıma göre ise ataerkillik; toplumsal cinsiyete yönelik cinsiyetçiliği ve babaya bağlı bilinçaltı kurallarını temsil etmektedir. Tanımlaması yapılan bu feminist teorilerin ortak noktası ataerki sistemin getirdiği erkek egemenliğinin ortadan kaldırılmasının gerekliliğidir (Kabadayı, 2013: 92).

Müdire'nin aynı durum karşısında Asiye'ye ve yeğenine iki farklı zıt tutumda bulunmasıyla, ataerki zihniyeti temsil ettiği söylenebilir ve “erkektir yapar” düşüncesine dönük cinsiyetçi bir tavra sahip olduğu sonucuna da varılabilir.

Sevgilisinin evli olduğunu bilmeyen Asiye olanları kendine yediremez, müdireye ağlayarak; yeğenin evli olduğunu bilmediğini söyler ve af diler. Eşyalarını alıp oradan ayrılırken yeğen eve gelir. Asiye'nin gitmesine engel olmaya çalışsa da başaramaz. Asiye yine sokakta kalmıştır. Buradan sonra yeğen rolünü bırakıp tekrar anlatıcı rolünü üstlenen Selahattin, Seniye'den durum değerlendirmesi yapmasını istediğinde, Seniye; Asiye'nin cahillik ettiğini oysa adamın onun için büyük bir şans olduğunu, sevdiği adamı terk etmemesi gerektiğini söyler. Seniye'nin bu görüşünün yine daha önceki çözüm önerileriyle özdeş biçimde paralellik göstermesi, bundan sonra sunacağı önerilerin de Asiye'nin kurtuluşuna çözüm getirmeyeceği sonucuna götürür. Selahattin, bundan sonra Asiye'nin ne yapması gerektiğini sorduğunda ise Seniye; herkesin yaptığı şeyi yani çalışması gerektiğini söyler (Yılmaz, 1986).



Şekil 5.6: Sevgilisinin evli olduğunu öğrenen Asiye'nin evi terk ettiği sahne.
Kaynak: Yılmaz, 1986.

Filmin bu bölümü de film boyunca devam eden rol değişimleri dışında Vasıf Öngören'in tekstiyle diyaloglarda dahil olmak üzere birebir biçimde uyarlanmıştır (Pirhasan, 1986).

5.5.2.5. Dördüncü Oyun ve Beşinci Konuşma

Bu bölüm bir dans ve müzik gösterisiyle başlar. Asiye, elinde valiziyle sokaklarda perişan haldedir. Bir koreografi eşliğinde kendisine yaklaşıp dokunmaya, sıkıştırmaya ve taciz etmeye çalışan adamlardan kaçmaya çabaladığı görülmektedir (Yılmaz, 1986). Brecht (2005: 68), koreografinin gerçekçi görevler üstlendiğini ve insanları olduğu gibi gösterdiğini, her şeyi gestus temeline oturtan bir tiyatrunun koreografisiz yapamayacağını dile getirir. Atıf Yılmaz'ın sahneyi koreografiyle başlatmasının hem epik anlayışı desteklediği hem de bu anlatımı daha da güçlü kıldığı sonucuna varılabilir. Müzik sona erdiğinde Asiye kendini bir konfeksiyon atölyesinde bulur. Sahneye geçişte kırmızı bir tabela üzerinde “Giydirir Konfeksiyon” yazmaktadır (Yılmaz, 1986).

En dinamik, dalga boyu ve titreşimi en kuvvetli renk olan kırmızı, canlılık, cinsel güç, kızgınlık, hırs gibi anlamlar taşımaktadır. Aynı zamanda sevgi ve nefret gibi iki zıt duyguyu da bünyesinde taşıyan kırmızının insan üzerindeki etkisi yadsınamaz derecede büyüktür. Bu renk; insan üzerinde canlandırıcı, heyecan verici, kışkırtıcı

bir etki bırakmakta ve biyolojik olarak göz retinasının hemen arkasında oluşmaktadır. Bu nedenle kırmızıya bakan izleyici bu rengin üzerine geldiği hissine kapılabilmektedir (Kırık, 2013: 73-74).

Yılmaz, hem bu sahnede hem de film boyunca olayların canlandırıldığı randevu evinde yoğunluklu olarak kırmızı rengini kullanmıştır. Randevu evinin yer döşemeleri ve perdeleri baştan aşağı kırmızıdır. Yönetmenin bu bilinçli tercihiyle; eşitsizliği, sömürüye dayalı kapitalist düzeni ve cinsel istismarı kırmızıyla tanımladığı söylenebilir. “Giydirir Konfeksiyon” tabelasının kırmızı olması da adeta Asiye’nin burada sömürüye ve istismara uğrayacağına göstergesi gibidir (Yılmaz, 1986).

Sinemasal anlatılarda mekanlar; içindeki yaşam hakkında bilgi veren, olay örgüsünde etkisi olan bir unsur durumundadır. Boyutları, dışarı ya da içeri yönelimli oluşları ve karakterlere sundukları hareket alanı vb. özellikler belirleyici faktörlerinden bazılarıdır. Mekanlar, aynı zamanda filmin görsel dilini ve oyunculuğun biçimlenişini de etkilemektedir. Bu sebeple nitelikli filmlerde mekanlar, anlam yaratıcı bir faktör olarak kullanılmakta, karakterlerin ruh durumlarını anlatmaktadır (Sözen, 2014: 3). Filmin bu bölümünün geçtiği konfeksiyon atölyesi, tuvalet ve fabrika sahibinin odasının bulunduğu mekanlar dar bir alan içerisindedir. Asiye’nin atölyeye girdiği andan itibaren o alanda sıkışacağı hissini, yönetmenin dar mekan kullanımıyla vermeye çalıştığı söylenebilir. Asiye’nin çalıştığı o daracık alandan Besim Usta’nın ona sürtünerek geçmesi de Asiye’nin içinde bulunduğu çaresizliği ve köşeye sıkışmışlığı izleyiciye hissettirmektedir (Yılmaz, 1986).

Yine bir gün atölyedeyken tuvalete gittiği esnada ustabaşı Besim de peşinden tuvalete girer ve Asiye’yi sıkıştırarak tecavüz etmeye kalkar. Sahnenin geçtiği tuvalet de daracık bir alandadır. Besim Usta’nın elinden kurtulan Asiye, müdürün odasına koşup kapıda müdürle görüşmek istediğini ağlayarak haykırmaktadır. Asiye’yi içeri alan müdür durumu onun ağzından dinler. Müdür, Asiye’ye hak vermiştir ancak fabrikanın sahibi olan amcası Asiye gibi sıradan bir işçi bulmanın yıllardır orda çalışan Besim Usta gibi birini bulmaktan daha kolay olacağını söyleyerek Asiye’yi işten kovar. Bu sahnenin gerçekleştiği odada fabrika sahibinin bulunduğu fonun rengi de bir önceki sahnede olduğu gibi kırmızıdır. Tüm bu anlatım biçiminden yola çıkarak yönetmenin fabrika sahibini kırmızıyla tanımladığı ve bu tanımlamayı

sömürüye dayalı kapitalist düzenin bir temsilcisi olduğunu vurgulamak için yaptığı söylenebilir (Yılmaz, 1986).

Asiye yine sokaklarda kalmıştır. Selahattin, oyunun sonunda Saniye'ye Asiye'nin ne yapması gerektiğini sorduğunda Şeniye; bundan sonrasının artık Asiye'nin kendisine kaldığını, başka bir iş buluncaya kadar durmadan denemesi gerektiğini söyler (Pir hasan, 1986: 40-44).

Filmin bu bölümünün tiyatro oyunundan farkı; Besim Usta'nın Vasıf Öngören 'in oyununda hiç gösterilmeyip yalnızca adının geçmesi, dolayısıyla Asiye'nin taciz edildiği tuvalet sahnesine de yer verilmemesidir (Öngören, 2014: 100-101). Besim Usta'nın Asiye'nin daha ilk işe girdiği günden itibaren ona kötü gözle bakıp tacizlerde bulunması ve en sonunda da saldırmaya kalkması Atıf Yılmaz'ca açık bir şekilde izleyiciye gösterilmiştir. Yılmaz'ın oyunda sözü edilen ancak gösterilmeyen bu sahneyi küçük ve sıkışık alanlarda ele almasının, Asiye'nin var olan düzen karşısında ne denli çaresiz kaldığı ve izleyiciye ileriki zamanlarda koşulların onu daha da köşeye sıkıştıracağı bilgisini aktarabilmek için filmde yer verdiği söylenebilir (Yılmaz, 1986).



