

T.C.

Marmara Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı

Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bilim Dalı

**50 KUŞAĞI ÖYKÜCÜLERİNİN SİNEMAYA ETKİSİ VE SİNEMANIN
TOPLUMUN ESTETİK EĞİTİMİNE KATKISI**

**THE EFFECT OF THE 1950S GENERATION STORYTELLERS ON CINEMA
AND THE CONTRIBUTION OF CINEMA TO SOCIETY'S AESTHETIC
EDUCATION**

Zeynep SARHAN

(Yüksek Lisans Tezi)

Danışman

Prof. Dr. Bâki Asiltürk

İstanbul, 2022

T.C.

Marmara Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı

Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bilim Dalı

**50 KUŞAğI ÖYKÜCÜLERİNİN SİNEMAYA ETKİSİ VE SİNEMANIN
TOPLUMUN ESTETİK EğİTİMİNE KATKISI**

**THE EFFECT OF THE 1950S GENERATION STORYTELLERS ON CİNEMA
AND THE CONTRIBUTION OF CİNEMA TO SOCIETY'S AESTHETIC
EDUCATION**

Zeynep SARHAN

(Yüksek Lisans Tezi)

Danışman

Prof. Dr. Bâki Asiltürk

İstanbul, 2022

ONAY

Zeynep Sarhan tarafından hazırlanan “50 Kuşığı Öykücülerinin Sinemaya Etkisi ve Sinemanın Toplumun Estetik Eğitime Katkısı” konulu bu çalışma, 23 Haziran 2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jüri tarafından başarılı bulunmuş ve yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

| | Adı Soyadı |
|----------------------|--------------------------|
| TEZ DANIŞMANI | Prof. Dr. Baki Asiltürk |
| JÜRİ ÜYESİ | Prof. Dr. Mesut Şen |
| JÜRİ ÜYESİ | Doç. Dr. Cengiz Asiltürk |

ETİK BEYANI

Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım çalışmamda;

- Sunduğum bilgileri, dokümanları ve verileri akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Çalışmamda yararlandığım eserlerin tamamına atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Elde ettiğim verilerde ve sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı bildirir, aksi bir durumda aleyhimde doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

01.07.2022

Zeynep SARHAN

ÖN SÖZ

Edebiyat tarihimizde “50 Kuşığı Öykücöleri”, sinema tarihimizde de “Sinemacılar Dönemi” sanatsal açıdan önemli bir dönüşümün başlangıcı olmuşlardır. Edebiyattaki bir kuşığın derdini aynı şekilde sinemacıların da yaşadığı ve buna göre eserler verdikleri göz önünde bulundurularak bu iki sanat dalının birbirleriyle karşılaştırılma gereğı duyulmuştur. İki sanat dalındaki kuşakların biçimsel yönden benzerlikleri üzerinde durulmuş ve bu benzerliklerin estetik yönleri araştırılmıştır. Bir yüksek lisans tezinin sınırlarını aşmadan yazmaya uğraştığım bu çalışma, en temelde öykülerin ve filmlerin karşılaştırılması olurken bu çalışmanın çıktısı olarak da estetik eğitimin topluma katkısının edebiyat ve sinema yoluyla verilebileceğinin araştırılması üzerine kurulmuştur.

Bu bağlamda ele alınan öykücöler ve onların öykülerinden uyarılama yapan yönetmenler sırasıyla şöyle olmuştur: Sait Faik Abasıyanık’ın “Müthiş Bir Tren” öyküsünden Metin Erksan *Müthiş Bir Tren* filmini; Sait Faik Abasıyanık’ın “Menekşeli Vadi” öyküsünden Lütfi Akad, *Vesikalı Yarım* filmini; Sait Faik Abasıyanık’ın “Mahpus” öyküsünden Lütfi Akad, *Irmak* filmini; Demir Özlü’nün “Bir Beyoğlu Düşü” öyküsünden Atıf Yılmaz, *Hayallerim, Aşkım ve Sen* filmini; Füzuran’ın “Ah Güzel İstanbul” öyküsünden Ömer Kavur, *Ah Güzel İstanbul* filmini ve Bilge Karasu’nun “Usta Beni Öldüren E” öyküsünden Barış Pirhasan *Usta Beni Öldürsene* filmini yapmışlardır. Böylece bu çalışmada altı öykü ve altı film; sosyolojiye, psikolojiye, felsefeye, edebiyat tarihine ve sinema tarihine dayandırılarak incelenmiştir.

1950 Kuşığı Öykücöleri, bir önceki kuşaktan bir kopuş yaşayarak edebiyatımıza yeni bir anlayış getirmiştir. Ferit Edgü’nün “Benim kuşığımın öykü yazarlarının büyük çoğunluğu Sait Faik’ten geliyoruz.” dediğinden beri Sait Faik bu kuşığın başlangıcı sayılmaktadır. Özellikle *Alemdağ’da Var Bir Yılan* kitabıyla öyküye getirdiğı varoluşçuluk, gerçeküstüçülük ve modernleşen dünyanın insana biçtiğı bunalım konuları öyküde yeni bir anlayışın doğmasını sağlamıştır. Öyle ki 50 Kuşığı Öykücöleri’nin yazdıkları öykülerle modernleşmenin ve eskiyi eleştirerek kendine yeni bir alan açmanın başlangıcını oluşturdukları saptanmıştır. Modern dünyanın getirdiğı yeni insanı anlatmak için ve

öykülerinde daha bireyci olmak için; imgeyi, bilinç akışını ve zaman-mekân soyutlamalarını kullandıkları görülmüştür.

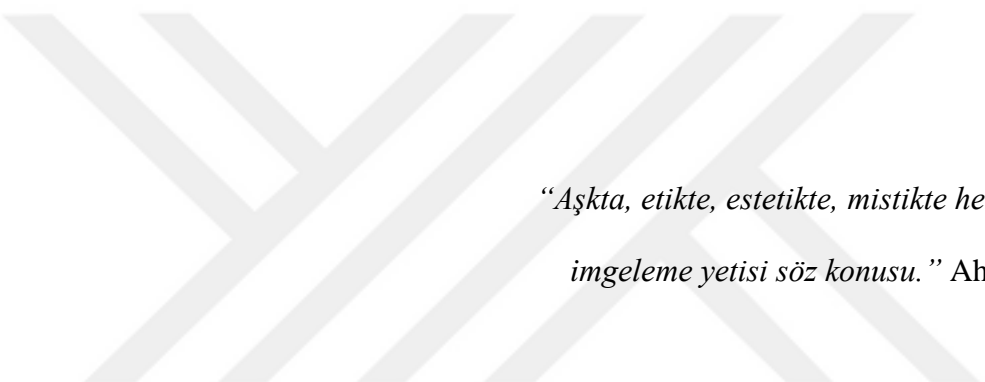
Edebiyatta 50 Kuşağı Öykücülerinin kendi dilini oluşturabilmek için geleneğe karşı verdiği eleştirel tavrın 1950-60 yılları arasında sinemada da yaşandığı tespit edilmiştir. Sinemacılar, sinema dilini kurarlarken tiyatrodan kendilerini koparacak ve Sinemacılar Dönemi denen bir kuşak oluşturacaklardır. Sinemacılar Dönemi'nde yaşanan bu arayış, sinemada öncelikle çekim tekniklerine, kurgu gibi teknik meselelere önem kazandırmıştır. İlerleyen dönemlerde ise konulardaki dönüşüm, edebiyattan yararlanılarak oluşturulmuştur. İşte bu durumlar bu iki kuşağı birbirine yaklaştırır ve böylece bu tezde de kuşakları karşılaştırma imkânı yaratılmıştır. Karşılaştırma sağlandığında, topluma estetik eğitim verilirken görsel dünyanın yazınsal dünyayla bir arada olması gerektiği tezi ortaya atılmıştır. Böylelikle bütün bu eğitim, estetik meseleleri irdelendiğinde şöyle bir çıkarımda bulunulmuştur: Sinemanın edebiyata yakın olması ve bunların eğitim alanında görsel ve yazınsal içerikleri aracılığıyla birlikte var olması toplumun bakışını geliştirecektir.

Üniversite hayatım boyunca beni edebiyat alanındaki üretkenliği, şairliği, üniversiteyi çağdaştırma, yeniliğe açma gayreti ve dönüştürücülüğü konusunda etkileyen, üzerimde emeği olan değerli Hocam Prof. Dr. Bâki Asiltürk'e; desteklerini ve sevgilerini her zaman hissettiğim ve hissedeceğim aileme ve arkadaşlarıma; hayata bakışıyla, yaratıcılık gücüyle beni hep etkisi altına alan hayattaki idolüm canım abim Barış Sarhan'a; bir güz günü güzel atan kalbini duyduğum, hayatın bizi buluşturup sinemanın ortasına attığı yetenekli sevgilim Selim Murtazaoğlu'na; beni olduğum kişi yapan ve yapmaya devam edecek sevdiğim yönetmenlere ve edebiyatçılara, en çok da kendi varlığıma teşekkürü bir borç bilirim.

Zeynep Sarhan



Güzel Anneme



*“Aşkta, etikte, estetikte, mistikte her defasında
imgeleme yetisi söz konusu.” Ahmet Soysal*

ÖZET

Bu tezde toplumun estetik eğitimi konusu; edebiyatta 50 Kuşığı Öykücöleri, sinemada Sinemacılar Dönemi karşılaştırmalı bir şekilde incelenerek verilmeye çalışılmıştır. Öykülerde ve sinema filmlerindeki biçimsel bakış irdelenmiş ve bu bakıştan yola çıkılarak topluma estetik eğitimin yazınsal ve görsel ürünler vasıtasıyla nasıl verilebileceği araştırılmaya çalışılmıştır. 50 Kuşığı Öykücöleri olarak anılan kuşığın edebiyatlarını biçimsel bir düzlemde iletmeleri ve bu öykülerden yapılmış sinema uyarlamalarının estetik durumu bu tezin konusu olmuştur. Bu düzlemde öykücölerden Sait Faik Abasıyanık, Füzuran, Demir Özlü ve Bilge Karasu ele alınırken sinemacıardan Sinemacılar Dönemi 'ne mensup Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve sonraki kuşaklardan da Ömer Kavur ve Barış Pirhasan incelenmiştir. Farklı sanat dallarındaki iki kuşığı ayrı ayrı ele aldığımızda onların birbirlerine benzeyen yollardan geçtiğini ve biri edebiyatta biri sinemada bir dönüşüm yaptığını görebiliyoruz. Bunu yaparken de ikisinin de biçimsel denemeler yarattıkları ve böylece yaptıkları üretimlerin, dille kurdukları bağlamın estetiğin içine dahilliği ve topluma bu yönde etki edilebilirliği araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: estetik, sinema, öykü, estetik eğitimi

ABSTRACT

In this thesis, the subject of aesthetic education of the society has been tried to be given by comparatively examining the 1950s Storytellers Generation in literature and the Age of Filmmakers in cinema. The formal point of view in stories and movies has been examined and from this point of view, it has been tried to investigate how aesthetic education can be given to the society through literary and visual products. The development of the literature of the generation known as the 1950s Storytellers Generation on a formal plane, and the aesthetics of the cinema adaptations made from these stories has been the subject of this thesis. In this context, while the storytellers Sait Faik Abasıyanık, Füzûzan, Demir Özlü and Bilge Karasu were discussed, and the directors Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz from the Age of Filmmakers and Ömer Kavur and Barış Pirhasan from the next generations were examined. When we consider these two generations in different branches of art individually, we can see that they both went through similar paths and made a transformation, one in literature and the other in cinema.

Keywords: aesthetic, cinema, story, aesthetic education

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-----|
| ETİK BEYANI..... | iii |
| ÖN SÖZ..... | iv |
| ÖZET | vii |
| ABSTRACT | ix |
| İÇİNDEKİLER..... | x |
| BÖLÜM I: GİRİŞ..... | 1 |
| 1.1. Problem Durumu..... | 1 |
| 1.2. Amaç/ Hipotez | 1 |
| 1.3. Araştırmanın Önemi | 2 |
| 1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları..... | 2 |
| 1.5. Araştırmanın Varsayımları | 3 |
| 1.6. Araştırmanın Tanımları..... | 3 |
| BÖLÜM II: KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR..... | 5 |
| 2.1. Kuramsal Çerçeve..... | 5 |
| BÖLÜM III: YÖNTEM | 6 |
| 3.1. Araştırmanın Modeli..... | 6 |
| 3.2. Evren ve Örneklem | 6 |
| 3.3. Veri Toplama Araçları | 6 |
| 3.4. Verilerin Toplanması | 6 |
| 3.5. Verilerin Çözümlemesi / Analizi | 7 |
| BÖLÜM IV: BULGULAR..... | 8 |
| 4.1. Türk Edebiyatından Türk Sinemasına Doğru | 8 |
| 4.2. Edebiyat ve Sinemanın Toplumun Estetik Eğitime Katkıları..... | 18 |
| 4.3. 50 Kuşağı Edebiyatçılarının Eserlerinin Sinemacılar Dönemi Yönetmenlerince Uyarlanması | 26 |
| 4.3.1. Sait Faik Abasıyanık'ın Eserlerinden Sinemacılar Dönemi Yönetmenlerinin Uyarladıkları | 26 |
| 4.3.1.1. “Menekşeli Vadi” Öyküsünün Görsel Dile Aktarımı: <i>Vesikalı Yarım</i> | 31 |
| Şekil 1. | 31 |
| 4.3.1.1.1. Öykünün Filmle Birlikte İçerik Karşılaştırılması | 32 |
| 4.3.1.1.2. Öykünün Filmle Birlikte Biçim Karşılaştırılması..... | 36 |

| | |
|--|-----|
| 4.3.1.2. “Mahpus” Öyküsünün Görsel Dile Aktarımı: <i>Irmak</i> | 39 |
| 4.3.1.2.1. Öykünün Filmle Birlikte İçerik Karşılaştırılması | 39 |
| 4.3.1.2. Öykünün Filmle Birlikte Biçim Karşılaştırılması..... | 43 |
| 4.3.1.3. “Müthiş Bir Tren” Öyküsünün Görsel Dile Aktarımı: <i>Müthiş Bir Tren</i> | 45 |
| 4.3.1.3.1. Öykünün Filmle Birlikte İçerik Karşılaştırılması | 45 |
| 4.3.1.3.2. Öykünün Filmle Birlikte Biçim Karşılaştırılması..... | 54 |
| 4.3.2. “Bir Beyoğlu Düşü” Öyküsünün Görsel Dile Aktarımı: <i>Hayallerim, Aşkım ve Sen</i> | 60 |
| 4.3.2.1. Öykünün Filmle Birlikte İçerik Karşılaştırılması | 61 |
| 4.3.2.2. Öykünün Filmle Birlikte Biçim Karşılaştırılması..... | 66 |
| 4.3.3. “Ah Güzel İstanbul” Öyküsünün Görsel Dile Aktarımı: <i>Ah Güzel İstanbul</i> | 73 |
| 4.3.3.1. Öykünün Filmle Birlikte İçerik Karşılaştırılması | 74 |
| 4.3.3.2. Öykünün Filmle Birlikte Biçim Karşılaştırılması..... | 83 |
| 4.3.4. “Usta Beni Öldürsen E!” Öyküsünün Görsel Dile Aktarımı: <i>Usta Beni Öldürsene</i> | 89 |
| 4.3.4.1. Öykünün Filmle Birlikte İçerik Karşılaştırılması | 90 |
| 4.3.4.2. Öykünün Filmle Birlikte Biçim Karşılaştırılması..... | 93 |
| SONUÇ..... | 98 |
| KAYNAKÇA | 101 |
| ÖZ GEÇMİŞ..... | 106 |