Şekil 5.7: Besim Usta'nın Asiye'yi sıkıştırdığı tuvalet sahnesi.
Kaynak. Yılmaz, 1986.

Bu bölümde uyarlama yöntemleri açısından aslına sadık bir aktarımın söz konusu olduğu sonucuna varılabilir. Aynı zamanda filme eklenen sahnenin, orijinal metnin anlatımını daha da desteklediği söylenebilir.

5.5.2.6. Beşinci Oyun ve Altıncı Konuşma

Aradan altı ay geçmiş, bu süreçte Asiye durmadan iş arayıp her ne kadar direnmeye çalışsa da ne cebinde parası ne de sığınacak yeri kalmıştır. Üç günden beri de boğazından bir lokma geçmemiştir. Çaresiz ve bitkin halde yürürken bir mezeci dükkanının önünden geçer ve gözü dükkanın içindeki yiyeceklere takılır. Bu esnada Asiye'nin üzerinde beyazı andıran açık renkli bir palto vardır, yönetmenin bu sahnede Asiye'nin temiz kalma mücadelesini göstermek için yine beyaz renge vurgu yaptığı söylenebilir (Yılmaz, 1986).

Dükkada kimsenin olmadığını sanıp usulca içeri giren Asiye, tezgahta duran yiyecekleri avuçlayarak yemeye başlar. O sırada dükkada bulunan mezeci Asiye'yi yakalar. Asiye'nin aç, çaresiz ve kimsesiz olduğunu öğrenince de polise şikayet edeceği tehdidiyle Asiye'yi taciz eder (Yılmaz, 1986).

Yönetmenler için görsel kompozisyon, öykü anlatımı ve düşünce aktarımı açısından önemlidir. Çerçevenin konumu, düzenlenmiş görüntünün önemli bir hususudur. Çerçeve filme alınan nesneye yakın da olabilir (sıkışık) uzak da (ferah)... Çerçevenin ele alınış biçimi farklı anlamsal etkiler doğurur (Ryan, Lenos, 2012: 49). İşte Asiye'nin Mezeci tarafından tacize uğradığı bu sahnede yoğunlukla yakın açılı planların kullanılması; Asiye'nin koşullar ve insanlar karşısında gittikçe daha da köşeye sıkıştığı sonucuna varılmasını sağlamaktadır. Yönetmen, bir önceki hikayenin anlatıldığı bölümde Asiye'yi dar mekanlarda nasıl sıkıştırdıysa Mezeci'yle olan hikayesinin anlatıldığı bu bölümde de iyice kapana sıkıştırmıştır (Yılmaz, 1986).

Tüm olanları dehşetle izleyen Seniye; bundan sonra Asiye'nin de annesiyle aynı yoldan gideceğini, hiç tanımadığı erkeklerle yatmak zorunda kalacağını, direnmesini beceremediğini söyler (Yılmaz, 1986).



Şekil 5.8: Mezeci'nin Asiye'yi taciz ettiği yakın plan sahne.
Kaynak: Yılmaz, 1986.

Filmin bu bölümünün de uyarlama açısından tiyatro oyunuyla birebir paralellik gösterdiği söylenebilir. Ancak Atıf Yılmaz yine oyunda olmayan bir sahneyi filme dahil etmiştir. Asiye'nin çaresizliğinden faydalanıp onu taciz eden mezeciyi randevu evindeki müşterilerden biri oynamıştır. Selahattin ve Seniye, oyun bitip Asiye'nin ne yapması gerektiği üzerine konuşurlarken bir gürültü kopar. Oyun bitmesine rağmen randevu evindeki müşteri kendisini role kaptırıp mezeci dükkanında Nazlı'yı (Asiye) taciz etmeye devam ederek kafasına bir tabak mezeyi yemiştir. Nazlı adama küfür eder ve tüm herkes kahkahayı basarak olanları seyrederek. Yılmaz'ın filme dahil ettiği bu sahneyle epik anlayışı destekler biçimde izleyiciyi duruma yabancılaştırdığı sonucuna varılabilir (Yılmaz, 1986).

5.5.2.7. Altıncı Oyun ve Yedinci Konuşma

Müzik ve dansın yoğunluklu olduğu bu sahnede, Asiye'nin artık fahişelik yapmaktan başka çaresi kalmamıştır. Daha evvel annesiyle yaşadığı Madam Eleni'nin evine gider. Kadın, Asiye'nin niyetini anlayınca ona evini açar. Ev kirası, Madam Eleni'nin haracı derken çaresiz kalan Asiye söylediği şarkıyla durumunu izleyiciye anlatır (Pirhasan, 1986: 51).

Ve bir gece Madam Eleni
Alıp getirdi şiş göbeğin birini..
Besbelliydi artık
Başlıyordu bu gece yolculuk
Yumdum gözlerimi
Sıktım dişlerimi...
Kahroldum...
Ben de anam gibiydim artık.
Çalışmadım...
Kendi bedenimden utandım.
Günlerce yıkandım.
Ağladım ağlamasına
Açık seçik düşündüm,
Canıma kıymayı.

Yılmaz, bir hayli uzun olan “Birinci Final Türküsü”nün söylendiği bu bölümü; hiçbir kısaltma yapmadan filme aktarmıştır (Öngören, 2014: 106-109). Filmin girişinde Sermayenin Türküsü”nü söyleyerek merdivenden aşağı inen hayat kadınlarının bu bölümde “Final Türküsü”nü söyleyerek yukarı çıkmaları manidardır (Cinçınar, 2010: 93).

Asiye'nin filmin başından itibaren giydiği beyaz tonlu kıyafetler bu bölümle birlikte renk ve şekil değiştirmeye başlamıştır (Yılmaz, 1986). Micheal Ryan (2012: 125), *Film Çözümlemesine Giriş* kitabında; kostümün film içerisinde bir anlam malzemesi olduğundan ve kostümdeki değişimlerin karakterdeki dönüşümleri göstermek üzere kullanıldığından söz etmiştir. Asiye'nin açık renkli ve gösterişsiz kıyafetlerinin bu bölüm itibariyle frapan ve parlak hale gelmesi onun ne denli bir değişime uğradığının da açık bir göstergesidir (Yılmaz, 1986).

Birinci Final Türküsü devam ederken, Asiye'nin fahişelik yapmaya başlamasıyla beraber kapısında uzun bir kuyruk oluştuğunu görürüz. Asiye'nin, Madam Eleni'nin balkonunda şarkı söylerken ipte “kırmızı” bir külotun asılı durması, izleyiciyi Yılmaz'ın daha evvel olduğu gibi bu sahnede de böylesi bir renk seçimini cinselliği vurgulamak için kullandığı sonucuna götürebilir. Asiye'nin yüzünü kapatarak ilk kez fahişelik yaptığı sahnede çarşafın pembe olması da hayli manidardır (Yılmaz, 1986).

Pembe; uyumun, sevginin simgesi olan naif bir renktir (Kırık, 2013: 77). Asiye'nin daha ortaokul çağında genç bir kızken annesinin ona ya bedenlerini satarak beraberce çalışabileceklerini ya da başının çaresine bakması gerektiğini söylediği ön oyunda da Asiye'nin arkasında pembe renkte açık bir kapı bulunmaktadır ve Asiye annesinin ona sunduğu bu iki seçenek karşısında “başka yolu yok mu” diye

sormaktadır. Tüm bu bağlantılardan yola çıkarak Atıf Yılmaz'ın aslında Asiye için başka bir yol olmadığı bilgisini izleyiciye daha ön oyunda verdiği ve Asiye'nin ilk kez fahişelik yaptığı bu bölümde de çarşafı aynı renk kullanarak Ön Oyuna bir gönderme yaptığı çıkarımında bulunulabilir (Yılmaz, 1986).