BÖLÜM I: GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Topluma estetik eğitim kazandırılması ve bunun edebiyat ve sinema eserleri üzerinden yapılması, bu sanatların estetik bağlamlarının güçlü olmasından kaynaklanmaktadır. “50 Kuşağı Öykücülerinin ve Sinemacılar Dönemi’nin toplumun estetik eğitimine nasıl ve ne şekilde katkısı vardır?” sorusundan hareket edilerek problem cümlesi oluşturulmuştur. Araştırmada, bu kuşaklar karşılaştırılacak, estetik çözümleme yapılmış ve estetiğin edebiyat ve sinema aracılığıyla topluma nasıl yansıtacağı sorusuna cevap aranmıştır. İnsanlığı eğitimin şekillendireceği görüşü söz konusudur. Bu şekillendirme mevzusu da başka başka yollarla edinilir. Eğitimin insan üzerindeki birçok etkisinden söz edebiliriz fakat bu çalışmanın konusu olarak eğitim, estetik eğitimi başlığının altında ele alınmıştır.

Öykü ve filmlerin karşılaştırılmasıyla ve söz konusu edebiyatçılarla sinemacıların eserlerini üretirken benimsedikleri anlayışın biçimsel anlayışın yönü estetik eğitimi açısından sorgulanması, problem durumunu teşkil etmektedir.

1.2. Amaç/ Hipotez

Bu araştırmada 50 Kuşağı Öykücülerinin ve Sinemacılar Dönemi’nin eserlerinin karşılaştırılması ve bu karşılaştırmanın yazınsal ve görsel boyutlarının toplumun estetik eğitimine katkılarının araştırılması çerçevesinde aşağıdaki sorulara cevap aranmaya çalışılmıştır:

- Edebiyatın ve sinema vasıtasıyla topluma nasıl bir estetik algı verilebilir?
- Edebiyat ve sinemanın duygulara yönelik durumlarını estetiğe yer açarak veren estetik eğitim, yöntemini nelerden alabilir?
- Estetik eğitimin toplumun estetik gözünü geliştirmekteki katkıları nelerdir?
- Topluma görsel yeti kazandırmakla ilgili görsel okuryazarlığın yaygınlaştırılması ne yolla mümkündür?
- Eğitimde görsel yetinin kazandırılması, edebiyat ve sinema sanatı yoluyla nasıl sağlanabilir?

- Edebiyattaki ve sinemadaki biçimcilik, yeni bir dil yaratımı; estetiği ne şekilde etkilemektedir?

Seçilen altı öykü ve altı sinema filminin incelenmesiyle toplumun estetik eğitime katkı sunacağı düşünülmektedir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma;

- Dille ve sinema diliyle kurduğumuz bağın estetik eğitimin içinde olduğunun anlaşılması sağlanacaktır.
- Topluma estetik algı kazandırmak için edebiyatın ve sinemanın önemine parmak basacaktır.
- İki farklı sanat dalı olan edebiyat ve sinemayı birbirine yakınlaştıracaktır.
- Toplumun güzel sanatların dalı olan edebiyat ve sinema vesilesiyle eğitilebileceği anlaşılacaktır.
- Türkiyedeki estetik eğitimi konulu akademik çalışmalara katkıda bulunacaktır.
- Öğretmenlerin, araştırmacıların ve sanatçıların yeni çalışmalarına ışık tutacaktır.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışmanın sınırlılıkları şunlardır;

- Araştırma yapılırken altı öykü ve altı film seçilmiş ve bunlar üzerinde durulmuştur.
- 50 Kuşaklı Öykücülerinin roman formundaki eserleri saf dışı bırakılarak sadece öyküler üzerinden ilenlenmiştir.
- Öyküler seçilirken sinemaya belli başlı yönetmenler tarafından uyarlanan öykülerin seçilmesi dikkate alınmıştır.
- Çalışma, estetik ve sanat disiplinine yalnızca eğitim işleviyle odaklanmıştır.

1.5. Araştırmanın Varsayımları

Bu araştırmada;

İncelenen öyküler ve filmler doğrultusunda topluma estetik bir göz kazandırılması ve sanat vasıtasıyla toplumun alımladığı eserlerden hayatı algılayışta estetik bir göze sahip olacağı örnekleminin, evreni temsil ettiği varsayılmaktadır.

1.6. Araştırmanın Tanımları

Başat Biçim (significant form): Sanat eleştirmeni Clive Bell, nitelikli sanatı niteliksiz sanattan ayırdığına inandığı şeyi anlatmak için “başat biçim” terimini kullanır. Buna göre bir sanat eserinin estetik duygularımızı uyandıran bir form kullanması gerekir ve bunu da biçimiyle okuyucuya ya da izleyiciye hissettirir. (Buckland, 2019, s. 9)

Eğitim (education): “Nesiller üzerinden kusursuza ulaştırılması gereken bir sanat, bir uzmanlıktır.” (Kant, 2019, s. 14)

Estetik (aesthetic): Gerçeğin güzelliğini kavramakta yardımcı olan duyulur bilgi sorunlarını inceler. (Ziss, 2009, s. 4)

Estetik Eğitim (aesthetic education): Tek insandan, bireyden çok, insanlığın kültür tarihi boyunca geçirdiği gelişim evreleri, faydalıdan güzele doğru değişen “değerler sistemi”dir. (Schiller, 2020, s. 16) Estetik deyince ince duygu yeteneği tamlamasını kullanan Schiller’e göre, estetik eğitim; eğilimin, duyusallığın, içtepinin ve yüreğin geliştirilmesi suretiyle, bunların kendilerinde akılsal hale gelmelerini sağlar. (Hegel, 2019, s. 24)

Film: Olgusal bir gerçeklik olarak, duyular aracılığıyla zihinlere ulaşan, imgelemi harekete geçiren bir olgusal- estetik gerçekliktir. (Ersümer, 2015, s. 193)

İdeal Estetik: (ideal aesthetics) Sanatı gerçeklikten koparıp ayırır; sanatsal yaratıda yaşamın bir yansıması değil, sanatçı beninin anlatımını, bilinçaltı derinliklerin kavranmasını ya da belli bir ideal (tanrısal) ilkenin somutlaştırılmasını görür. (Ziss, 2009, s. 24)

Sürrealizm (surrealism): Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm. Estetik veya ahlaki

kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem. (Breton, 2009, s. 31)

Uyarlama (adaptation): Bir gösterge dizgesinden (örneğin yazınsal bir yapıt) başka bir gösterge dizgesine (örneğin sinema) geçişi belirtir. Göstergelerarasılık. (Aktulum, 2018, s. 62)

Üslup (genre): Bir üslup, sözün süslemesi değil, şeyleri görme biçimidir. (Ranciere, 2014, s. 28)



BÖLÜM II: KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Kuramsal Çerçeve

Geniş kapsamda edebiyatta 50 Kuşığı Öykücüleri'nin sinemada Sinemacılar Dönemi'nin gelenekten koparak kendi kuşaklarını oluşturmaları ve bu kuşaklardan üretilen altı öyküden uyarlanmış altı sinema filminin estetik boyutlarının amaçlandığı bu çalışmanın sinema ayağında Giovanni Scognamillo, Rekin Teksoy gibi sinemacılar ve filmlerin yönetmenlerinin fikirleri, edebiyat ayağında ise Jale Özata Dirlikyapan ve öykülerin yazarlarının fikirleri referans alınmıştır. Çalışmamızda estetik kuramının sadece eğitim boyutu ele alınmış olup estetik bakışın topluma edebiyat ve sinema yoluyla kazandırılabilmesi fikri sorgulanmıştır. Güzeli algılamada estetiğin bize yardımları söz konusudur. Bu çalışmamızda eğitimin bilgi verme yolundan ziyade bir güzeli arama yolu olan estetik bakışın topluma nasıl kazandırılabileceği incelenmiştir. Bu da söz konusu öykülere ve bu öykülerden uyarlanmış eserlere odaklanarak bu eserlerdeki estetik boyutların gelişimi incelenerek yapılmıştır. Çalışmamız monografik olurken eserler incelenirken hem psikolojik-felsefik boyutlarıyla hem de tarihsel ve kuramsal olarak ele alınmış ayrıca gözleme dayalı bir çalışma olmuştur.

BÖLÜM III: YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın metodu, literatür taraması şeklinde olup incelenen altı öykünün altı yazarının söyleşileri, mektupları ve inceleme yazılarıyla incelenen beş yönetmenin söyleşileri taranıp, sinemadaki ve edebiyattaki estetiğin boyutlarının çeşitli kuramsal kitaplardan incelenerek bu estetiğin eğitim boyutlarından nasıl yararlanılabileceği tespit edilmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmada örneklem olarak öykücülerden Sait Faik Abasıyanık, Füzûzan, Demir Özlü ve Bilge Karasu ele alınırken sinemacılar Sinemacılar Dönemi'ne mensup Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve sonraki kuşaklardan da Ömer Kavur ve Barış Pirhasan incelenmiştir. Araştırmanın evrenini ise estetik eğitimi oluşturmaktadır.

3.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada yazılı kaynaklardan yararlanılarak doküman incelemesi, veri toplama yöntemleri, literatür taraması yoluyla pek çok kaynak kitaplar, makaleler, dergiler, derlemeler taranmıştır ve filmler izlenmiştir.

3.4. Verilerin Toplanması

Çalışmanın verileri yazılı ve görsel kaynaklardan toplanmıştır. Öncelikle Sait Faik Abasıyanık'ın, Füzûzan'ın, Demir Özlü'nün ve Bilge Karasu'nun araştırmaya konu olan sinemaya uyarlanmış öyküleri incelenmiş, daha sonra bu öykülerin uyarlama filmleri izlenmiştir. Sonradaysa estetik kuramı araştırılıp ilgili kaynaklara gidilmiştir. Bu kaynaklara kütüphanelerden ve diğer matbu kaynaklardan ulaşılmıştır. Filmler ise internet ortamından yararlanılarak izlenmiştir.

3.5. Verilerin Çözümlemesi / Analizi

Veriler içerik analiz tekniği ile değerlendirilip yorumlama ve karşılaştırma yöntemiyle değerlendirilmiştir. Araştırma öncesi taranan kaynaklardan akademik referanslar alınıp elde edilen bulgular sentezlenerek değerlendirmeye tabi tutulmuştur.



BÖLÜM IV: BULGULAR

4.1. Türk Edebiyatından Türk Sinemasına Doğru

Sanat eleştirmeni Clive Bell, nitelikli sanatı niteliksiz sanattan ayırdığı şeyi anlatmak için “başat biçim” terimini kullanır. (Buckland, 2019, s. 9) Clive Bell’in “başat biçim” olarak çevrilen bu terimi “significant form”dur. Buna göre bir sanat eserinin estetik duygularımızı uyandıran bir form kullanması gerekir ve bunu da biçimiyle okuyucuya ya da izleyiciye hissettirir. Türk Edebiyatı’ndan Türk Sineması’na doğru olan bu araştırmada, başat biçimi kullanan kuşaklar olarak edebiyattan 50 Kuşağı Öykücüler ve sinemadan ise Sinemacılar Kuşağı araştırılacaktır.

50 Kuşağı Öykücüler ve Sinemacılar Dönemi birlikte değerlendirildiğinde, iki sanat dalının farklı gelişimler kaydettiği görülür. Bireyi öne çıkaran öykücüler yeni bir edebiyat inşa etmiştir ve böylece 50 Kuşağı Öykücüler adlandırması ortaya çıkmıştır. Onat Kutlar bu adlandırma için şöyle der: “Fakülte kantinlerinde, Beyazıt çevresindeki kahvelerde buluşan, edebiyat konuşan, edebiyat düşünen, birbirlerine yazdıklarını okuyan o genç yazarlar ülkenin edebiyat tarihine ‘1950 Kuşağı’ olarak damgalarını vurdular.” (Uçansu, 2016, s. 56) Aynı dönemde sinemadaki bireyselleşme ise edebiyattaki bireyselleşmeyle aynı düzlemde ilerlemese de sinema tarihçileri 60’lardan sonra çıkacak bu döneme Sinemacılar Dönemi adını koymuşlardır. Bu iki kuşağın eserlerini ele alışında kullandıkları estetik dil birbirlerine çok yakındır. Charles Altmaan, sinema incelemesinde on farklı inceleme türü ortaya çıkarmıştır. Bu tezin konusu, onun dördüncü inceleme türü dediği durumdur. O da şudur: “Film ile başta tiyatro veya roman olmak üzere diğer sanatlar arasındaki ilişkinin incelenmesi.” (Buckland, 2018, s.16) Bu tezin konusu olan film ve öykü karşılaştırması da bu inceleme türünün içine dahil olur.