Asiye günün birinde adamlardan birinden hastalık kapınca günlerce annesini arar ve onu bir kerhane kapısında harap halde dilenirken bulur. Filmin bu sahnesi de oyunda yer almamaktadır. Vasıf Öngören'in metninde Asiye'nin annesine nasıl kavuştuğu şarkıdaki sözlerden anlaşılmaktadır ancak seyirciye gösterilmemektedir. Yılmaz, filme bu sahneyi de dahil etmiştir (Öngören, 2014:110). Kerhane kapısında dilenmekte olan Zehra'nın altında leopar desenli bir eteğin olmasının da dikkat çekici bir etken olduğu söylenebilir. Zehra, filmin bu zamanki kısmına kadar izleyicinin karşısına hep leopar desenli kıyafetlerle çıkmıştır (Yılmaz, 1986).

Anadolu mitolojisinde leoparın özel bir anlamı vardır. Çatalhöyük'te yapılan kazılarda ana tanrıça oturmuş ya da doğum anındaki pozisyonlarında iki yanında leoparlarla gösterilmiştir (Sevin, Aktaran: Cinçınar, 2010: 96). Leopar, ana tanrıçanın kutsal hayvanıdır ve sınırsız egemenliği temsil etmektedir. Dante'nin *İlahi Komedyası*'nda da şehvet ve bencilliğin karşılığıdır. Film boyunca leopar desenli kıyafetler giyen Zehra'nın hakimiyet alanı da yalnızca yaşadığı ve bildiği alanla sınırlıdır. Zehra, anaerik dönemden gelen gücünü çok evvel kaybetmiş ve bir şehvet unsuruna dönüşmüştür (Cinçınar, 2010: 96).

Oyun sona erdiğinde Selahattin, Asiye'nin kurtulması mümkün mü diye sorar. Seniye, çalışarak yaşama imkanı bulamayan Asiye'nin hem genç ve güzel hem de annesi gibi bu konularda tecrübeli bir yol göstericisi olması sebebiyle fiyatını yüksek tutarak bu yoldan büyük paralar kazanabileceğini söyler (Yılmaz, 1986).

Filmin bu bölümünün uyarılama açısından ele alınış biçimi, anlatım olanaklarının kullanımı haricinde özgün eserle birebir paralellik göstermekte, bunun yanı sıra yönetmenin kaynak eserin atmosferini sinema olanaklarıyla daha etkin kıldığı sonucuna varılabilmektedir (Pirhasan, 1986: 49-53).



Şekil 5.9: Seniye'nin, Asiye'nin kurtuluşu için çözüm önerdiği sahne.
Kaynak: Yılmaz, 1986.

5.5.2.8. Yedinci Oyun ve Sekizinci Konuşma

Asiye ve annesi Zehra lüks bir randevu evinin salonundadırlar. Zehra randevu evinin patronuyla Asiye için pazarlık etmektedir. Oda tıpkı tüm olayların canlandırıldığı randevu evi gibi kırmızı renktedir. Patron yataкта oturmuş manikür yaptırmaktadır. Yatağının cibinliği ve ona manikür yapmakta olan kadının üzerindeki elbise de kırmızıdır. Asiye ise lacivert, dar bir bluz, kırmızı desenli, mini bir etek ve dantelli siyah çorapla karşımıza çıkmaktadır. Asiye'nin konum ve durumunun, dekor ve kostüm aracılığıyla desteklenmekte ve geçirdiği dönüşümü vurgular nitelikte olduğu söylenebilir (Yılmaz, 1986).

Patronun Zehra'nın isteklerini kabul etmeyen patron ona para teklif ederek aradan çekilmesini söyler. Bu yaşından sonra yalnız yaşayamayacağını söyleyen Zehra ise patronun para teklifini kabul etmez. Bunun üzerine patron da kızına iyi para vereceğini ve kızının ona bir ev tutmasını, kendisinin de randevu evinde kalmasını teklif eder. Zehra bu teklifi de kabul etmez. Kızı yalnız bırakamayacağını, bu işlerin nasıl yürüdüğünü iyi bildiğini söyler. Sonuç olarak anlaşamazlar. Oyunun sonunda Seniye, Zehra'nın haklı olduğunu, bu tür evlerde çalışan kadınları gırtlaklarına kadar borçlandırdıklarını ve bu hayattan kurtulmalarına olanak

tanımadıklarını söyler. Yeni bir eve taşınıp, evi dayayıp döşeyerek fiyatlarını arttırmalarının ve bu işi kendilerinin yapmalarının daha doğru olacağı önerisinde bulunur (Yılmaz, 1986).

Asiye'nin oyunculuk açısından sahnenin geneli boyunca abartılı bir tavır takındığı söylenebilir. Böylelikle hem film kişiliği hem de filmde oynadığı oyun kişiliğiyle arasına mesafe konularak izleyicinin durumla özdeşleşmesinin önüne geçilmiş olur. Buradan yola çıkarak; yönetmenin böylesi bir üslubu, izlenen şeyin bir oyun olduğunu tekrar tekrar hatırlatmak için tercih ettiği sonucuna varılabilir (Yılmaz, 1986).



Şekil 5.10: Zehra'nın Asiye'yi lüks bir randevu evine getirdiği sahne.
Kaynak: Yılmaz, 1986.

Filmin bu bölümünün de orijinal metinle paralellik gösterdiği sonucuna varılabilir. Olay akışı ve diyaloglar da dahil olmak üzere filmde yer alan sahneler orijinal metnin birebir uyarlamasıdır. (Öngören, 2014: 112).

5.5.2.9. Sekizinci Oyun ve Dokuzuncu Konuşma

Asiye ve Zehra yeni bir eve taşınmışlardır. Zehra, iyi müşteriler getirmesi için aracıyla pazarlık etmektedir. Oyundaki aracıyı bu sefer de filmde kahveci çırağı olan

Ali oynamaktadır. Zehra'yla Ali pazarlık ederlerken odadan önce Asiye sonra da müşteri çıkar. Müşteriyi de berber oynamaktadır. Müşteri, fiyatını yükselten Asiye'ye eski fiyattan gelmek istemektedir. Para konusunda anlaşamayınca müşteri hem Asiye'yle hem de Zehra'yla kavga ederek onları tartaklar ve bir sonraki gelişinde onlara para vermeyeceğini söyleyerek polise şikayet etmekle tehdit eder.



Şekil 5.11: Zehra'nın Aracı'yla pazarlık ettiği sahne.
Kaynak: Yılmaz, 1986.

İşler bu noktaya geldiğinde kamera yine Selahattin ve Seniye'ye döner. Seniye, bu durumda Asiye'nin nasıl kurtulacağından öte düzenin nasıl korunacağı konusunda fikir beyan etmektedir (Pirhasan, 1986: 58-61). Ona göre; devlet, Asiye gibi kadınları korumak için himayesine alsa da bu kadınlar sabit ve düşük fiyatlarla çalıştığından para biriktiremeyeceklerini, para biriktirmeleri için serbest çalışması gerektiğini söyler. Ancak düzenlerinin korunması için bir dost ya da koruyucuya ihtiyaçları olduğunu da sözlerine ekler (Pirhasan, 1986: 61-62).

Filmin bu bölümünde orta yaş üstü bir genelev müşterisinin (Sedat) oyunda yer almak istediğini söylemesi üzerine Selahattin'in ona "altı yıl sonra gel" demesi ve kahvede okey oynayan Kara Mustafa'ya (Tatlıcı Recep), Asiye'yle Zehra'yı tehdit eden müşterinin geldiğini işaret etmesi, izleyicinin yine filmle özdeşleşmenin önüne

geçerek duruma yabancılaşmasını sağlamıştır. Bu detaylar haricinde film oyunla birebir doğrultuda ilerlemektedir (Yılmaz, 1986).