Selçuk Ulutaş, *Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat* kitabında sinemanın edebiyattan yararlı olsa bile farklı bir niteliği olduğu konusunu şu sözlerle vurgular: “Sinema eserleri, içerik ve biçim olarak diğer sanat alanlarından faydalansa bile kendi özerkliği çerçevesinde özel bir estetik varoluşa sahiptir.” (Ulutaş, 2017, s.176) Sinemacılar Kuşağı olarak ele alacağımız yönetmen Metin Erksan, hem seçtiği öykülerin anlamsal derinliği bakımından hem de onları ele alış biçimiyle sinemada farklı bir şey yapmaya çalışmaktadır. Erksan’ın

özellikle seçtiği bu öykülerden birinin de “50 Kuşağı Öykücüleri”nden olan Sait Faik’in öyküsünün olması, dönemin zihniyetini anlamak açısından önemlidir. Lütfi Akad’ın “Dili geliştirmek, yeni bir dinamizm getirmek istiyordum.” (Onaran, 2013, s. 33) demesi de eklenirse dönemsel olarak Akad’la birlikte dönüşen bir sinema anlayışından bahsedilebilir. Böyle bir dönüşüm Jale Özata Dirlikyapan’a göre 50 Kuşağı Öykücüleri’nde de yaşanmıştır. O kuşak öykücüleri için “Gelenekselleşmiş öykü anlayışını sorgulayarak ondan epeyce farklı bir anlatım biçiminin peşine düşen isimlerdir.” (Dirlikyapan, 2013, s. 63) ifadesini kullanır. Öykülerini farklı bir şekilde kurma, daha önce denenmemiş bazı teknikleri deneme ve en önemlisi kalıplaşmış edebiyat anlayışını her yönden yıkmaya çabalarının olduğundan bahseder. (Dirlikyapan, 2013, s.63) Diyebiliriz ki gelenekle yaşanan bu çatışma, yaratıcılarına iki sanat dalı için de kendi özgün dillerini kurma olanağı vermiştir.

Çalışmanın konusunun daraltılarak öykü türüyle sınırlandırılmasının bir nedeni vardır. Sinemanın romandan çok öyküye yakın bir sanat dalı olduğuna dair görüşler mevcuttur. Yönetmen Erden Kıral, *Aynadan Yansıyan Hatıralar* adlı anı kitabında bundan şöyle söz etmektedir: “Kanımca öykü, sinema sanatına romandan daha yatkındır. Roman sayı ile öykü ise nakavtla kazanır.” (Kıral, 2012, s. 174) Sadece bu görüş değil buna benzer öykünün sinemaya yakınlığıyla ilgili birçok görüş bulunmaktadır. H. E. Bates, *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü* kitabında öykü ile sinemayı karşılaştırır. Bu kitabında başkalarından alıntılarla bu düşüncesini kanıtlamaya çalışır. Öykü yazarı Elizabeth Bowen’ın öykünün en temel gerekliliğinin somutluk olduğu hakkındaki düşüncesine katılmaktadır. Kısa öykünün somutluğa yakın olması, onu sinema sanatına yakınlaştırmaktadır. Bates, bu fikrini şu sözlerle kanıtlamaya çalışır:

Son otuz yılda ise kısa öykü betimsel olmaktan çok, dramatik öğeler taşıdığını, sinematik etkilere daha yakın olduğunu gösterdi. A. E. Coppard, kısa öykü ve sinemanın aynı sanat dalının dışı vurumları olduğu düşüncesinin ileri sürmüştür. Bu sanat dalı, özenle betimlenmiş hareketler, hızlı sahneler ve çarpıcı imgeler kullanır, gereksiz betimlemeler ve açıklamalardan da özellikle kaçınır. (Bates, 2013, s. 13)

Erden Kıral’ın öykünün romana göre nakavtla kazanır dediği şey işte burada anlam kazanmaktadır. Gereksiz hiçbir olayı uzun uzadıya anlatmayan öykü türü, sinemadaki kurgu tekniğine de benzer. Kamera kesintisiz bir şekilde bir olayı anlatmaktansa lüzumlu gördüğü kısımları kesip birleştirerek hikâyesini kurmaya eğilimlidir. Bates, kısa öykünün sinemaya yaklaşmasıyla alakalı ikisi arasında benzerlikleri de şu şekilde sıralamıştır: Yaşamı anırtırma, kısa epizotlar, resimler, dolaylı anlatım ve sembolizm. (Bates, 2013, s. 164) Bu beş öğenin ortak kullanımı, sinemanın öyküye yakınlığını vermektedir. 50 Kuşağı

Öykücülerinin öykülerinin de bu beş ögeyi de içine alan dilde oluşmaları onların öykülerinin yönetmenler tarafından sinemaya uyarlanmasına yol açmıştır. Onat Kutlar, bu kuşağın öyküleri için *Kül* adlı günlüğünde şöyle der: “Genel olarak eserlerin iç yapısı ‘görsel’ bir temele oturuyor. Okuyucu ile en kesin örtüşme noktası da bu görsel yan.” (Kutlar, 2020, s. 77). İşte eserlerdeki bu görsel yanın onları sinemacılara yaklaştırdığını söyleyebiliriz. Böylece, bu öyküler uyarlama sinemanın konusu olmaktadır. Bu bağlamda Prof. Dr. Baki Asiltürk’ün “Âtilla İlhan Şiirinde Görsellik ve Sinematografi” makalesindeki edebiyatın sinemaya yaklaşmasıyla alakalı fikirlerine başvurmak anlamlı olacaktır:

Sinema bilhassa XX. yy. ortalarından itibaren genel anlamda edebiyatı, daha dar anlamda da şiiri ciddi şekilde etkilemiştir. Bu etkinin en temel göstergesi, soyutluktan görselliğe evrilme şeklindedir. Pek çok roman, sinemaya uyarlandıktan sonra edebiyat tarihinde daha dikkate değer bir yer edinmiş, romancılar sinema/film tekniğine uygun romanlar kaleme almış, şairler de imgenin görsel yanını sinemanın hareketli görselliği içinden şiire uygulamaya çaba harcamıştır. (Asiltürk, 2017, s. 179-180)

Tüm bu sinemacılar ve edebiyatçılar kuşaklarını anlamamız için onların dönemsel özelliklerine de bakmakta yarar vardır. Öncelikle Sinemacılar Dönemi’nin gelişim süreçlerini anlatmak yararlı olacaktır. Sinemacılar Dönemi’nin nasıl bir gelişim üzerinden bir kuşak olarak çerçevelendiğini görmek için ondan önceki kuşaklara da bakmak gerekir. Bu kuşağa gelene kadar Türk Sineması belli dönemlerden geçmiştir. Sinema tarihçisi Nijat Özön, bu dönemleri tarihsel olarak isimlendirmiş ve ayırmış biri olarak karşımıza çıkar. O, bu tarihçelendirmeyi şu şekilde yapmaktadır:

İlk yıllar (1914-1922)

Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)

Geçiş Dönemi (1939- 1950)

Sinemacılar Dönemi (1950-1970)

1970’ler Karışıklıklar Dönemi (1970-1980)

1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980-2010)

Bu çalışmanın sinema ayağı ise 1950 ile 1970 arasındaki dönemine tekabül eden Sinemacılar Dönemi’dir. Bu dönemde yer alan Ömer Lütfi Akad, Metin Ersan, Atif Yılmaz gibi yönetmenler, dönemlerini domine eden ve üretimlerini diğer dönemlerden

farklılaştırarak bireysel bir düzleme çeken yönetmenlerdir. Ayşe Koncavar, “1950’lerden itibaren tartışılmaya başlanan sinemada öz-biçim sorunu bu dönemde yeni bir boyut kazanmıştır.” (Koncavar, 2013, s. 24) diyerek bu dönem sinemacılarının neyle ilgilendiğine vurgu yapar. Metin Erksan da sinema tarihiyle çokça ilgilenen bir yönetmen olarak kendisinin de içinde bulunduğu dönem için Sinemacılar Dönemi dışında bir isim kullanmıştır. Hatta Nijat Özön 1962’de dönemleri ayırırken Erksan’ın 1959’da ayırdığı görülür. Erksan, bu döneme “Üçüncü Dönem: Primitifler” demiştir ve tarihlendirilmesini de 1947’den başlayıp günümüze kadar gelen süreç olarak düşünerek yazmıştır.

İlk Yıllar ve Tiyatrocular Dönemi denen dönemde sinemaya yeni yeni geçiş yapan tiyatrocular, sinemayı anlamaya çalışarak üretmeye çabaladılar. Özellikle bu dönemi domine eden, tiyatro kökenli Muhsin Ertuğrul olmuştur. Fakat, bu dönemlerde sinema kendi niteliğinden çok tiyatrovary bir anlatım dili yakalamıştır. Ertuğrul, yeni bir biçimçilikle değil tiyatro geleneğinden bildiği birikimini sinemaya aktarmıştır. Aktardığı şey de yeni bir şey olmamıştır, oyuncular üzerinden giden ve kamerayı, kameranın hareketlerini baz almayan böylece de sadece video aktarımı olarak kalan bir film üretimleri olarak sinema tarihinde yerini almıştır. Kurtuluş Kayalı, bu devir için şunları söylemektedir: “Sinemacılar dönemi olarak nitelenen 1950’li yıllara kadar Türk Sinemasının oldukça kitabî ve teatral özellikler taşıdığı aşikârdır.” (Kayalı, 2015, s. 16) Bu yaklaşıma baktığımızda sinemanın esas veriminin 50 sonrası kazanıldığını görmekteyiz. Tunç Yıldırım, Türk sinemasının Ertuğrul üslubunu tanımladığı söylenen durağan kameralı filme alınmış tiyatro estetiğinden Akad üslubunun belirleyici ögesi olan montaj ve hareketli kamera estetiğine doğru evrim geçirdiğini söyler. (Yıldırım, 2016, s. 68) Dr. Cengiz Asiltürk, “Sinemada Kamera-Rejisinin Algı Üzerindeki Etkileri” adlı makalesinde, kamera hareketlerinin sinemaya yeni dil olanakları sağlamasıyla alakalı şunları demiştir: “Yönetmenler, evrensel olan bu dil içinde kendi üsluplarını/ biçimlerini geliştirirler. Sonuçta kamera rejisi (camera-regi ), evrensel sinema dili içinde kendi farkını bir üslup olarak oraya koyar.” (Asiltürk, 2018, s. 228) Böylece kamera hareketlerini kullanan Akad’la birlikte Türk Sineması’nın üslup değiştirdiği görülmektedir. Tıpkı 50 Kuşakı Öykücüleri’ne yön veren Sait Faik gibi sinemada bu değişimi başlatan yönetmen Lütfi Akad olmuştur. Buna göre iki sanatçının misyonunun benzer olduğu görülmektedir.

Rekin Teksoy’un sinemanın toplumun içinde bir sanat olarak var olabilmesiyle ilgili yorumu şöyledir: “Geleneğinde Karagöz oyunu bulunan bir toplumun sinemayı

benimsemesi zor olmamış, dahası, sonraki yılların Yeşilçam sinemasının film anlayışıyla Karagöz arasında bağlantı kurmaya kalkanlar bile olmuştur.” (Teksoy, 2007, s. 11) Karagöz oyunu perdeden yansıyan görüntünün izleyicinin izlemesi olarak görülür. Sinemanın da öyle bir geleneğin çağdaş görünümü olduğundan söz eden Teksoy’a göre de sinema zaten seyircinin bildiği bir şeydir. Ama sinemanın seyircinin bildiğinin dışına çıktığında asıl amacına ulaşacağı da barizdir. Burada da tarihsel olarak bazı geçişler yaşanmıştır. Mesela geçiş dönemi yönetmenlerinin kamerayla, ışıkla ve sinema diliyle daha yakınlaştığı ve işi öğrenmeye çalıştığı biliniyor. Şükran Kuyucak Esen, bu dönemi anlatırken şöyle demektedir: “Geçiş Dönemi’nde sinemaya başlayarak Sinemacılar Dönemi’nde ustalıklarını sergileyecek olan çok sayıda oyuncu, görüntü ve ses yönetmeni yetişmiştir.” (Esen, 2016, s. 44) Bu işi öğrenme işinin dışına çıkıp gerçekten de sinema sanatı yaratma düzlemine gelindiğinde ise karşımıza Sinemacılar Dönemi’nin yönetmenleri çıkmaktadır. Bu yönetmenler kendi bireysel ve hissel olarak yarattıkları sinemayla adeta dönüşüm yaratmış ve bu dönüşümü de kuşaklaştırmış yönetmenler topluluğudur. Daha çok bu oluşumun oluşması için bireysel çabalara gerek duyulmuş da diyebiliriz. Esen’e göre “Sinemacılar Kuşağı’nı kapsayan tarihler olan 1950’li yılların başında Türk sineması, artık sinema dilini öğrenmiş ve kendine özgü bir sinema ortamı, çekim ve gösterim düzeneği oluşturmuştur.” (Esen, 2016, s. 44) Bu şekilde tarihsel baktığımızda Karagöz’le ya da tiyatroyla özdeşleşen sinemanın gerçekten kendi bireysel yolunu bulması da epey bir zaman almıştır. Bu minvalde gelişen sinemanın gerçek anlamını bulması için Sinemacılar Dönemi’nin beklenmesi gerekiyordu. Esin Coşkun sinemanın sanat olarak ülkede kabul edilmesi ve üretimler vermesinin gecikmişliğini diğer sanat dallarının da gecikmişliğiyle bağdaştırır. Ona göre zaten roman, öykü, resim, tiyatro, sinema gibi sanatların ülkede kısa bir geçmişi olması, bunların altyapıdan yoksun oluşları sanatsal bir akımın oluşmasında en büyük engeldi. Türk Sineması tarihine baktığımızda yine de bu akımlarla alakalı belli tarihsel bölümler yapıldığı da görülmektedir. Coşkun’a göre 1960’larla birlikte yönetmenlerin oluşturmaya çalıştıkları özgün, ulusal bir sinema çabası ancak iyi niyetli bir çaba olmaktan öteye geçememişti. (Coşkun, 2009, s. 15) Coşkun’un iyi niyetli çaba dediği şey Sinemacılar Kuşağı’nı da kapsayan dönemdir. Fakat şu dönemden baktığımızda iyi niyetli çabanın üzerinde bir biçim kaygısı odaklı bir sinema ürettikleri de barizdir. Şükran Kuyucak Esen, *Türk Sineması’nın Kilometre Taşları* adını verdiği kitabında bu dönemdeki yönetmenlerden şu şekilde bahsetmektedir:

Lütfi Ömer Akad, sinema dilinin bir sanat olarak gelişinde ve insanı anlatmasında yol göstericidir. Atıf Yılmaz Batıbeki, halkın nabzını tutarak popülerliği yakalarken, gelişkin bir sinema diliyle bazı gerçeklerin anlatılabileceğini göstermekte etkili olmuştur. Metin Erksan özgün sinema diliyle ve anlattığı tutkulu insanlarla, sinemada özgün sinema diliyle ve anlattığı tutkulu insanlarla, sinemada özgün bir dünya yaratabileceğini göstermiş, sinemada auteur'lere de 'yer olduğunu' kanıtlamıştır. (Esen, 2016, s. XII)