5.5.2.10. Dokuzuncu Oyun ve Onuncu Konuşma

Asiye'yle Zehra'yı polise vermekle tehdit edip paralarını daha önceden de ödemeyen müşteri eve tekrar gelmiştir ve Asiye'yi kolundan tutup odaya sürüklemektedir. Asiye ve Zehra'ysa direnmeye çalışmaktadır. Müşterinin eve geldiğini, Zehra'nın pencerede asılı olan kasketi kaldırmasıyla fark eden Kara Mustafa eve çıkar ve müşteriye bir anlaşmazlık mı var diye sorup da müşterinin onu terslemesiyle adamı tokatlar. Müşteri karşılık vermeye kalkınca bir tokat daha atıp yakasından tutar ve sandalyeye çöktürür. Bir anlık boşluktan faydalanan müşteri Kara Mustafa'nın kafasına vurur. Ensesine vurulunca çıldıran Kara Mustafa'da cebinden sustalıyı çıkarıp adamın önce gırtlığına sonra da baldırına dayar ve daha evvel de ödemediği parayı da alıp bir daha gelmemesini söyleyerek yaka paça kovalar. Ardından Asiye'nin kapısının önünde müşteriyi oynayan mahalle berberini, canı yandığı için bir daha oynamayacağını söylerken görürüz ve onu izleyen herkes kahkahalarla gülmektedir. Tiyatro metninde böyle bir sahne yer almamaktadır. Ancak Atıf Yılmaz'ın Vasıf Öngören'in kurduğu epik yapıyı sürdürmek için izleyiciyi az önce izlediği sahneye yabancılaştırarak böylesi bir anlatım biçimine yöneldiği sonucuna varılabilir (Pirhasan, 1986: 62-65).



Şekil 5.12: Zehra'nın Kara Mustafa'nın kasketini alıp ona işaret verdiği sahne.
Kaynak: Yılmaz, 1986.

Müşteriyi yolladıktan sonra gitmeye yönelen Kara Mustafa (Recep) müşteriden aldığı parayı üçe böler. Bu kısımdan sonra Selahattin, Seniye'ye ne olacağını sorar. Seniye'de ellerinde yeteri kadar sermaye olabilecek para biriktirinceye kadar çalışmaları gerektiği söyler. Bu bölümde film, yukarıda belirtildiği üzere eklenen bir sahne haricinde özgün tiyatro metniyle birebir paralellik göstermektedir. Uyarlama açısından ele alındığında ise dokuzuncu bölümün hem birebir hem de aslına sadık uyarlama biçimiyle filme aktarıldığı söylenebilir (Pirhasan, 1986: 66).

5.5.2.11. Onuncu Oyun ve On Birinci Konuşma

Aradan altı yıl geçmiş, bu süreçte Asiye oldukça yıpranmış ve çökmüştür. Üstelik yeteri kadar parayı biriktirememiş ve işleri kötü gitmeye başlamış, müşterisi azalmıştır. Bir yandan da Kara Mustafa sürekli para isteyip Zehra'yı sıkıştırmakta ve artık ikisinden birinin fazla olduğunu söylemektedir. Zehra'nın aklına bir plan gelir. Bu plan işlerse hem Kara Mustafa'dan kurtulacaklar hem de rahata ereceklerdir. Zehra, Asiye'ye tutkun olan zengin müşteriyi kendilerine ev tutması için ikna eder. Bu arada sekizinci oyunda, Selahattin'e oyunda oynamak istediğini söyleyen ve "altı yıl sonra gel" gel cevabını alan Sedat bu oyunda zengin müşteri Hulusi'yi oynamaktadır (Yılmaz, 1986).



Şekil 5.13: Asiye'yle Zehra'nın Zengin Müşteri'yle konuştukları sahne.
Kaynak: Yılmaz, 1986.

Sahnenin geçtiği salonda yine leopar desenine oldukça yoğun biçimde yer verilmiştir. Zehra'nın kıyafeti, salonun koltukları ve askılıkta asılı duran palto leopar desenlidir. Leoparın film boyunca önce Zehra sonra da Asiye'nin bulunduğu yaşam alanlarında kullanılması şehvet unsuruna dönüşmelerinin yanı sıra sanki hakimiyetlerinin de yalnızca bildikleri bu alanla sınırlandırıldığını açıklamak içindir (Yılmaz, 1986). Böylece yönetmen, Brecht'in "dekor ve kostüm gerçeği tanımlamakla kalmayıp onu açıklamalıdır" (Şener, Aktaran: Cinçınar, 2010: 96) anlayışına uygun bir yaklaşım sergilemiştir.

Selahattin ve Seniye verandanın köşesinden evde olanları seyretilmektedirler. Seniye; şansları varsa, annesinin düşündüğü çarenin işe yarayabileceğini söyler. Seniye biraz umutsuz gözükmektedir, çünkü daha önce aynı şeyi Asiye'nin annesi Zehra'nın da denediğini ancak başarılı olamadığını söyler ve sonrasında Selahattin'e neler olduğunu sorar. Selahattin de zengin müşterinin Asiye için bir ev tuttuğunu ve onları almak için geldiğini söyler. Kameranın tekrar eve dönmesiyle on birinci oyun başlar (Yılmaz, 1986). Selahattin bundan sonra olanları anlatarak izleyicinin sonuca yoğunlaşmasını sağlar. Bu da izleyicinin şartları ve vaziyeti sorgulayarak çözüm üretmek yerine sonucu merak etmesine sebep olur (Cinçınar, 2010: 97). Gerek olay akışı gerekse diyaloglar bakımından filmin bu bölümünün de orijinal metinden birebir uyarlandığı söylenebilir (Öngören, 2014: 112).

5.5.2.12. On Birinci Oyun ve On İkinci Konuşma

Zengin müşteri, aldığı evin parasının bulunduğu küçük bir çantayla Asiye ve Zehra'yı yeni eve götürmek üzere almaya gelir. Asiye çok tedirgindir. Kara Mustafa'ya yakalanmaktan korkmaktadır. Tam evden çıkacaklarken Kara Mustafa onları yakalar ve aralarında çıkan tartışmada önce Zengin Müşteri'yi bıçaklar ardından da Zehra'yı silahla vurup kaçar. Annesinin yanına koşan Asiye, yavaşça ağıt gibi *Orospunun Sonu Türküüsü*'nü söyler (Pirhasan, 1986: 77);

Taze idik bakarlardı
Beş birlik takarlardı
Nerde olsak ararlardı
Böyletiler sonumuzu



Şekil 5.14: Kara Mustafa'nın Zehra'yı öldürdüğü sahne.
Kaynak: Yılmaz, 1986.

Brecht (2011: 162), sinemada müzik kullanımına dair şu görüşte bulunmuştur;

Müzik, seyircileri filmin aksiyonundaki kimi zorunlu uzatmaları kabul edecekleri bir havaya değişik yollardan sokabileceği gibi, temponun sağlanmasına da çok değişik tarzda katkıda bulunabilir. Örneğin, filmdeki bir süre avı için genellikle hızlı bir müzik öngörülür. Ancak bazı düşüncelerden yola koyularak, devinimi hızlandırmaktan çok engelleyici bir işlev de yüklenebilir.

Brecht'in bu görüşünden yola çıkarak epik anlayışla yapılan oyun ya da filmlerde müziğin eserin doku ve temposuna uygun olmaktan öte izleyicinin kendini özdeşleştirmesine müsaade etmeyecek bir biçimde olması gerektiği sonucuna varılabilir. Ancak diğer taraftan orijinal metnin ve filmin bu sahnesine bakıldığında müziğin Brecht'in görüşünün tersine izleyicide tam bir özdeşleşme yarattığı söylenebilir. Gerek Kara Mustafa'nın gelişi esnasında duyulmakta olan müziğin dinamizmi yükseltmesi ve kötü şeylerin olacağı duygusunu vermesi, gerekse Zehra'nın öldürüldüğü sahnede kadınlar tarafından bir ağızdan söylenen *Orospunun Sonu Türküsü*'nde duygu, davranış, söz ve müziğin birbirini destekler nitelikte olması sebebiyle izleyicide tam manasıyla bir özdeşleşme yaratıldığı sonucuna varılabilir (Yılmaz, 1986).