Burada bu yönetmenler anlatılırken kullanılan sinema dili, özgünlük, *auteur* yönetmen olma fikri gibi ifadelerden yola çıkılmıştır. Ayırt etmemiz gereken bu belli başlı kelimeler onların neden farklı bir kuşak olduğunu belirten kelimelerdir. Böylece 50'li yıllarla beraber sinemanın özü ve sinemanın biçimi konuları üzerinde daha çok düşünölmeye başlanmıştır. Sinemanın kendini tiyatrodan ayırıştırarak eserler üretmesi de sinema için önemli bir noktadır. Bununla alakalı olarak Esin Coşkun şöyle demektedir: “Bu dönemin en önemli özelliği ise, 1950'lerde sinema alanına giren yönetmenlerin, tiyatrocular ve geçiş dönemi sinemacılarının etkisinden, dolayısıyla tiyatrodan arınmış, doğrudan doğruya sinema dilini kullanan filmlerin ilk örneklerini vermeleri, sinema anlatımını Türk sinemasına getirmeleridir.” (Coşkun, 2009, s. 26) Burada Metin Erksan'ın sinema sanatına getirdiği anlamdan bahsetmekte yarar vardır. Onun hakkında şöyle denmektedir:

Erksan'ın sanat tarihiyle yakından ilgilenmesi, derin resim bilgisi, estetik okuması, entelektüel bir bakış açısı sağlayan yüksek kültürel birikime sahip olması ve nihayet insanı derinlemesine okuması; filmlerinde çerçeve düzeni, dekor, sahne düzenlenmesi ve özellikle de aydınlatma konusunda tamamen bilinçli hareket etmesine yol açmaktadır. (Sim, 2020, s. 38)

Giovanni Scognamillo da Sinemacılar Dönemi filmleri ile sinemadaki diğer üretimler arasında ayırım yaparak Türk Sineması'nın Yeşilçam Sineması'nın antitezi olduğunu savunur. (Scognamillo, 2011, s. 213) Burada Türk Sineması diye bahsi geçen filmleri üretenlerin Sinemacılar Kuşağı yönetmenleri olduğu anlaşılmaktadır. Sinema eleştirmeni Mulvey, değişim yaratan sinema filmleri hakkında şöyle der: “Alternatif sinema hem siyasi hem de estetik anlamda radikal bir sinemanın doğabileceği ortamı sağlar ve ana damar filmlerin temel varsayımlarına meydan okur.” (Kirel, 2018, s. 242) Biz bu meydan okumayı, Yeşilçam'ı ve kendinden önceki tiyatrocuları da reddeden Sinemacılar Kuşağı filmlerinde görüyoruz. Edebiyatta ise 50 Kuşağı Öykücöleri'nde bu meydan okumayı görürüz. *Onat Kutlar İçin Bir Harita* çalışmada bu kuşakla alakalı meydan okumanın ne demek olduğuna dair cümleler sarf edilmektedir: “1950 Kuşağı öykücölerinin tuhaf, alışılmadık, farklı, ‘anormal’ olana büyük bir ilgisi vardır. Dayatılan ‘normal’e, bilindiğe, alışıldık olana yönelik bir protesto olarak yorumlayabiliriz bunu.” (Dirlikyapan, 2019, s. 95)

Sinemacıların tiyatrodan ayrılarak kendi alanlarını oluşturması mevzusu, onları edebiyata yaklaştırmaktadır. Sinemanın neden tiyatroya değil de edebiyata daha yakın olduğuyla alakalı görüşlere de değinmekte fayda vardır. Yuriy M. Lotman, *Sinema Estetiğinin Sorunları* adlı kitabında karşılaştırma yapmıştır:

Çağdaş sanatta, dilsel bir eser (özellikle roman) söz konusu olduğunda, bir metnin görüş tarzı devingendir, resim ve tiyatro sanatında ise oldukça durağan. Bir metnin kuruluş ilkesi olarak sinemadaki ‘görüş tarzı’, resim, tiyatro ya da fotoğraf sanatının değil, romanın kuruluş ilkesine denk düşer. (Lotman, 1999, s. 75 76)

Lotman, göstergeleri uzlaşımsal ve görüntüsel olarak ikiye ayırmaktadır. Uzlaşımsal kısım sözü içine alırken görüntüsel kısım çizimi içine almaktadır. Bu kategorilendirmeye göre sinemanın hem uzlaşımsal hem görüntüsel olduğunu söyleyebiliriz. Sinemanın görsel bir sanat olan fotoğraf ya da tiyatrodan ayrışıp dilsel bir sanat olan edebiyata meyiletmesinin sinemanın dile daha yakın bir *medium* olduğu gerçeğine götürür bizi. Sinemanın anlatım araçlarıyla edebiyatın kullandığı dilsel anlatım biçimlerinin birbiriyle teması söz konusudur. Bu konuda yönetmen Agnes Varda’nın sinema ve yazınsal bir metnin paralelliği konusundaki görüşlerinden faydalanabiliriz. O, şöyle demektedir:

Dekupaj, hareket, bakış açısı, çekim ve kurgu ritmi; bir yazarın cümlelerin derinliğini ve anlamını, kelimelerin imasını, belirteçlerin sayısını, paragrafları, ara anlatıları, hikâyeyi ilerleten veya akışı bozan bölümleri ve buna benzer şeyleri seçtiği bir durum gibi düşünür ve hissedilir. Yazıda buna üslûp denir. Sinemada üslûp, cinécriture’dür. (Shambu, 2020, s. 36)

Böylece kuruluş ilkesi olarak romana yani edebiyata yakın olan sinema, öyküleri uyarladığında da edebiyata fazlaca bulanmış olur. Bu da uyarlama sinemayı karşımıza çıkarır. Kubilay Aktulum, *Sinema ve Metinlerarasılık* adlı kitabında uyarlama mevzusuyla alakalı görüşler öne sürmüştür. O, uyarlamayı yazınsal bir metinden yazınsal başka bir metne aktarılan göndermeye denen metinlerarasılık kavramına benzer şekilde ele alır. Uyarlamada, metinden görsele bir aktarım olduğu için ona göre bu adlandırma göstergelerarasılık kavramıyla isimlendirilmelidir. Şöyle der: “Uyarlama, bir gösterge dizgesinden (örneğin yazınsal bir yapıt) başka bir gösterge dizgesine (örneğin sinema) geçişi belirtir. (göstergelerarasılık)” (Aktulum, 2018, s. 62). Ona göre uyarlamalar birinci olarak yazın dilinden film diline geçen uyarlamalar, ikinci olarak yazınsal bir yapıtı serbestçe uyarlamak, üçüncü olaraksa yazarla olabildiğince duygudaşlık gerektiren uyarlamalar olarak ayrılmaktadır. Buna göre, ele alınan uyarlamalar tam olarak üçüncüsüne denk düşer. Zaten 50 Kuşağı Öykücüleri’yle dilsel yakınlık kuran Sinemacılar Dönemi, onların eserlerini

uyarlarken de yazarlarıyla bir bağ ve duygudaşlık kurmaktadır ve aslında onların yaptıklarına uyarlamadan ziyade Aktulum'a göre yenidenyaratma adlandırması kullanılabilir. (Aktulum, s. 2018, s. 62). Uyarlamada yazın dilinden doğrudan film diline geçen uyarlamaların da başarılı olmadıkları görülür. Bir yaratım hâline gelmesi için edebiyat eseri, görsel bir dile aktarılırken dönüşüme, değişime uğramalı ve kendi özgün dilini bulmalıdır. Yönetmen Ali Özgentürk de bu konuda şöyle demektedir:

Uyarlamaya eski dilde adaptasyon diyoruz. Bu bir nakil değil, transplantasyon değil, aşılama değil. Aslında edebiyattan sinemaya uyarlama olmaz. Eğer edebiyat eserini, edebiyat eseri olma özelliğini muhafaza ederek sinemaya uyarlamaya kalkarsanız, ortaya çıkan şey aynı şeyi sağlamaz. Çünkü sinema yoluyla anlatmaya başladığımızda o artık bir edebiyat eseri değildir. (Gürmen, 2019, s. 221)

Türk edebiyatında sinemadaki sanatsal dönüşüm olarak Sinemacılar Dönemi'ne denk gelen kuşağın 50 Kuşağı Öykücülerini olduğu hakkındaki tez tam da burada devreye giriyor. Bu kuşakta yer alan ve öyküler yazan yazarları incelediğimizde her birinin dille, biçimle ve estetik kaygıyla meseleleri olduğunu görüyoruz. Her iki *medium*da da -sinema ve edebiyat- bir önceki kuşakla alakalı bir yıkım yapma etkisi mevcuttur. 50 Kuşağı Öykücülerinden önce edebiyattaki Toplumsal Gerçekçi tarzda yazan ve biçimden çok anlatıma ağırlık veren edebiyatçılar vardır. 50 Kuşağı Öykücülerini ise bu tarzı yıkarak başka bir edebiyat yaratma çabasının içine girmiştir. Bunu yapmaya çalıştıklarını sadece eserlerinden değil onlar hakkındaki yazılarda ya da kendi düşünce yazılarında da görebiliriz. Öncelikle 50 Kuşağı Öykücülerinin oluşmasında en önemli katkısı ve yol göstericiliği olan Sait Faik'le alakalı Fethi Naci'nin görüşlerine değinmekte fayda vardır: “Orhan Veli'yle arkadaşlarının şiirin biçimini yenileştirdikleri yıllarda Sait Faik de hikâyenin biçimini yenileştirmiş, hikâyeyi alışılmış kalıplardan kurtararak, ‘özgür koşuk’ benzeri bir ‘özgür hikâye’ yaratmıştır.” (Naci, 2008, s. 92) Bir 50 Kuşağı öykücüsü olan Ferit Edgü, kendi öykücülüğü için şöyle demiştir: “Yontuç, mermerin içinde saklı biçime ulaşmaya çalışıyor, bense ‘dil’in içindeki cevhere.” (Aytaç, 2019, s. 36) Füzûzan'ın yazınına baktığımızda da aynısı görülmektedir. Onun öyküleri için *Füzûzan Diye Bir Öykü* kitabında şöyle denmiştir: “Füzûzan alışılmamış bir coşkun dil ve anlatım biçimi yaratmıştı ve bu yoldan sonuna kadar herkes için önemli hayatlara değil, önemsiz hayatlara gidiliyordu.” (Gümüş, 2009, s. 125) Yine aynı kuşaktan Onat Kutlar'ın öykü kitabı *İshak*'in estetik duruşu *Onat Kutlar İçin Bir Harita* kitabında şu cümlelerle belirtilmiştir: “*İshak*'ta dilin, anlamın sınırları zorlanır ancak bunun yalnızca imge ile sağlandığını düşünmek de verili dilin sınırı içinde kalmaktır. Burada imgeselin yeni bir dile dönüştüğü görülür.” (Şahin, 2019, s. 31) *Bilge Karasu Aramızda* adlı kitapta da Bilge

Karasu kendi edebiyatında yarattığı dilsel mesele için şunları demiştir: “Ben yenilik olsun diye yapmış değilimdir bunu, ama birtakım alışlagelmiş anlatı ya da anlatım biçimleri bana yetmemiştir ya da onların dışına çıkmak istemişimdir.” (Karasu, 1997, s. 13) Yine Onat Kutlar kendi yazımıyla alakalı şöyle yazmıştır: “Biçim kaygısı. Garip şey. Demek ki henüz yazdıklarımı iyi bilmiyorum. Tanımıyorum. Tanısaydım böyle bir kaygım olmazdı. Ritim önemli. Onu unutmuyorum.” (Uçansu, 2016, s. 105) Ayrı ayrı öykücünün ve öykücü hakkında yazarların tek bir ortak noktası vardır o da biçim mevzusudur. Edebiyatta dönüşüm yaratan yazarların hem bireysel olarak farklı oldukları hem de bir kuşak oluşturacak kadar da ortak oldukları görülmektedir. Çünkü onlar aynı fikir etrafında bir araya gelmiş edebiyatçılar olarak yazınlarında bir ortaklık barındırıyorlardır. 50 Kuşağı Öykücüleri’yle alakalı çalışmalar yapmış olan Jale Özata Dirlikyapan, bu akımlaşmayı şu sözlerle ifade eder: “1950’lerin sonlarında, yazılan öykülerin içeriğindeki değişimin dikkat çekici boyutlara ulaşmasıyla bu değişimin kavramsallaştırılması ve bir ‘akım’ görüntüsü verilerek adlandırılması kaçınılmaz hâle gelir.” (Dirlikyapan, 2013, s. 113)

Aslı Uçar, 50 Dönemi dergilerini incelediği *1950’ler Türkiye’sinde Edebiyat Dergileri* adlı kitabında şiirdeki değişimden bahseder. “1950’lerde Türkiye’deki deneysel ve biçimci arayışlar, uzmanlaşmış/avangard bir edebiyat dergisinde değil, aslında siyasi bir gazete olan Pazar Postası’nda en geniş yeri bulmuştur.” (Uçar, 2018, s. 116) Burada şuna dikkat çekebiliriz, 50 Dönemi sadece sinemada ya da öyküde değil şiirde de değişim yaratmıştır ve İkinci Yeni şiirini doğurmuştur. Bu değişim için deneysel ve biçimci denmesi dikkate değer sıfatlardır. Mehmet H. Doğan da bu doğuşla ilgili şöyle demektedir: “Bugün şiirimizin artık 1955-56’lardaki yerinde olmadığı; ortada, gerek Orhan Veli şiiriyle, gerekse onun karşı çıkmış olduğu şiirle ilgisiz, duyarlık, teknik, dil, yapı ve öz bakımından tamamen ayrı bir şiir olduğudur.” (Doğan, 2008, s. 13) Muzaffer İlhan Erdost ise edebiyattaki bu değişikliği sosyolojik bir yere de bağlar. Köyden kente göçün yarattığı varoluşsal açmaz insanları toplumsallıktan bireyselliğe doğru götürmektedir. Mehmet H. Doğan, *İkinci Yeni Şiir* adlı kitabında dönemin toplumsal durumundan bahsederken şöyle demektedir: “Toplumsal düzeydeki bu çok yanlı değişimin beğenilerde de değişiklikler yaratacağı, sanat ortamını çeşitli yönlerden etkileyeceği doğaldır.” (Doğan, 2008, s. 17) Kurtuluş Kayalı da bu değişimi modernlikte aramaktadır. Ona göre “Türk Sineması, söz konusu dönemde -burada Sinemacılar Dönemi’nden bahsediyor- daha modern bir konumdadır. Kentle daha yoğun olarak ilgilenen bir konumdadır.” (Kayalı, 2014, s. 51) Kente taşınan sinema kendine yeni konular ve anlatım şekli de bulmak zorundadır. Çünkü modern sanatın oluşmasındaki en