Asiye evin kapısına gelip usulca içeri girer ve etrafına bakınır. İşte tam da bu haldeyken, Selahattin Seniye'ye; “ne yapsın şimdi Asiye” diye sorar. Asiye'nin önünde iki yol vardır. Ya ölen zengin müşterinin masaya bıraktığı içi para dolu çantayı alacak ya da polisin gelmesini bekleyip hiçbir şeye dokunmayacaktır. Seniye, Asiye'nin parayı alması gerektiğini ve başka çaresinin olmadığını söyler. Selahattin, “ama başkasının parası o” dediğindeyse bu paranın onun için fırsat olduğunu tekrar eder. Asiye para çantasının başına gelip bir an ne yapacağını düşünür ve paraları alıp saklar. Selahattin, mahkemede hiçbir suçu olmadığı anlaşılan Asiye'nin beraat ettiğini söyleyince Seniye'de; artık sağlam bir kurtuluş yolu bulabileceklerini, çünkü Asiye'nin elinde epeyce para olduğunu söyler, sermayesini anladığı, para kazanabileceği bir işe yatırmasının onun için en doğrusu olacağını ve para kazandıktan sonra hangi işi yaptığını pek de önemi olmadığını dile getirir. Herkes coşkuyla Seniye'yi alkışlar ve Seniye'nin Asiye için uygun gördüğü kurtuluş yolunu sahneye koyarlar Filmin bu bölümü gerek olay akışı gerekse diyaloglar açısından tiyatro oyunuyla birebir paralellik göstermektedir (Pirhasan, 1986: 74-80).

5.5.2.13. On İkinci Oyun

Asiye bir randevu evinin yeni sahibidir. Asiye'ye daha evvelden müşteri getiren aracı bu kez de Asiye'nin o zamanki haline benzeyen genç, çaresiz ve kimsesiz yeni sermayeleri ona getirmiştir. Asiye'nin odasındaki yer döşemeleri tıpkı annesinin onu genç bir kızken pazarlamak için götürdüğü randevu evindeki döşemelerle aynı renkte yani kırmızıdır. Yerlerin kırmızı oluşu, Asiye'nin sermayesini en iyi bildiği işe yatırdığının da göstergesidir (Yılmaz, 1985).

Yeni sermayelerini baştan aşağı süzüp eliyle kontrol eden Asiye yanında çalışanlara; kızların karınlarının doyurulup yeni kıyafetler alınmasını ve akşama hazır hale getirilmelerini emreder. Artık Asiye tam bir hanımefendidir ve gelecek sahnede yer alan Seniye'nin kıyafetlerinin baştan tırnağa aynısını giymiştir (Pirhasan, 1986: 80-81).Yönetmenin artık her ikisinin de eşit koşullarda olduğunu ve aralarında bir farkın kalmadığını vurgulamak için birbirlerine bu denli benzettiğini söyleyebiliriz. Ayrıca orijinal tiyatro metninde böyle bir ayrıntıya yer verilmemiştir (Öngören, 2014: 138). Filmin bu bölümü de diğer gelişme bölümlerinde olduğu gibi oyunla birebir paralellik göstermektedir (Yılmaz, 1986).



Şekil 5.15: Asiye'nin lüks bir randevu evinin sahibi olduğu sahne.
Kaynak: Yılmaz, 1986.

5.5.3. Final

Randevu evinde çalışan kadınların ve tüm oyuncuların alkışlarıyla birlikte film içinde canlandırılan oyun sonlandırılır. Seniye'yle birebir aynı giyinen Asiye, Asiye, İkinci Final Türküsü'nün sözlerini söyleyerek Seniye'yle konuşur (Pirhasan, 1986: 82).

Ben de kurtuldum işte
Ben de öğrendim artık
Bu düzende yaşamamın sırrını
Karınların nasıl doyduğunu
Sırtların nasıl pekleştirildiğini
Yarın korkusu olmadan
Kimlerin yaşayabileceğini,
Nasıl yaşayabileceğini
Biliyorum artık...



Şekil 5.16: Filmin finali.
Kaynak: Yılmaz, 1986.

Müziyenler ve koro da bu kısma dahil olup coşkuyla şarkıyı söylemeye devam ederler. Bu esnada Asiye, Seniye'nin koluna girip onu çalışma masasına doğru götürür, daha sonra kapıya yönelip dışarıda bekleyen adamlarını içeri alır ve kalabalığı işaret edip şarkı sözlerini devam ettirir (Yılmaz, 1986);

Davrananı yok edin
Direneni gebertin
Ezin vurun öldürün
Devam etsin bu hayat.

Adamlar ufak ufak kalabalığı itip kakmaya sonra da onları dışarı çıkarmaya başlar. Randevu evindekiler önce ne olduğunu tam anlayamazlar ancak arbede büyüdükçe Asiye'nin adamlarının orayı boşaltmak üzere geldikleri anlaşılır. Bu esnada Asiye'de Seniye'ye bu fuhuş yuvasını ve etrafındaki dükkanları yıktırarak beş yıldızlı bir otele dönüştüreceğini söyler (Yılmaz, 1986). Ancak fuhuş yuvasının ortadan kaldırılması, oranın aslında çok daha lüks ve pahalı bir geneleve dönüşmesi demektir. "Vurun kırın öldürün..." benzeri diyaloglar da, Asiye'nin yalnızca sınıf

atlamakla kalmadığının, bir tür iktidar ortağı olduğunun da işaretidir (Pirhasan, Aktaran: Kodallı, 2018).

Randevu evindekiler dışarı atılırken Asiye, Seniye'ye derneğe bağışlanmak üzere yüklü miktarda bir çek verir. Seniye çeki aldığıında onu oraya getiren mektup sahibinin imzasıyla çekteki imzanın aynı olduğunu fark eder. Filmin başında kiralık ev aradığını söyleyerek oraya gelen Nazlı aslında Asiye'nin ta kendisidir. Asiye artık yaşamının sırrını öğrenmiştir. Randevu evi ve civarındaki tüm dükkanlar zorla, Asiye'nin tabiriyle; onların anlayacakları dilde boşaltılmıştır. Film ayna karşısında Selahattin'in tekrar Selo'ya dönüşmesi ve dükkanlardaki eşyaların etrafa saçıldığı bomboş avludan ayrılmasıyla son bulur (Yılmaz, 1986).



Şekil 5.17: Selahattin'in Selo'ya dönüşerek gittiği final sahnesi.
Kaynak: Ülkenciler, 1986

Filmin final sahnesi de tıpkı giriş sahnesinde olduğu gibi Vasıf Öngören'in metninden tamamen bağımsızdır. Bu sahneler oyunda yer almamaktadır. Böylesi bir final sahnesinin filme kaynaklık eden orijinal eserin ana temasına sadık kalınarak sinematografik bir dille yeniden yaratıldığı ve aslına sadık uyarlama biçimiyle sonlandırıldığı sonucuna varılabilir (Yılmaz, 1986).

6. SONUÇ

Sinema, zaman ve uzam açısında sınırlı olan tiyatroya karşı daha avantajlı olanaklara sahiptir. Sinema, uzamsal yönden önemli ölçüde bir hareket özgürlüğüne sahipken tiyatro sahnesinde bu ya da buna yakın koşulları bulmak pek de mümkün olamamaktadır. Sinemanın sahip olduğu bu olanakların bir parçası olarak izleyici oturduğu yerden çok çeşitli açı, renk ve hareket kaynağını bir arada görme şansına sahiptir.

Sinemanın, köklü bir geçmişe sahip olan tiyatro sanatından etkilenmesi elbette ki kaçınılmazdır. Ancak bu durum, kendi dili ve anlayışı olan sinema gibi bir sanat dalının, kendisini diğer sanat dallarının estetik anlayışı, kuralları ya da diline olduğu gibi teslim ettiği anlamına gelmemektedir.

Bu nedendir ki; çalışmaya konu olan Asiye Nasıl Kurtulur filmi, bir tiyatro uyarlaması olsa dahi kendini oyun metninin dili ve tiyatronun yasalarına olduğu gibi teslim etmemiş, sinemanın sahip olduğu dil ve teknik olanakları, yönetmenin bakış açısı ve dramatik tavrıyla yeni bir eser haline dönüştürülerek izleyicinin beğenisine sunulmuştur.