önemli etken büyük oranda geçmişin değerlerinin ve sanatsal anlayışının yadsınarak yeni bir değerler sistemimizin yaratılması süreci olduğu görülmektedir. (Coşkun, 2019, s. 7) Modernleşmenin getirdiği yeni bir dil yaratma eğilimine o dönemde üretim yapan 50 Kuşağı Öykücülerinden olan Onat Kutlar özelinde de bakabiliriz. *Onat Kutlar İçin Bir Harita* adlı çalışmada, modernitenin getirdiği üretimden şu şekilde bahsedilmektedir:

1950'lilerde bu "dışa açılma"yla siyasi ve kültürel bir yanın da altını çizmektedir. Ancak bu on yıldaki üretimin de metaforik olarak dışa açıldığı yeniden tanımlandığı da söylenebilir. *İshak* da bu açılmanın ürünüdür. Siyasal bir bağlanmadan ziyade estetik yığılmanın ürünü. (Narcı, 2019, s. 50)

Diyebiliriz ki anlatısal edebiyatın çerçevesi, siyasi ve kültürel olarak da kente taşındığı için artık yeni bir insanı anlatmaya yetmemektedir. Yetmeyen anlatım biçimi de bir şekilde genişleyip dildeki değişimde çaresini bulmaktadır. Yeni insanın sorunları ve kendini ifade şekli, kendini edebiyat ve sinema aracılığıyla dilde yaptığı dönüşümle aşılmaya çalışılmış ve yerini bulmuştur. Dr. Cengiz Asiltürk, "Dil Eğitimi ve Öğretiminde Şiirin ve Şiirsel Sinemanın Önemi" adlı doktora tezinde toplumsal olarak değişen insanın sanatı için şunları söylemektedir: "Sürekli devimsellik içinde yaşam, bütün değer ve kurumlarıyla değişirken, sanat elbette bu değişimden etkilenir. Eski kalıpları değiştirme isteği geçici bir arzudan değil de, tam tersine kaçınılmaz bir gereksinimden kaynaklanır." (Asiltürk, 2003, s. 42) Böylelikle toplumun ve yaşamın değişiminin sanatlarda da değişime neden olduğu barizdir. Sanatlardaki değişim söz konusu olduğunda ise edebiyat anlatısındaki değişimle sinema anlatısındaki değişim birbirlerini beslemiş diyebiliriz. Daha fazlasıyla da edebiyat, sinema üzerindeki etkisini arttırmıştır. Dudley Andrew, eleştirmen ve Avrupa'da sinemaya yön veren isim olarak karışımıza çıkan Andre Bazin'i anlatırken sinemanın edebiyattan beslenmesiyle alakalı şöyle demiştir: "Sinemanın modernizmi romana göre biçimlenmiş, romana özgü sapsmalardan, yoğunluktan, ekstra uzamsal ve zamansal boyuttan etkilenmiştir." (Andrew, 2018, s. 103) Böylece bu alışveriş hâli, sanatçıların üsluplarını da değiştirmelerine yol açmıştır. Bu üslup farklılığı sadece bir dil yetisi olarak da kalmamış sinemaya ve edebiyata yeni bir bakış kazandırmıştır. Jacques Ranciere de bu bakış yaratımıyla alakalı şöyle der: "Flaubert'ten bu yana biliyoruz ki, bir üslup, sözün süslemesi değil, şeyleri görme biçimidir." (Ranciere, 2014, s. 28) Bu görme biçimi modernizmle gelirken sanatı da bireysel konulara doğru çekmeye başlamıştır. Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası* kitabında bu kuşağın bireyselliğe nasıl kaydığını da anlatır. 1956-1960 yılları arasını şu şekilde özetler: "Gene tipik bir Batı sineması terimi olan 'kişisel anlatım' çabalarına sinema tarihimizde ilk defa bu devrede rastlanmaktadır... Sinemada kişisel

anlatım denemelerinin yapılabilmesi de sinema dilinin 1960'tan önce konuşur hâle gelmesiyle mümkündür.” (Refiğ, 2013, s. 41)

4.2. Edebiyat ve Sinemanın Toplumun Estetik Eğitime Katkıları

Eğitim Üzerine adlı kitapta Immanuel Kant'ın eğitimi 113 maddeye ayırarak teker teker ele aldığı fikirleri mevcuttur. Birinci maddesinde, insanoğlu eğitmeye ihtiyaç duyan tek varlıktır, (Kant, 2019, s. 7) diyerek eğitimin insan üzerindeki ihtiyacı net bir cümleyle belirtmektedir. Eğitimin insan üzerindeki birçok etkisinden söz edebiliriz fakat bu çalışmanın konusu olarak eğitim, estetik eğitimi alt başlığının altında ele alınacaktır. Estetik eğitimi kavramı Friedrich Von Schiller'de karşımıza çıkmaktadır. Schiller, Christian Garve'ye 1795'te yazdığı mektupta şöyle demektedir: “Ahlaki ve fiziksel değişler eğitimde rahatça kullanıldığı için ve bu iki kavram, daha ince duyu yeteneğinin geliştirilmesiyle uğraşan bir eğitim çeşidini hiç de ifade etmediği için, estetik eğitimden söz etmeyi mübah, hatta gerekli buldum.” (Schiller, 2020, s. 13) Böylece estetik eğitimin, ince duyu yeteneğini geliştirmek için verilen bir eğitim olduğunu anlarız. Burada eğitimin faydacılık yönünden çok duygulara yönelik durumlarını estetiğe yer açarak veren estetik eğitimin yöntemini nelerden alacağı da söz konusudur. İşte tam burada edebiyat ve sinema sanatı, konunun içine dahil olmaktadır. Ulus Baker, *Beyin Ekran* kitabında sinemanın eğitim işlevinden söz eder. Bu eğitimi bilinçlenme olarak ele alırken şu şekilde belirtmektedir: “Sinema düşündürmeyi de başarmak zorunda. Halkın bilinçlenmesi için kullanılan bir şey olması gerekiyor sinemanın.” (Baker, 2015, s. 265) Sinemada toplumu bilinçlendirme dediği şeyi görsel bir yeti kazandırmak olarak algılayabiliriz. Harun Farocki, *İmajlarla Düşünmek* adlı kitabında tam olarak bu görsel yeti kazandırmakla ilgili görsel okuryazarlığın yaygınlaştırılması gerektiğini savunur. (Farocki, 2020, s. 233). Eğitimde de bu yetinin kazanılması, edebiyatın içine yedirilmesi gereken sinema sanatı yoluyla olmalıdır.

Giovanni Scognamillo, bir ülke sinemasının tarihini çeşitli açılardan ele almak mümkündür, diyerek bu açuları sanatsal, siyasal, ekonomik, estetik, teknik olarak beşe ayırmıştır. (Scognamillo, 2011, s. 260) Burada öyküler ve filmler karşılaştırılırken Scognamillo'nun “estetik” dediği açıdan eserler çözümlenmesi yapılarak estetiğin önemi vurgulanır. İncelenen yönetmenlerden biri olan Metin Erksan 1987'de “...ve Sinema” adlı

dergide *Sinema Okullarında Tez Çalışmaları* adlı bir yazı yazmıştır. Bu yazıda Erksan, Türkiye üniversitelerinde Türk sineması üzerine yapılması gereken araştırma ve incelemeleri 52 başlıkta toplamıştır. 5. başlıkta şöyle bir inceleme metodu vardır: “Türk Sinemasının; edebiyat, resim, tiyatro, müzik gibi diğer Türk sanatlarıyla ilişkisi, bu sanatlardan etkilenmesi ve bu sanatları etkilemesi.” 11. başlıkta ise şöyle denmektedir: “Türk sinemasında Türk romanı, hikâyesi ve tiyatrosu yapıtları uyarlamaları.” Buna göre incelenen edebiyat ve sinema ilişkisi, Erksan’ın 5. ve 11. başlığında toplanmıştır. Sinema, bütün sanatların bir toplayıcısı konumundadır. Diğer sanatlarla ilişkisiyle alakalı yönetmen Ümit Ünal şöyle der: “İnsanlık görsel anlatımın sözel hikâye kadar güçlü olduğunu çok iyi biliyordu. Sinema resimden, tiyatrodan, gölge oyunundan, operadan çok şey ödünç alıyordu, hâlâ da alıyor.” (Ersümer, 2015, s. 11) Sinemanın öyküden alarak kendine bir yol açması ve bu yoldan gelişmesi sinemaya estetik görü kazandırmıştır.

Kant’ın maddelerce sıraladığı fikirlerinden 18. maddeye bakmakta yarar görüyorum. Burada Kant insan eğitimini dörde ayırmıştır: “İnsan eğitimi sırasıyla: a) terbiye olmalı b) belirli bir bilgi birikimi, kültürü edinmeli. c) medenileşmelidir. d) ahlaklı olmalıdır.” (Kant, 2019, s. 19) Bu çalışmada ilgilenilecek kısım b maddesidir. b maddesinin içeriğine baktığımızda da şöyle denmektedir: “b) Belirli bir bilgi birikimi, kültür edinmeli. Kültür, talim ve eğitimi ihtiva eder. Kültür, amaçlanan yolda kullanılmaya uygun olan her türlü yeteneği ortaya çıkarır.” (Kant, 2019, s. 19) Bir toplumda kültürü var etmek için de o toplumdaki yaşayan insanları belirli bir seviyeye ulaştırmak gerekmektedir. Kültürü edinmenin yolunun sanattan geçtiği konusundaki görüş de sağlam temellere dayanır. Sanat; özelde edebiyat ve sinemanın gücü, hayatı ne yönde algılayacağımıza dair fikirler bahşeder ve bu yön toplumu eğitecek düzeye gelmektedir. Alınlanan bu kültür de sadece tek tek bireylerin etkilenmesine değil toplumun da değişmesine yol açacaktır. Bu kültürün de estetik eğitimi verilerek edinileceği yönündeki görüş baskındır. Schiller, estetik eğitimi kavramını ortaya atarken aynı zamanda kavramın içeriğini de dolduracak cümleler eder. Ona göre insanın estetik eğitimiyle kastedilen aslında tek insandan, bireyden çok, insanlığın kültür tarihi boyunca geçirdiği gelişim evreleri, faydalıdan güzele doğru değişen “değerler sistemi”dir. (Schiller, 2020, s. 16) Bu gelişim evrelerinin güzele doğru evrilmesi önemlidir. Estetik bakışı güzel olanla birleştiririz. Tam da burada estetik dendiğinde ne demek istediğine dair görüşlere başvurmakta yarar vardır. Avner Ziss’in *Estetik* kitabına bakacak olursak o, estetiğin sanatın özünü ve evriminin yasalarını olduğu kadar güzelin çeşitli dışavurumlarını da incelediğini söyler. (Ziss, 2009, s. 1) Güzeli algılamada estetiğin bize yardımları söz

konusudur. Estetik disiplinine bakacak olursak disiplin hâline gelmiş bir şey olarak estetik, kökenini, Almanya’da 1750’de Wolff okulunda bulmuştur. Hegel, bu disiplinin adlandırılmasıyla alakalı şöyle der: “Çünkü estetik tam tamına duyum bilimi, duygu bilimi demektir.” (Hegel, 2019, s. 5) Böylece estetiğin duygulara hitap ettiği ve duygulara hitap etmenin yolunun da sanattan geçtiği görüşü doğrulanmış olur. Estetik görüş bizi sanat için sanat anlayışına da götürmektedir. Bir eser, kendi estetik çerçevesinde kendini var eder, aslında alımlayıcısıyla çok fazla ilgilenmemektedir. Bu çalışmada ise eserin yaratıcısının alımlayıcısıyla ilgilenmeyip sanatını üretse de üretilen bu sanatın toplumu etkileyebileceği yönündeki görüşü savunulmaktadır. Bu etki, dolaylı bir etki olmasının yanı sıra aslında hayata bakış yönünde topluma bir alan açacaktır. Ünsal Oskay, *Roman ve Etik* kitabında bundan şöyle bahseder: “Sanat için sanat anlayışı, sanatın yeni reel toplum karşısında kendine, bu reel dünyanın erişemeyeceği bir sığınma yeri arama gereksinmesinden doğmuştur.” (Oskay, 2014, s. 82) İşte bu gereksinimle hem yeni eserler sanat için sanat anlayışıyla var olacak hem de alımlayıcısına bir sığınak ve topluma da estetik bir bakış sağlayacaktır.

Güzeli algılamamızda topluma destek olan sanatlar arasında edebiyat ve sinema söz konusudur. Dille ve görsellikle kurduğumuz bağ bizi ister istemez estetik bakışa götürecektir. Sanatı gerçekliğin bir yansıması ve yansıtıran dönüşüme uğraması olarak ele alırsak sanatın toplumu hem yansıtan hem de güzele doğru eviren aynı zamanda da duygularımıza yön veren bir alan yaratılmış olduğunu görürüz. Bu yaratılan alanı ise toplumun kendisinin de karşılaması ve alımlaması gerekmektedir ki estetik bir görüş yakansın. Bunu başarmakta sanat üreticilerine ve eğitimcilere de büyük bir pay düştüğünü söyleyebiliriz. Sinema eleştirmeni Hakan Savaş, sanatın asıl işlevi insana haz vermek olduğunu savunanlar olduğu gibi, bilgi vermek, eğitmek, hikâye anlatmak ya da insan ruhunu kötü eğilimlerden arındırmak (*katharsis*) olduğunu savunanlar olduğunu söyler. (Ersümer, 2015, s. 24). Sanat, eğitimin yollarından sadece biridir fakat bu yol hayatın bütününe sirayet eder. Çünkü estetik bakışı öngören sanat, hayatı algılamamıza güzele ulaşmamıza da yardımcı olacaktır. Hegel, sanatın ahlaki amaçlara ve genel olarak dünyanın ahlaki amacına, eğitime ve iyileştirme yoluyla bir araç olarak hizmet etmek durumunda olduğunu söylemektedir. (Hegel, 2019, s. 21) Şöyle ki güzele, iyiye doğru giden yolda sanatın iyileştirici, haz verici, *katharsis* sağlayıcı ve eğitici gücünden yararlanılır.