Uyarladığı filmlerde genel olarak metne birebir bağlı kalmadığını dile getiren Atıf Yılmaz'ın hem kendi bakışını aktarabilmek hem de oyun metninin sinemaya uyarlanırken yer yer içerdiği problemleri çözümlmek için oyunda olmayan bazı sahneleri tutarlı bir biçimde filme dahil edip, oyuncuların birden çok rolde oynamasına olanak tanıyarak kendi sinema anlayışıyla filmi yeniden biçimlendirdiği söylenebilir.

Tiyatro oyunlarının sinemaya aktarımıyla ilgili ünlü Fransız sinema eleştirmeni ve kuramcısı Bazin (2011: 89); hangi türde olursa olsun bir edebi metnin uyarlanırken muhakkak bazı düzenleme ve değişimlere uğrayacağını dile getirmektedir. Ortaya daha iyi bir ürünün çıkma olasılığı söz konusuysa da elde var olan yapının artık oyunun aslı olmaktan çıktığını da sözlerine eklemektedir.

İşte bu nedenledir ki; bu incelemede her ne kadar Asiye Nasıl Kurtulur'un hem tiyatro hem de sinema diliyle ele alınışı karşılaştırılsa da filme dönüşmek için uzun bir hazırlık süreci geçiren oyun, artık oyunun aslı olmaktan çıkmış başka bir sanat dalında vücut bularak yeni bir eser halini almıştır.

Çalışmanın İkinci Bölümünde yer alan Gianetti'nin söylemi ışığında, sinemanın sıkça başvurmuş olduğu uyarlama çalışmalarının birtakım yöntem ve kategorilere ayrılrsa da uyarlanan filmin her zaman tek bir yöntemle yapıldığı anlamını taşımadığını ve çalışmaya konu olan Asiye Nasıl Kurtulur filminin de iki uyarlama türü arasında kaldığı sonucuna varılabilir. Film, özgün metnin kimi bölümleriyle birebir paralellik gösterirken kimi bölümlerinde ise özgün metinden farklı bir anlatım ve sahneleme yoluna gidilmiştir. Hatta özgün metinde yer almayan bazı sahneler de filme eklenerek anlatım desteklenmiştir. Filmi bir bütün olarak ele alınca hem birebir hem de aslına sadık bir biçimde uyarlandığı sonucuna varılabilir.

Atıf Yılmaz, asıl kaynağın özünün ruhuna mümkün olduğunca bağlı kalmaya çalışarak filmi yeniden biçimlendirmiş ve kaynak metinde yer alan ana olayların ve önemli kişilerin tümüne filmde yer vermiştir. Bunun yanı sıra uyarlanacak olan asıl eserde belli başlı değişiklikleri bilinçli bir biçimde yaparak aktarımdaki sorunları da ortadan kaldırdığı söylenebilir. Filmin kaynak metinle birebir aktarıldığı sahnelerde dahi sinemanın sahip olduğu teknik olanaklarla farklı açılardan çekimler ve kurgulamalar yaparak kaynak metne de yeni katmanlar ekleyerek sahip olduğu teknik avantajlarla yazılı metnin birebir kopyası olmaktan çok daha öteye gitmiştir. Bu biçimiyle kaynak metin tiyatro salonundan çıkıp sinemanın atmosferine uygun hale getirilmiştir

Ayrıca Vasıf Öngören'in epik öğelerle yazdığı bu oyunu Atıf Yılmaz da aynı üslup çerçevesince sinemaya aktarmıştır. Film boyunca izleyicinin ilgisi diri tutularak, aynı zamanda da izlediği tüm bu oyunların bir film olduğu bilinci yaratılarak sinemaya uyarlanmış, Brecht'in epik kuramından yola çıkarak gestus, yabancılaştırma, tarihselleştirme, epizotik anlatım, göstermecî oyunculuk gibi kavramların örneklerine de filmde sıkça yer verilmiştir.

7. KAYNAKLAR

Kitaplar

- Akyürek, F.(2004). *Senaryo Yazarı Olmak* (6. Baskı). İstanbul: Kapital Medya.
- Arslan, M. (Ed.). (2007). *'Rejisör` Atıf Yılmaz*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir*. Şener, İ. (Çev). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Brecht, B. (2005). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. Cemal, A. (Çev). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*. Şipal, K. (Çev). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Erus, Z.Ç. (2005). *Amerikan Türk Sinemalarında Uyarlamalar*. İstanbul: Es Yayınları.
- Esen, Ş. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* (3. Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evren, B. (2006). *Ustasız Usta*. İstanbul: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı.
- Gianetti L. (2007). *Understanding Movie* (Eleventh Edition). New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Göktaş, E. (2009). *Vasıf Öngören'in Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler* (3. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kart, U.B. (2006). *Sinema Söyleşileri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Miller, W. (2016). *Senaryo Yazımı* (2 Baskı). Büyükerşen Y. Demir Y. ve Esen N (Çev). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Monaco, J. (2004). *Bir Film Nasıl Okunur* (4. Baskı) Yılmaz, E. (Çev). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Mutlu, E. (1995). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınevi
- Onaran, Ş.A. (1994). *Türk Sineması* (1.Cilt). Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, Ş.A. (1995). *Türk Sineması* (2.Cilt). Ankara: Kitle Yayınları.
- Öngören, V. (2014). *Bütün Oyunları*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Özsoysal, F. (2002). *Tiyatro Metinlerinde Alımlama Ve Metin Stratejileri*. Altkitap.
- Özyazıcı, K. (Ed.). (2006). *Adı-Atıf Yılmaz*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Ryan, M. Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. Onat, S.E (Çev). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Scognamillo, G. (1973). *Türk Sinemasında 6 Yönetmen*. Türk Film Arşivi Yayını.
- Scognamillo, G.(1998).*Türk Sineması Tarihi (1896-1997)*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Şener, S. (2013). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (10. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Tınaz, P. (2006). *Türk Sinemasının Ustalarından Sinema Dersleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Yılmaz, A. (1995). *Söylemek Güzeldir*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Yüksel, A. (1997). *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*. İstanbul: Mitos Boyut.

Sürelî Yayınlar

- Atikoğlu A. (1986). Halka Dönük Danslı, Müzikli Bir Asiyeye... *Milliyet*
- Cılızoğlu, S. (1975). Oyun Nasıl Oynanmalı. *Tiyatro* 75. 28.
- Oral, Z. (1977). Vasıf Öngören. *Milliyet Sanat*. 224.
- Scognamillo, G. (1974). Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar. *Yedinci Sanat*. 12.
- Uğurlu, F. (1992). Edebiyat ve Sinema. *Kurgu Dergisi*. 11.

Tezler ve Yayınlanmamış Çalışmalar

- Alkan, H. (2013). *Uyarlama Kavramı ve Oyun Uyarlamaları: Oyundan Sinemaya Uyarlama Örneği Olarak "Resident Evil" ve "Silent Hill"*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baloğlu, U. (2012). *Tiyatro Yapıtlarının Sinemaya Uyarlanmasında Anlatısal ve Yapısal Değişiklikler: William Shakespeare'nin Hamlet Oyununun Filmsel Uyarlama Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kültür Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cinçınar, G.Ç. (2010). *Türk Sinemasında Brechtien Anlayış ve Bir Örnek: Asiyeye Nasıl Kurtulur?* Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çetin, Z. (1999). *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Durmaz, F. (2013). *Romandan Sinemaya Uyarlamalar (1960-1986)*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gürbüz, Ö. (1998). *Sinema Dramaturjisi: 'Asiye Nasıl Kurtulur?' Filmlerinin Dramaturjik Çözümlemesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztürk, Ç.A. (2007). *Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zaman, S. (2015). *Türk Sinemasında Kadının Sunumu: Atıf Yılmaz'ın 1980'li Yıllarda Kadın Konusunu Ele Aldığı Film Örnekleri*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Film

Yılmaz, A. (1986). *Asiye Nasıl Kurtulur* (Film). Türkiye. Odak Film

Kişisel Görüşme

Pirhasan, B. Aktaran: Kodallı, A. “Edebiyattan Sinemaya Uyarlama: Asiye Nasıl Kurtulur” konulu kişisel görüşme. 14 Mayıs 2018. İstanbul.