Topluma ya da eğitim gören bir topluluğa estetik odaklı bakış açısı kazandırmak için sanatın dönüştürücü gücünden yararlanılır. Estetik deyince “ince duygu yeteneği” tamlamasını kullanan Schiller’e göre, estetik eğitim; eğilimin, duyusallığın, içtepinin ve yüreğin geliştirilmesi suretiyle, bunların kendilerinde akılsal hâle gelmelerini sağlar. (Hegel, 2019, s. 24) Yani estetik, duygulara hitap ederken estetik normlarla hareket etmiş bir sanat eserinin de akılla kendini yönetmesi onu sağlamlaştırır. Buradan baktığımızda edebiyatın da sinemanın da duygu yönü ağır basarken bu yönü yaratabilmek için birçok olması gereken vasıflara da ihtiyacı olduğunu görürüz. Sinema odaklı bakılırsa Jacques Ranciere’in sinemanın sadece görsel olanla değil duyusal olanla ilgilendiği fikri, (Ranciere, 2014, s. 9) estetiğin içine sinemanın da girdiğinin göstergesidir. Edebiyatın dile, sinemanın görüntüye ihtiyacı varken duyusallığı oluşturmak için de biçimden yararlandığını söyleyebiliriz. İşte tam da bu noktada bu disiplinlerin biçimle kurduğu ilişki devreye girer ve estetize bir sanat yapıtında biçimin öneminin ön plana çıktığını görürüz. Schiller, estetik algıda biçimin gerekliliğini şu cümleleriyle anlatmaktadır:

Hakikatten güzel bir sanat eserinde içerik hiçbir şey yapmamalı, biçimse her şeyi yapmalıdır; çünkü yalnızca biçim sayesinde insanın bütününe etki edilir, içeriklese yalnızca tek tek güçlere. Yani içerik, istediği kadar yüzce ve kapsamlı olsun, ruha her zaman sınırlayıcı etki eder ve yalnızca biçimden hakiki estetik özgürlük beklenebilir. (Schiller, 2020, s. 96)

Böylece şu kanı doğrulanmış olur: Estetiğe giden yolda biçimcilik başat olmalıdır. Edebiyatta 50 Kuşağı Öykücüler ve sinemada Sinemacılar Dönemi tam da bu noktada değer kazanmaktadır. Biçimle, dille, kurguyu dönüştürmekle uğraştıkları sanat; onların estetik boyutu önemsediklerinin göstergesidir. Sanatın toplumu sokacağı güzele yönelen ruh hâlinin edebiyatta ve sinemada biçimcilik yaratanlarca verildiği görülmektedir. Estetiğin konusunun bu denli genişlemiş olmasının da sanatların çerçevesinin büyümesine yorabiliriz. Avner Ziss, bu konu hakkında şöyle demektedir: “Estetik biliminin konusunun gelişip büyümesine gelince; bunun nedeni, estetik etkinlikte yeni biçimlerin (sözelimi, dizayn) yeni sanatların (fotoğrafçılık, sinema, televizyon, vb.) ortaya çıkışı ve bu bilimin karşısına dikilen sorunların ve estetik etkinlikteki amaçların değişiklik geçirmesidir.” (Ziss, 2009, s. 5) Sanatın çerçevesi farklı disiplinleri bir araya getirmesiyle sinema alanına doğru görüntüsel olarak da genişlemiştir. Bu genişleme de estetiği olduğundan daha çok karşımıza getirmektedir. Ayrıca Ziss, estetiği sanatların üst kuramı olarak görür. Yani estetik, edebiyat, tiyatro, sinema vs. karşısında genel görünümde ve güzellikle ilintili olduğu için de bütün sanatların kapsayıcısı niteliğindedir. Selçuk Ulutaş da sinema estetiğinden bahsederken

sanatı alımlayanların üzerinde sanatın verdiği etkinin estetik odaklı olduğundan şu şekilde bahseder: “Gerek geçmiş gerekse günümüz için sanat eserlerinin özellikle de sinemanın insanlar üzerinde yarattığı bu etkiyi açıklamak için kullanılacak ortak kavramsa estetikdir.” (Ulutaş, 2017, s. 24) O zaman şöyle bir çıkarımda bulunabiliriz: Alımlayıcının ister edebiyat ister sinema olsun eserden etkilendiği zamanlarda bu etkinin nedeni o eserlerin estetik nitelikleridir.

Burada aslında çalışmanın konusu olan edebiyattan rüzgârını alan sinemanın eğitim işlevinden söz etmekte yarar vardır. Sinema, göstergesel olduğundan ötürü bir kitle sanatıdır. Kitlelere hitap eden bu sanatın da toplumu dönüştürmekteki işlevi daha yüksektir. Toplumda estetik bir dönüşüm vadediyorsak sinemanın yapısından eğitim odaklı bir şekilde yararlanabiliriz. Avner Ziss, estetiğin yaşamamızda neden olması gerektiğini ve bütün alanlara neden yayılması gerektiğini ve bunun için ne yapmamız gerektiğini özetler. Ona göre toplum yaşamında edebiyatın ve sanatın artan önemi ve rolü, gerçeğin estetik özümseme alanının alabildiğine yayılması gibi ihtiyaçlar; estetikten kuramsal olarak yararlanmamız gerektiğini doğurmuştur. Böylece bu yararlanma ihtiyacı, estetik alandaki eğitim gereksinimlerini ve estetik biliminin konusunu, onun bilgisiyle bitişik alanlarla ilişkilerini belirleme zorunluluğuna neden olmuştur. (Ziss, 2009, s. 1) Estetik, eğitimin konusuna bu şekilde bir giriş yapmaktadır. Birçok alanda karşımıza çıktığı için estetik kavramını eğitimde kullanma idrakı yerleşmelidir diyebiliriz. Susan Sontag, alışılmış görme biçiminin kalıbını kırdığı için fotoğraf sanatının başka bir görme alışkanlığı yarattığından bahseder. Bu düşüncüyü sinemaya uygularsak estetik bir görme biçimi yaratmak için filmler bize yardımcı olacaklardır ve görme alışkanlığı edinmemizi sağlayacaklardır. Sontag, şöyle der: “Fotoğraflar aracılığıyla görmenin bizi çağırdığı yer, estetik bilinci besleyip duygusal mesafeyi arttıracak şekilde, dünyayla sahiplenici bir ilişki kurmaktır.” (Sontag, 2011, s. 136) Sontag’ın fotoğraf dediği yere sinema dediğimizde de cümlede farklı bir anlam olmayacaktır. Sinema da estetik bilincimize hitap etmektedir. Çalışmanın konusu olarak, sinemanın toplumu eğitmekteki rolünün de toplumun estetik bilinç seviyesini yükseltmek olması gerektiği üzerinde durulmaktadır.

Sinemayı, eğitimin bir kolu olarak gören ve eğitimde sinemaya bir alan açmak isteyen film eleştirmenleri ya da yönetmenlere başvuracak olursak örneğin Dziga Vertov, sinemayı “bir tür iletişim, ama kollektif bir iletişim nesnesi haline getirmek ya da aracı hâline getirmek” derdindeydi. “Bunun için işte programlar düşünüyordu; okullarda sinema eğitimi

falan.” (Baker, 2015, s. 56) Rus yönetmen Eisenstein ise sinemayı ele alırken beyne vurduğu darbeyle insanları zorlayacak, kitleleri düşünmeye zorlayacak, kitlelerin hayatını doğrudan konu edilebilecek, kitleleri varoluşun ajanları hâline getirebilecek, dönüştürebilecek bir sanat önermişti. (Baker, 2015, s. 56) Sinemanın eğitimde kullanılabilirliği üzerinde sarf edilen bu fikirlerle birlikte sinemanın işlevine o yönde de bakılabildiğini anlarız çünkü sinemanın bir kitle sanatı olduğu da barizdir. Vertov’un göz aracılığıyla (Kinoglaz/ Sinegöz) filmi algılarız düşüncesine Eisenstein (Kinobroom, Sine-yumruk) olarak karşı çıkıyor. Sineyumruk’ta sinema sayesinde bireylere değil kitlelere hitap edilebilir ve bir yumruk gibi fikirler kitle eğitimi için kullanılabilir. Fakat Eisenstein’in sinemadan anladığı şey biraz da politik sinema olarak sinema tarihinde yerini bulur oysa sinema Vertov’un dediği gibi göze ve aslında sadece göze de değil duyuşsal olana hitap etmesi ve bu hitabın eğitimde kullanılmasına olanak sağlaması gerekir. Çünkü bu duyuşallık bizi toplumsal gerçekçilikten çıkartıp estetik bir yörüngenin içine dahil edecektir. Ulus Baker, Vertov’dan bu düşüncesini alıntılarken Vertov’un sinemanın hiç de anlatsal bir dil olmadığını, tersine “görsel bir dil” olduğunu ve bu görsel dilin konuşma dilinin ya da yazınsal dilin karşısına konulabilir bir sanat olduğundan bahseder. (Baker, 2020, s. 328) Dolayısıyla bu bizi üçüncü bir dile götürmektedir, o da görsel dildir. Çağımızın görsel bir dil üzerinde ilerlediğini düşünürsek bu önerinin eğitimde kullanılabilirliği üzerinde düşünceler üretilebilir. Bu çalışmada çözümlenmek istenen Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerle Sait Faik, Demir Özlü, Füzuzan, Bilge Karasu gibi öykücüler işte burada devreye girer. Vertov’un sanatta estetiği önemseyen “Sinegöz Kuramı”nın sinemada Sinemacılar Dönemi’ni işaret ettiğini edebiyatta da 50 Kuşığı Öykücülerini işaret ettiğini söyleyebiliriz. Giovanni Scognamillo, sinemanın özel surette, sosyal, moral ve estetik bir sorumluluğa bağlı olduğunu söyler. (Scognamillo, 2011, s. 99) Sinemanın estetik sorumluluğu da eserleri üretenlerin estetiği göz önüne almasını sağlamaktadır. İşte bu yönetmenler de estetik sorumlulukları üzerinde düşünen ve sanat yapıtı üreten yönetmenlerdir. Bu estetik göze sahip olmaları da onların sinemasını yaparken ya da edebiyatını kurarken biçimci olmalarından kaynaklıdır. Ulus Baker, her durumda sinema bir “görmeyi” öğrenmedir ve bundan başka bir şey değildir, diyerek görmeyi öğrenmek için sinemayı işaret eder. (Baker, 2015, s. 72) Fakat diyebiliriz ki görmenin de çeşitleri vardır. Eğer toplumdaki insanlar estetik olarak iyi filmler izlerse estetik görmeyi öğrenebilir tezi ortaya atılmaktadır. Burada da işaret edilen düşünce, edebiyatta dönüşüm yaratan yazarların eserleriyle bu eserlerin yine aynı şekilde sinemada dönüşüm yaratan yönetmenlerce sinemaya aktarılmasının önemi ve iki sanat dalındaki eserlerdeki estetik özelliği okuyarak ve izleyerek toplumun alımlaması gerektiğidir. İki sanat

dalının da bu sayede eğitici bir rol üstlenebileceği ve topluma katkısı olacağı düşünülmektedir.

Sinema ve edebiyatı estetik olarak karşılaştırdığımızda karşımıza “montaj” terimi çıkmaktadır yani burada biçimciliğin bir türevi olarak montajdan bahsedilebilir. Eisenstein; Zola’yı, Tolstoy ya da Leonardo’yu ressam olarak değil, romancı olarak değil, sinema öncesi montajcılar olarak sinemayı bekleyen ama ifadelerini şu ya da bu alanda gerçekleştirmiş kişiler olarak vardılar. Montaj zaten oradaydı ve gerçekleşmesi için sinemayı bekliyordu (Baker, 2015, s. 137) diyerek montajın her iki mediumda da biçimsel olarak kullanıldığını teyit etmiş olur. Edebiyatçılar da cümlelerini kurarlarken olayları keserek anlatır, cümle eksiltmeleri gibi denemeler yaparken sinemacılar da görüntüleri keserler ve birleştirirler. Sinemadaki kesmenin işlevinden bahseden Seçil Büker, kesmenin daha önce çekilmiş olana dışarıdan yapılan bir “müdahale” olduğunu söyler. Kesmenin görüntülere yeni bir yaşam verdiği ve sinemaya kendine özgü bir dil yaratması için olanak sağladığı da görülmektedir. (Büker, 2012, s. 107)

Karşılaştırmaya devam edersek, sinemanın edebiyattaki farklılığıyla alakalı Gilles Deleuze’un fikirlerinden yararlanabiliriz. O, sinemada “ani etki” meselesinin olmasının onu diğer bütün sanatlardan farklılaştırdığını söyleyerek bu düşüncesini şu şekilde ifade eder: “Bu ani etkiyle sinema, ne felsefedeki mantıksal imkânı verir ne de diğer sanatlardaki gibi sadece hoşlanma duygusuna hitap eder; o daha çok Heidegger’in dile getirdiği düşünebilme potansiyelini bütünüyle açığa çıkarır.” (Sütçü, 2005, s. 109) Topluma izlettirilen her filmde mantıksal imkân ve hoşlanma duygusunun yanı sıra düşünebilme potansiyeli de açığa çıkmaktadır. Estetik hazın yanında sinemanın bu etkisi, onu diğer sanatlardan ayırmaktadır. Böylece sinema, izleyicisine düşünme potansiyeli verdiği için de toplumda eğitici bir rol üstlenmektedir. Sinemayla edebiyatı karşılaştırdığımızda somut olarak da farklı olduklarını görürüz. Şair İzzet Yasar, bunu yazı ve görüntü odaklı olarak şöyle ifade eder: “Yazılı kültürün ışkencelerle dolu dünyasında ‘insan gözünün soldan sağa okuma alışkanlığı’ geçerlidir. Sinemanın şifa dolu topraklarında ise insan gözü dört boyutta ve her yönde okuyabilir.” (Yasar, 1999, s. 21). Sinema, sırf bu yüzden de eğitimde daha kolay bir şekilde uygulanabilir ve hızlı bir çıktı sağlanabilir.