Senaryo

Pirhasan, B. (1986). *Asiye Nasıl Kurtulur* (Senaryo). Türkiye.

Fotoğraf

Ülkenciler, Z. (1986) *Asiye Nasıl Kurtulur* (Afiş ve Set Fotoğrafı)

Elektronik Makaleler

Adıyaman, H. (2011). Vasıf Öngören Tiyatrolarında Kadın. *Akademik Bakış Dergisi*, İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Kırgız- Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü. İki Aylık Dergi, Sayı: 27, 1-10. Erişim Tarihi: 7 Nisan 2018, <https://www.akademikbakis.org/eskisine/27/13.pdf>

Doğan, A. (2009). Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish and Turkic*. Sayı 4, 409-422. Erişim Tarihi: 5 Mart 2018, http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/abide_dogan_turk_tiyatro_sunda_brecht_etikisi.pdf

Hıdıroğlu İ, Kotan S. (2015). Sinemada Eril Söylem Ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu. *Atatürk İletişim Dergisi*, Sayı: 9, 55-76. Erişim Tarihi: 7 Mart 2018, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/397730>

İri A. C. (2017). Vasıf Öngören'in Asiye Nasıl Kurtulur Oyunu Üzerine Epik Tiyatro Bağlamında Bir İnceleme. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, Altı Aylık Dergi, Ocak-Haziran, 132-150. Erişim Tarihi: 25 Şubat 2018, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/320512>

Kırık, M. A. (2013). Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi, *Ulak Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 6, 71-83. Erişim Tarihi: 8 Temmuz 2018, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/59561>

Kocaman, Ş. (2014). Vasıf Öngören'in Almanya Defteri'nde Göç Olgusu. *KSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 11, Sayı: 2, 147-161. Erişim Tarihi: 17 Mart, 2018, <http://www.sbd.ksu.edu.tr/article/view/5000110771/5000103084>

Özsoysal, F.(2005). Asiye Ataerkilden Kurtulur Mu? Ya Da Kurtuluşa Tutsak Kalmak. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, Sayı: 6, 69-100. Erişim Tarihi: 23 Nisan, 2018, <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/view/1023016158/1023015329>

Sözen, M. (2014). Tek Mekanlı Filmlerde Anlatımın Biçimlenişi ve Örnek Çözümlenmeler. *Erciyes İletişim Dergisi*, Cilt: 3, Sayı: 4, 2-16. Erişim Tarihi: 10.07.2018 <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/erciyesakademia/article/view/1005000221/5000059708>

Yazarsız Alıntılar

Eğreti Gelin. (2005). Erişim Tarihi: 27 Nisan 2018, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/egreti-gelin-38697308>

Şekiller

4.1: Ran. (1985). Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2018, http://www.themusichall.org/calendar/event/kurosawas_ran

4.2: Tom Jones. (1963). Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2018,
<https://tr.pinterest.com/pin/24558760453032106/?lp=true>

4.3: Hamlet. (1996). Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2018,
<https://reelclub.wordpress.com/2012/08/19/the-play-is-still-the-thing-branagh-ambiguity-and-hamlet/>

5.1: Asiyeye Nasıl Kurtulur.(1986). Erişim Tarihi: 20 Mayıs, 2018,
<http://worldscinema.org/2012/07/atif-yilmaz-asiye-nasil-kurtulur-1986/1347561737000/>



8. EKLER



EK 1: Barış Pirhasan'la Röportaj (14.05.2018)

1-Öncelikle bu görüşme olanağını bana verdiğiniz için teşekkür ederim. Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Tiyatro bölümünde Dr. Öğretim Üyesi Ayla Kapan Ezici'nin danışmanlığında "Vasif Öngören'in "Asiye Nasıl Kurtulur" Oyun Metninin Atif Yılmaz Yönetmenliğindeki Sinema Uyarlamasının İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezini hazırlıyorum. Bu tez başlığı kapsamında hem Vasif Öngören'in tiyatro metnini hem sizin yazmış olduğunuz senaryoyu hem de Atif Yılmaz'ın filmini incelemekteyim. Edebiyat eserlerini sinemaya en fazla aktaran yönetmenlerinden biri olan Atif Yılmaz'la çalıştığınız filmlerde hem edebiyat eserlerinden adapte ettiğiniz senaryolarınız (Necati Cumalı'nın öykülerinden uyarlanan Adı Vasfiye, Vasif Öngören'in aynı isimli oyunundan Asiye Nasıl Kurtulur, Reşat Nuri Güntekin'in aynı isimli romanından Değirmen, Duygu Asena'nın yine aynı adlı romanından Kadının Adı Yok ve Ümit Kıvanç'ın aynı adlı romanından Bekle Dedim Gölgeye) hem de özgün hikayesi size ait olan senaryolarınız (Aaahh Belinda) var. Bir edebiyat eserini senaryolaştırmak mı yoksa özgün bir hikayeyi senaryoya aktarmak mı daha kolay?

CEVAP 1: "Aaahh Belinda"yı ve "Asiye Nasıl Kurtulur"u yazmak benim için kolaydı. "Bekle Dedim Gölgeye"yi ve "Kadının Adı Yok"u yazarken ise çok zorlandım. Vedat Türkali'nin sık sık tekrarladığı bir laf vardı: "Önemli olan senaryoyu çözmektir. Çözülürse kolayca yazılır." Kesinlikle katılıyorum. Belinda fikri, tüm teknik çözümleriyle, adeta hazır doğmuştu. Sinopsisini yazmak birkaç saat, senaryoyu yazıp bitirmek sekiz günümü aldı. Asiye'nin farklı bir macerası var. Bu oyundan daha önce yapılmış bir film vardı. Atif Yılmaz buna rağmen yapmak istiyordu filmi. Vedat Türkali'yle uzun uzun çalışmışlardı. Hikayeyi bağlayıcı öge olarak, seyircilerin aktif katılımıyla gelişen bir açık oturum ve tiyatro gösterisi öngörmüşlerdi. Atif abi bu çalışmayı ve yazılmış olan bölümleri bana okuttu. Hiç utanmadan, çok didaktik ve biraz da sıkıcı bulduğumu söyledim. Onlar için zor olmuştu bu çalışma. Benim için kolay oldu. Çünkü inandığım bir *çözüm* gelmişti aklıma: "Fuhuşla Mücadele Derneği yöneticisi hanımlar geneleve, Asiye imzalı bir çağrı mektubuyla gelsinler. Asiye masum bir kız olarak aynı gün genelevde zuhur etsin ve mektubu yazan Asiye'nin hayatını oynasın. Diğer rolleri genelev çalışanları ve aynı çevrenin insanları oynasınlar. Böyle göstermeci bir oyunun elbette bir Master of Ceremonies'e ihtiyacı var" dedim. Atif abinin hemen gözleri parladı. Bu kez öyle çabucak yazamadım ama zor da olmadı. Yani demem şu ki, zorluk kolaylık görece kavramlar. Aklınıza gelen orijinal fikri ve hikayeyi çözmüşseniz yazması yoğun emek, titiz bir çalışma gerektirir, ama *zor* olmaz. Bir edebiyat eserini sinema diline çevirmek bambaşka teknikler gerektirse de, esas olan yine çözmektir. Yani eserin özünü kavramak, bunun için de yaratılmış karakterlerin aksiyonlarını, ihtiyaç ve amaçlarını iyi tespit etmek gerekir.

2-Edebiyat eserlerini senaryolaştırırken ne gibi problemler karşınıza çıkıyor?

CEVAP 2: Öncelikle, çok da problem çıkartmayacak eserleri seçmek lazım tabii. Bu her zaman mümkün olmaz. Söz gelimi okurların nerdeyse ezberlemiş olduğu bir klasikten film yapmaya kalkarsanız başınız derte demektir. Yazar hiç işinize karışmıyor olsa da onun hayranları ve sadık okurları filmi beğenmeme kararıyla, vizyona çıkışını bekliyorlardı. “Okur”u “seyirci”ye dönüştürmek, kimi zaman romanı filme dönüştürmekten daha zor olur. Senaristin kendisi de söz konusu romanın hayranıysa, senaryo yazım sürecinde kesinlikle bu hayranlıktan kurtulup, romanın içerdiği sinemaya aşık olmaya çalışmalıdır. Edebiyat ve sinema farklı dillerdir. Romanı sinemaya çevirecek-uyarlayacak kişinin ana dili sinema olmalı sanırım. Bu sürecin tuzaklarla dolu olduğunu söylemeye gerek yok. Çekilen film, ana metnin illüstrasyonu olursa fena. Bu söylediklerim çok basit genellemelerden ibaret tabii. O kadar çeşitli uyarlama stratejileri, bu işin o kadar zengin ve şaşırtıcı bir tarihi var ki, üç beş cümleyle özetlemek mümkün değil.

3- Atıf Yılmaz bir röportajında Asiye Nasıl Kurtulur’u yaparken oyunun epik özelliklerine aykırı gitmemeye çalıştığını dile getirmiş. Senaryoda bu epik yapıyı destekleyen ne gibi öğeler kullandınız?

CEVAP 3: Çözüm ve yazım sürecinde en çok iki şeye, daha doğrusu iki ögenin dengesine dikkat ettim. 1. Epik tiyatronun bence en temel özelliği olan, seyirciyi uyanık ve sorgulayıcı bir tavra davet etmek. 2. Eğlence, şaşırtıcılık, sürükleyicilik özelliklerini ihmal etmemek. Tiyatro metninde ve sahnelenmesinde de bu öğeler vardı aslında. Oyuncuları ve hikayeyi, Fuhuşla Mücadele Derneği başkanı olan kadının tercih ve önerileri yönlendiriyordu. Bunu değiştirmedik, ama olayı tiyatro salonundan çıkartıp, fantastik bir genelev dekoruna yerleştirdik. O mekânın çalışanları, konuk kadınlara kendi hayatlarını oynadılar. Asiye dahil bütün oyuncular çift kişilikliydi. Kimi yabancılaştırma efektleri, bu karakterlerin tepkileri üzerine kurulmuştu.

4-Asiye Nasıl Kurtulur’un senaryosunda, oyun metninden farklı olarak çoğu oyuncu iki farklı rolde oynuyor. Benzeri bir durum Adı Vasfiye’de ve AaahhBelinda’da da söz konusu... Neden böyle bir anlatım biçimini tercih ettiniz?

CEVAP 4: Bunun bilinçli bir tercih olmadığını itiraf edeyim. Daha çok benim psikolojim ve özellikle de kadına bakışımla ilgili olmalı. Hangi senaryoyu yazdıktan sonra, ya da yazma sırasında “yahu bu nasıl iş? Benin karakterlerim neden böyle çift kişilikli oluyorlar?” diye kendime ve arkadaşlarıma sorduğumu hatırlıyorum. Hala da bu durumu tam anlamış değilim. Bu yaklaşımın bana yol açtığını, yazdıklarıma biraz aykırı ve eğlenceli bir nitelik kazandırdığını sanıyorum. Kimlik meseleleri... Coğrafyamızın bilinçaltıma yerleştirdiği bir sezgi? Baskı altındakilerin yaşadığı çift kimliklilik? Bilemem...

5- Film oyundan farklı bir finalle sonlanıyor. Oyunun finalinde Asiye başka erkeklerle birlikte olmaktan kurtuluyor ancak sermayesini yine aynı işe yatırıp çaresi olmayan gencecik kızları başka erkeklerle birlikte olması için çalıştırıyor, yani düzen bir şekilde devam ediyor. Filmde de aynı durum söz konusu ancak filmin finalinde oyunda olmayan bir durum gerçekleşiyor. Asiye fuhuş yuvasını ortadan kaldırıp yerine turistik tesis kuracağını söylüyor ve randevu evini adamları vasıtasıyla zorla boşalttırıp içindekileri dışarı attırıyor. Böylesi bir

finalle Asiyeyi oyundan farklı bir biçimde mi kurtarmaya çalıştınız? Asiyey gerçekten kurtuldu mu?

CEVAP 5: Filmin finalindeki Asiyey, oyundakine kıyasla daha da “kurtulmuş”. Emrinde ortalığı yakıp yıkabilen bir mafya var. Fuhuş yuvasını ortadan kaldıracak yok elbet. Çok daha lüks ve pahalı bir genelev bu turistik tesis. Ayrıca “vurun kırın öldürün...” benzeri diyaloglar, onun yalnızca sınıf atlamakla kalmadığına, bir tür iktidar ortağı olduğuna işaret ediyor bence.

6- 2001 yılında Boğaziçi Üniversitesi’nde gerçekleştirdiğiniz sinema söyleşisinde, Vasıf Öngören’in çok sevdiğiniz bir abiniz ve arkadaşınız olduğunu ve Asiyey Nasıl Kurtulur’u yazdığınız sırada yaşamadığını ancak hayatta olsa kesin kavga edeceğinizi söylemişsiniz. Neden?

CEVAP 6: Öngören’le 1980 yılında, darbeden önce Berlin’de arkadaş gibi bir şey olduk ve görünüşte aynı politik çizgiye yakın olmamıza rağmen hep “kavga” ettik. Biz o sırada “Sanat Emeği” dergisini çıkartıyorduk ve o da bu dergiyi eleştiriyordu. Oldukça hırçın, uzlaşmaz bir karakteri vardı. Tartışmaktan çok inandığı doğruları öğretme eğilimindeydi. Yani pek cevap hakkı tanımıyordu. Tabii bu kısa fakat yoğun birliktelikten ben çok karlı çıktım. Büyük bir zeka ve birikim vardı karşımda ve eleştirilerinin çoğunda da haklıydı. “Hayatta olsa kavga ederdik” derken, bir yandan, tiyatro metninin benim elime düşmesine içten içe sinirlenebileceğini, kimi değişikliklere karşı çıkabileceğini kastetmiş olmalıyım. Bu durumda da ben Berlin günlerimizdeki kadar uysal davranamazdım. Ben de yaptığım işe çok inanıyordum ve büyük bir heyecanla çalışmıştım çünkü. Keşke hayatta olsaydı ve büyük kavgalar edebilseydik...

EK 2: Asiye Nasıl Kurtulur Film Afişi



Kaynak Ülkenciler, 1986.

EK 3: Asiye Nasıl Kurtulur Filmi Set Fotoğrafı 1



Kaynak:Ülkenciler, 1986.

EK 4: Asiye Nasıl Kurtulur Filmi Set Fotoğrafı 2,



Kaynak: Ülkenciler, 1986.

EK 4: Asiye Nasıl Kurtulur FilmiSet Fotoğrafi 3



Kaynak. Ülkenciler 1986.

9. ÖZGEÇMİŞ

7 Mart 1983 İstanbul doğumlu. Üniversite eğitimini Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Tv bölümünde tamamladı. Hem okurken hem de mezun olduktan sonra reklam, dizi ve sinema projelerinde yönetmen yardımcısı, prodüksiyon ve cast asistanlığı yaptı. Sektörde dört yıl kadar çalıştıktan sonra 2012 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikal bölümünde eğitime devam etti. İki sezon boyunca İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda Sidikli Kasabası Müzikali'nde, bir sezon boyunca ise Maslak Tim Show Center prodüksiyonu olan Balım Müzikali'nde rol aldı. Aynı zamanda Tiyatro Kumpanyası'nın projelerinde yönetmen asistanlığı da yaptı. 2014 yılından bu yana Haliç Konservatuvarı Tiyatro bölümünde eğitime devam etmektedir.

%8

BENZERLIK ENDEKSI

%7

İNTERNET
KAYNAKLARI

%1

YAYINLAR

%3

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	Submitted to Istanbul Aydin University Öğrenci Ödevi	%2
2	dergipark.gov.tr İnternet Kaynağı	%1
3	www.mcnbiografias.com İnternet Kaynağı	%1
4	Submitted to Yeditepe University Öğrenci Ödevi	<%1
5	www.turksinemaokulu.com İnternet Kaynağı	<%1
6	acikerisim.iku.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<%1
7	kitap.global-led.net İnternet Kaynağı	<%1
8	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
9	vetiyatro.blog.com İnternet Kaynağı	<%1