Sinemanın zamanı kullanma meselesi de diğer sanatlardan farklıdır. Şimdiki zamanı gerçekçi bir biçimde görselleştirdiği için aslında bellek işlevini de görmektedir diyebiliriz. Jan Assmann buna “kültürel bellek” demiştir. Bu belleğin kültürel hâle gelmesi için de

somutlaşması gerekmektedir, bu da bir sanat yapıtı ortaya çıkararak nesneleşmesi sayesinde olur. Selçuk Ulutaş, *Sinema Estetiği* adlı kitabında bellek üzerine çalışan Douwe Draaisma'dan tam da bu noktaya tekabül eden cümleler aktarır. Draaisma, şöyle der: “Belleğin insanın ölümü ile sonlanacağı düşüncesi ve bu bağlamda geçiciliğin insanı daha kalıcı olacak yapay bellekleri üretmeye zorlamıştır. Yazı, çizim, hiyeroglifler, şemalar, portreler, günümüzde ise fotoğraf ve sinema yapay bellekler olarak görülmektedir.” (Ulutaş, 2017, s. 91) Bir yapay bellek olan sinema, burada somutlaşan ve görüntüleriyle de hiç değişmeyen bir sanat olarak karşımıza çıkar. Sinemanın arayıcılığı sayesinde görüntülere bakarak geçmişe dönebiliriz ve geçmişi geçmiş zamanda neyse o olarak görürüz. Oğuz Adanır, *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi* adlı kitabında sinemanın şimdiki zamanı somutlaştıran bir sanat olduğuyula alakalı şunları demektedir:

Çünkü XX. yüzyılda ya da sinemanın bulunuşuna kadar insanlar yeryüzünün “şimdiki zamanını” yaşayabilmek için yazı, resim, tiyatro, müzik gibi günümüzde bu bakış açısından “ilkel” sayılabilecek olanaklardan yararlanmışlardır. Oysa sinema aracılığıyla bu yüzyıla kadar hiçbir zaman başarılammış olan şimdiki zamanı somutlaştırma olayı gerçekleşmiştir. (Adanır, 2017, s. 61)

Kültürel bellek, “paylaşılan bellek” kavramını karşımıza çıkarır. Sinema belleğin kolektif olarak paylaşılmasını destekleyen sanatlardan biridir. Sevcan Sönmez, *Filmlerle Hatırlamak* kitabında paylaşılan bellek kavramından bahseder. (Sönmez, 2015, s. 63) Aslında sinema bu belleğe hitap eder. Paylaşılan anıları göstererek unutulmamasını sağlar ve yüzden de sinema izleyicisi bir filmi izlerken aynı zamanda tarihiyle, coğrafyasıyla, kültürüyle de bağlantıya girmiş oluyordur. Örneğin Lütfi Akad, *Vesikalı Yarım*'de İstanbul'u bir plato gibi kullanarak kamerasını sokağa çıkarmıştır. Serpil Kırel, bunun sonucunda gerçek İstanbul görüntülerinin de filmler aracılığıyla yayıldığını söyler. (Kırel, 2018, s. 69) Böylece kent imgesi, kültürel belleğimize işlenmiş olmaktadır.

Burada bir de sinemanın toplumu dönüştürücü etkisinin daha fazla olduğundan bahsederken neden öyle olduğuyula da ilgili birkaç şey söylemek gerekmektedir. Felsefeci Gilles Deleuze sinemayı diğer sanatlardan ayırmanın görsel-işitsel (audiovisual) bir çağda olduğumuzla alakası olduğunu söyler ve şöyle ekler: “Bu tarihsel süreçte, felsefeyi ve insanın diğer tüm zihniyet yaratımlarını farklı bir biçimde yapılandıran temel çizgi, bu çağın sinemasal ve görsel-işitsel bir çağ olmasıdır.” (Sütçü, 2005, s. 56) Bu, görsel-işitsel çağla ilgili Ulus Baker'in dediklerine de başvurmak gerekmektedir. O da giderek genel kültür hâline geliyor – gittikçe daha az okuyor, daha çok seyrediyoruz diyerek aynı düşünceye onay vermektedir. (Baker, 2015, s. 39) Öte yandan bu görsel-işitsellik mevzusunu pedagojik

olarak da algılamak gerektiğini eleştirmen Ahmet Gürata şu sözleriyle ifade eder: “Bu yeni çağın düşünce biçimi ise ‘düşünce-ımajlarıdır.’ Bu yeni düşünce biçimi, ‘metinler’den daha çok ‘ımajlarla’ düşünen yeni kuşak için pedagojik açıdan da yararlı olacaktır.” (Farocki, 2020, s. 8) Toplumun düşünce biçimi görselliğe doğru meyletmektedir ve bu görselliği kullanırken de istemimiz o görselliğin estetik boyutta olması gerektiğidir ki toplumda yeni bir göz sağlanabilsin. İncelenen yönetmenlerden olan Lütfi Akad da 2013’te yaptığı söyleşide sinemanın edebiyatla ilişkisinden bahsederken sinemanın edebiyattan çok şey aldığını ve ona benzediğini hatta onu geçtiğini de şu şekilde dillendirmektedir:

Sinema eğer diğer herhangi bir sanata yakınlık gösterecekse, bu olsa olsa roman olabilir. Sinema bugün romanın yerini almakta olan bir sanattır. Ve büyük bir sanattır. Büyük romanlar yapılabılır sinemayla. Sinemayla büyük romanlar yapılabildiği gibi, küçük harikulade şiirler de yapılabılır. Güzel küçük hikâyeler de yapılabılır. Sinema, edebiyatın yerini almaya namzet bir sanattır. (Onaran, 2013, s. 165)

Sadece Türk sinemacılar değil dünyada da sinemanın tiyatroya ya da başka bir sanata değil roman sanatına daha yakın olduğuyula alakalı görüşler mevcuttur. Fransız eleştirmen Bazin de sinema tarihinde sinema ve eğitimi harmanlama arzusu olan bir eleştirmendir ve bu konudaki görüşleri de dikkate değerdir. Andre Bazin de “Sinemacı artık yalnızca ressamın ya da oyun yazarının rakibi olmakla kalmaz, romancıyla da eş duruma geçer.” (Esen, 2015, s. 9) diyerek bu görüşü öne çıkarmaktadır.

Ulus Baker, *Kanaatlerden İmaja* kitabında *ımajın pedagojisi* terimini ortaya atmaktadır. Ona göre her yeni kuşak metin ve okuma yerine ımajlar aracılığıyla düşünmeye daha çok uyum sağlıyordu ve bugünden baktığımızda ımajın pedagojisinin gerçekleşeceğini ummaya ihtiyaç duyuyoruz diyerek de öneride bulunmuş olur. (Baker, 2020, s. 228) Böylelikle bütün bu eğitim, estetik meseleleri irdelendiğinde şöyle bir çıkarımda bulunmakta yarar vardır: Sinemanın edebiyata yakın olması ve bunların eğitim alanında yazınsal ve görsel içerikleri aracılığıyla birlikte var olması toplumun bakışını geliştirecektir.

4.3. 50 Kuşağı Edebiyatçılarının Eserlerinin Sinemacılar Dönemi Yönetmenlerince Uyarlanması

4.3.1. Sait Faik Abasıyanık’ın Eserlerinden Sinemacılar Dönemi Yönetmenlerinin Uyarladıkları

Ömer Lütfi Akad, Sinemacılar Dönemi adı verilen dönemin estetiği önde tutan ve farklı işler yapmaya çalışan yönetmenlerinin ilkidir. Burçak Evren, Yeşilçam’da ilk değişim rüzgârları 60’lı yılların başında esmeye başladı (Evren, 1997, s.7), demesinden çok önce de

Türk Sineması'nın öncü yönetmenlerinden biri olarak filmlerini çekmeye başlamış bir yönetmendir. Sinemaya 1949'da Halide Edip Adivar'ın *Vurun Kahpeye* romanını sinemaya uyarlayarak başlamıştır. Rekin Teksoy (2007), "Türk sinemasında Muhsin Ertuğrul'dan sonra yeni bir dönem başlatan yönetmen ise Lütfi Ömer Akad'dır." (2007, s. 29) diyerek onun öncülüğünden bahseder. Giovanni Scognamillo de tıpkı Teksoy gibi Lütfi Akad'dan gerçek sinema kurallarına uygun bir sinema dilinin ilk örneklerini veren yönetmen olarak bahsederek (Scognamillo, 2011, s. 81) bu görüşü sağlamlaştırmıştır. Muhsin Ertuğrul, ilk olmasından dolayı bir dönem olarak görülürken Ertuğrul'dan sonra gelen bir sürü yönetmen olmasına rağmen Akad'ın farkı, sinemasında kullandığı dille dönüştürücü olduğu için bir dönem başlatıcı olarak görülmesindedir.

Muhsin Ertuğrul sinemasından sonraki kuşak el yordamıyla bazı anlatı kalıplarını sinemaya uygulamaya çalışmışlardır. Lütfi Akad'a gelene kadar görüntünün estetiği hakkında herhangi bir düşüncede olan yönetmen olmadığı gibi Lütfi Akad'ın da gözünün 50'li yıllardan sonra geliştiği söylenebilir. Sinemacılar Dönemi'nin 50'li yıllardan sonra başlatılmasına sebep olan şey de sinemanın kurallarının doğru bir şekilde ekrana yansıtmaktan ziyade yeni bir dil yaratabilmenin olanaklarını bulmuş olmasındandır. Yönetmen Halit Refiğ'in Lütfi Akad'ın sineması için dediklerine bakacak olursak da bu yeni bir dil meselesi daha anlamlı olacaktır. Refiğ, şöyle demiştir: "Lütfü Usta bize nasıl film yapılacağını öğretmişti. Şimdi de nasıl Türk filmi yapılacağını öğretiyor." (Refiğ, 2013, s. 158) Refiğ, *Ulusal Sinema* denen topluluğunun içinde olarak Türk Sineması'nı yerelleştirme yönünde yönetmenler ve yazarlarla bir araya gelerek yazılar yazmış, bu sinema için uzun uğraşlar vermiştir. Refiğ, kendinden önceki kuşağın Lütfi Akad'ın, Atıf Yılmaz'ın, Memduh Ün'ün, Osman Seden'in çektiği filmlerle Türk sinema dilinin kuruluşuna emek verdiklerini dile getirerek şöyle der: "Türkiye'de sinema sanatını bugüne kadar en ileri götüren kişilerden biri Lütfi Akad, diğeri de Metin Erksan'dır." (2013, s. 110) Bu iki yönetmeni, sinemaya getirdikleri yenilikleri göz önüne alarak da diğer yönetmenlerden ayrı bir düzlemde değerlendirir.

Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* başlıklı kitabında bu konuyu anlamlı kılacak şekilde sinema kuramcısı Laura Mulvey'den alıntı yapar. Mulvey'e göre yeni diller ve yeni temsil biçimleri bir sihir gibi birdenbire istenilen ve umulan zamanda ortaya çıkmazlar (Kirel, 2018, s. 232). Türk Sineması'nın gelişimini de bu bağlamda ele alabiliriz. Yeni bir temsil biçimini oluşturmak için öncü sayılan Lütfi Akad bile on yıldan fazla zaman

geçirip o on yılda da filmler yapıp filmler üzerine düşünerek kendi dilini bulmaya çalışmıştır. Bulduğu dönem itibariyle yaptığı şeyler tam olarak anlaşılmasa da sinema tarihçilerinin geriye dönüp bakmasıyla bir dönemi başlatan bir yönetmen olarak onun adı anılmaktadır. Oğuz Adanır, görsellikle ilgili yaptığı çalışmasında sinemaya da değinerek “biçimsel açıdan Türk Sineması’nda belli bir teknik ve estetik gelişme görülmüştür.” (Adanır, 2017, s. 44) demiştir. Türk Sineması, bu estetik gelişmenin ilk somut örneğini filmlerinde yarattığı değişimle ve bir önceki kuşağa benzemezliğiyle Akad’ta deneyimlemiştir.

Kendisinin de röportajlarında ya da onunla ilgili yapılan özel kitaplarda söylediği gibi resimle ve şiirle, edebiyatla uğraşan bir sanatçı olarak yönetmenliğe adım attığından beridir de çeşitli edebiyatçının eserlerini uyarlamıştır. Bu çalışmada yeri olacak uyarlamalarını 50 Kaşığı Öykücülerine yön veren Sait Faik Abasıyanık öykülerinden yapmıştır. Abasıyanık’ın 1940 yılında yazdığı *Şahmerdan* öykü kitabının içinde yer alan “Mahpus” öyküsünü Akad 1972’de ismini değiştirerek *Irmak* adıyla uyarlamıştır. Abasıyanık, *Lüzumsuz Adam* öykü kitabını 1948’te yayımlamıştır. Onun içinde yer alan “Menekşeli Vadi” öyküsünü ise Akad, 1968’te *Vesikalı Yarım* adıyla uyarlamıştır. Akad’ın yaptığı uyarlamalar için ve öykülerinin seçimi için şöyle denebilir: “Bilinçli bir uyarlama kitabın farklı bakış açılarını ortaya çıkarmak için yeni yollar bulmalıdır; nihayetinde, bir kitabın ilginç olmasının nedeni ‘farklı’ olmasıdır.” (Andrew, 2018, s. 137) Böylece Akad’ın uyarlamalarının farklılığı, seçtiği öykücünün de farklılığından gelmektedir denebilir. Kurtuluş Kayalı, Akad’ın uyarlama kullanımını için Sait Faik’ten Kemal Tahir ve Yaşar Kemal’e kadar, son dönem Türk edebiyatına olumlu bir dayanak olarak baktığını söyler. (Kayalı, 2015, s. 122) Bir eserin bir filme dayanak olması, yönetmen açısından eseri de ön plana çıkarmak olabileceği gibi Akad’ın yaptığı gibi o eserden sadece yararlanmak olarak da görülebilir. Akad, Sait Faik’in iki öyküsünden kendi sinema dünyasına uygulayabileceği bir şekilde fikir üretmiş ve yeni bir ürün ortaya koymuştur. Akad, özgün bir dille insanı anlatmanın yeterli olacağını düşünür ve yararlandığı kaynak olarak Sait Faik’i kullanması anlaşılırdır. Akad, sadece öyküyü uyarlarken özgün bir nitelik kullanmayıp Yeşilçam’ı da değiştirecek hareketler yapmıştır. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* kitabına göre Akad’ın yaptığı filmler hem Yeşilçam içinde hem de dışında nitelendirilmiştir. “Vesikalı Yarım, klasik anlatı sinemasının ‘gerçekçiliğiyle’ Akad’ın Yeşilçam melodramlarından farklılaşan üslubunun getirdiği bir ‘gerçekçiliği’ bir arada barındırmaktadır.” (Abisel, N., Arslan, U. T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R. ve Ulusay, N., 2005, s. 75) denilerek Akad’ın farklılığına vurgu yapılır. *Vesikalı Yarım*, hem melodramdan yararlanan hem de

olası bir hikâye anlattığı için de gerçekçidir. Hikâyede gerçek dışı şeyler yaşanmaz, bu belki de Sait Faik öyküsünün getirdiği gerçekliktir. Çünkü o; ilk dönem öykülerinde yaşanabilir, tam da o mekânlarda gerçekleşmesi olası öyküler yazıyordu.

Akad, ilk farklılığını 1952’de çektiği *Kanun Namına* filmiyle yakalamıştır. Şükran Kuyucak Esen, “sinemanın sanat olduğunu kanıtlayan iki film Lütfü Akad’ın *Vurun Kahpeye* ve *Kanun Namına*” (Esen, 2016, s. 48) diyerek bunu gözler önüne sermiştir. Bu filmle Türk sinema tarihine de baktığımızda stüdyodan çıkılmış ve sokak çekimleri yapılmıştır. Akad’ın estetik hakkındaki fikirlerine değinecek olursak ilk önce *Kanun Namına* filmi hakkında düşüncelerine bakmak yararlı olacaktır. “O güne kadar hiçbir Türk filminde yapılmamış birtakım şeyler getirmiştik bu filmde... Evvela kamerayı sokağa çıkardım. Sokakta insan seviyesinde sahneler çektik.” (Onaran, Ş. Alim, 2013, s. 29) Filminde hiçbir Türk filmde gerçekleşmeyen bir yaratım üslubu kurmasını Akad’ı diğer yönetmenlerden ayıran özelliği olarak görebiliriz. Akad, *Kanun Namına* filmine gelene kadar çektiği sadece *Vurun Kahpeye* filminden memnundur. O arada çektiği filmlerin başarısız olduğunu *Işıklı Karanlık Arasında* adını verdiği anı kitabında anlatmıştır. O, aydınlanmasını kurgu masasında kurgucunun filmi nasıl kurguladığına bakarak yaşamış ve film yapmanın sahneleri art arda dizmek olmadığını keşfetmiştir. Böylece ilk estetiksel, düşünsel dönüşümünü yaşamış ve ilk defa da *Kanun Namına* filminde bu düşüncesini filmine uygulayarak gerçekleştirmiştir. Akad, bu filmde bahsederken “yeni biçemi” ifadesini kullanıyor, böylece bu filmle birlikte biçim denemelerine başlamış oluyor.

Akad’ın Sait Faik’in eserlerinden uyarlanan filmlerinin ikisi de öykü uyarlamalarıdır. Edebiyattan almanın daha iyi olduğunu söyleyen Akad’ın edebiyat uyarlamalarına baktığımızda da tamamen bir edebî eseri sinemalaştırdığını söyleyemeyiz. Edebiyat eserinin fikrini ve orijinal olduğunu düşündüğü temasını alan Akad, öykülerin isimlerini de değiştirmiş hatta mekânlarla ve karakterlerin isimleriyle de oynamıştır. İki öyküde de senarist Safa Önal’la çalışan Akad, öyküleri görsel dile aktarmaya uğraşmış fakat bunu yaparken öykülere sadık kalmaya uğraşmamıştır. Onun için önemli olan öykünün hepsinde bile değil herhangi bir yerinde geçen farklı bir konu fikridir. Bunu kaynak olarak faydalanılan iki öyküde de görebiliyoruz. Akad’ın filmlerinde öyküde geçen ama anlatılmayan metinler, es geçilen olaylar ya da öyküde olmayan bir olayın filmde olması gibi tercihler mevcuttur. Bir yönetmen, elindeki metinsel malzemeyle oynayarak onu görselleştirmeye çalışır. Deleuze’den aktarılanlara göre “Bir edebiyat eserini bir film

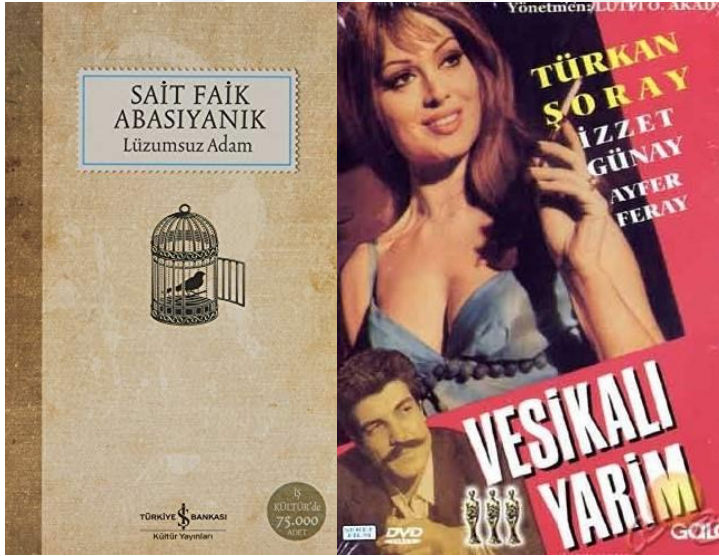
çerçevesinin kalıbına dökmek, o eserin sizdeki versiyonunu ortaya koymak, o eseri kendi süzgecinizden geçirmektir.” (Ulutaş, 2017, s. 155) Akad, kendi süzgecinden geçirirken fazlasıyla değişiklikler yaptığı için filmlerde de şu yazardan alıntıdır ibaresi bulunmamaktadır. Onunla yapılan söyleşilerde ya da anılarda hangi yazardan uyarladığı öğrenilebiliyordur. Akad’ın bu tercihi, ifade ettiği cümlelerine bakıldığında daha anlamlı olacaktır. Şöyle demiştir: “Genellikle romana sadık kalmam. Yani romanın yapısına... Olay yapısına sadık kalmam. Ne demek istemektedir? Bunu sinema diliyle en kestirme yoldan, yani tasarruflu yoldan nasıl anlatmak mümkündür? O yöntemi kullanırım.” (Onaran, 2013, s. 167)

Öte yandan Akad’ın yenilikler denediği zamanda seyircinin buna henüz hazır olmadığına dair görüşler mevcut. Senaryosu Attilâ İlhan’a ait *Yalnızlar Rıhtımı* filminde aşırıya kaçan noktalar denilen şeyler aslında Akad’ın ileri görüşlü olarak yapmak istediği şeylerdir. Akad, film dilindeki ilk büyük adımı *Yalnızlar Rıhtımı* filmiyle yaptığını ve mizansenin hâkim olduğu ilk filmi olduğunu söyler. Bu filmde kamerayı üç ayaklı sehpa üstünde sonsuza dek sabit tutması bir adım olarak görür. (Akad, 2016, s. 267) Böylece film istediği anlatım yalınlığına gelecektir. Bu filmde görülen uzun çekimler ve şairane bir duyuş tarzı onu estetiksel olarak Fransız Sineması’na yaklaştırmıştır. Bu filmle ilgili yapılan eleştiriler genel olarak biçimselliği çok fazla ön plana almasıyla alakalıdır. Eğer bu eleştiriler biçimciliği yüceltme üzerine yapılsaydı belki de Türk Sineması Lütfi Akad gibi Metin Erksan gibi Atıf Yılmaz gibi kendi sinemasını oluşturmaya çalışan birkaç yönetmen değil birçok yönetmen kazanabilirdi. Tunç Yıldırım, *Türk Sinemasının Estetiksel Tarihi* adlı kitabında Akad’ın daha önce *Kanun Namına* filmiyle başlayan stilistik tercihlerinin bu filmle rafine bir şekle soktuğundan bahseder. (Yıldırım, 2016, s.193) Rekin Teksoy’a başvuracak olursak o da estetiğin ağır bastığı böyle bir denemeyi destekleyecek seyircinin olmadığından bahseder. “Akad’ın bu yıllardaki çalışmaları, onu sinema dilini düzgün bir biçimde kullanan ilk Türk yönetmeni kılmaya yeter.” (Teksoy, 2007, s. 30) diyerek de yenilikçiliğine vurgu yapar. Akad, estetik görsellik üzerine fazlaca düşünmesine rağmen bir öncü olarak, sinemaya açtığı bir auteur yönetmen kulvarı olarak önemlidir. Ondan sonra gelen Metin Erksan, bu görselliği geliştirerek daha başına buyruk ve anlatı sineması dışında görsel bir sinema yaratma çabasına girer. Nitekim Ulus Baker de sinema hakkındaki yazılarında insanların imajlar üstüne belki Metin Erksan’dan itibaren -o da birazcık- düşünmeye gayret ettiklerinden bahseder. (Baker, 2015, s. 109) Erksan’ın öncüsü olarak Akad’ı alırsak Akad gibi bir yönetmenin Türk Sineması’nda var olması Erksan için bir şans olarak görülebilir.

Burada Şükrü Sim'in düşüncelerine başvurulunca o da Akad hakkında şöyle demektedir: "Akad'ın Türkiye'ye has bir sinema yaratma çabalarının yanı sıra kendine özgü bir sinema dili oluşturması, birçok yönetmenin de onun izinden gitmesine yol açar. Akad'ın etkisi ilk olarak filmin biçimsel yönüyle ilgilidir." (Sim, 2020, s. 157) Akad, bu manada deneyen ve yol gösteren bir yönetmen olmuştur.

Yeşilçam dışında başka bir yerel sinema yaratmaya çalışan, bir kuşağı başlatan bir isim. Bu yönüyle tıpkı 50 Kuşağı Öykücüleri'nin oluşumunda etken olan Sait Faik Abasıyanık'a benzemekte olduğu söylenebilir. Akad'ın köksüzlüğü geleneği ardına alarak ona yeni bir kuşak yaratacak imkânı sağlamıştır. Sait Faik ise Haydar Ergülen'in deyimine göre şiirde Garip ile İkinci Yeni arasında bir saat gibi salınıp durmuştur. (Ergülen, 2019, s. 17). Ergülen, onu İkinci Yeni gibi "alan açıcı" ve "olanak üretici" olarak görüyordur. Böylece Sait Faik, iki şiir akımının ötesinde bu alan açıcılığıyla yeni bir öykü kuşağı yaratmıştır.

4.3.1.1. "Menekşeli Vadi" Öyküsünün Görsel Dile Aktarımı: *Vesikalı Yarım*



Şekil 1.

Öykü, anlatıcı karakterin meyhanede elleri arasına kafasını almış bir adamı anlatışıyla başlar. Anlatıcı adı Bayram olan bu adamın hikâyesine giriş yapar. Seher'le meyhanede tanışmasından ve onunla yaşıyor olmasından bahseder. Külhanbeyi olan bu adamın Seher için kavga etmesini, hapis yapmasını, Seher'in onu terk etmesini, Seher'i bıçaklamasını, Seher'le tekrar barışmasını ama tam olarak anlayamadıklarını anlatır. Daha sonra aynı

zamanda Bayram'ın arkadaşı olan anlatıcı betimlediği ilk yere dönerek şimdiki zamana gelir. Bayram, yedi senedir gitmediği evlendiği karısını terk ettiği eve dönmek ister. Bu sefer Bayram evi terk edişini, hiç içki içmezken içtiğini ve eve bir daha geri dönmeyişini anlatır. Şimdiki zamana gelindiğinde Bayram arkadaşıyla birlikte terk ettiği evine geri döner, çocuklarını görür, evde yemek yer. Babasıyla konuşur ve hiç evi terk etmemiş gibi kaldığı yerden devam eder; pazara gitmek ister. Anlatıcı menekşe kokularından, lahana tarlasından bahseder. Gelecekte bir zamanda tekrar oraya giden anlatıcı Bayram'ı görür ama Bayram onu tanımaz. Bayram artık evindedir.

4.3.1.1.1. Öykünün Filmle Birlikte İçerik Karşılaştırılması

Lütfi Akad, 1965'te *Vesikalı Yarım*'i yapmadan önce Orhan Veli'nin "Tahattur" şiiri üzerinde çokça durmuştur. Bu şiirden bir film çıkarmayı düşünmüş hatta Orhan Veli'nin kardeşi Adnan Veli ile telif hakkı için iletişim kurmuştur. Burhan Arpat'la birlikte bu şiirden bir öykü ve çekim senaryosu çıkarmaya başlarlar. Fakat bu şiir bir filme dönüşmez. Akad, Sait Faik'in "Menekşeli Vadi" öyküsünü filme uyarlarken filminin ismini *Vesikalı Yarım* koyuyor. Bu isim, Orhan Veli'nin "Tahattur" şiirinin son dizesidir. Şiir şöyledir:

"Alnımdaki bıçak yarası
Senin yüzünden;
Tabakam senin yadigârın;
'İki elin kanda olsa gel' diyor
Telgrafın;
Nasıl unuturum seni ben,
Vesikalı yârim?"

Böylece Orhan Veli'nin şiirinin genel yapısı Sait Faik'in "Menekşeli Vadi" öyküsüyle birleşerek *Vesikalı Yarım* filmi oluşturur.

Akad, kadın-erkek ilişkileri üzerine yaptığı üç filmin mekânı olarak İstanbul'u seçmiştir. 1968'de *Vesikalı Yarım* filmi yaptıktan sonra yine 1968'de *Seninle Ölmek İstiyorum* filmi, 1969'da ise *Kader Böyle İstedi* filmi yapar. Âlim Şerif Onaran bu filmleri bir üçleme gibi alarak adına da *Kent Üçlemesi* demiştir. Fakat üçünün anlatımına baktığımızda *Vesikalı Yarım*'de kullandığı anlatım dili ve filmin Sait Faik'ten uyarlanmasıyla birlikte farklı, özgün bir filmin ortaya çıktığı barizdir.

Bir film seyirciler tarafından çokça izlenir, sevilir ve ikonikleştirilirse buna *kült film* denir. *Vesikalı Yarım*, Türkân Şoray'dan dolayı, Akad'ın görüntülerdeki farklı

çerçevelemeleri nedeniyle, imkânsız aşk temasıyla sürekli adından söz edilen bir film olmuştur ve kültleşmiştir. *Vesikalı Yarım* üzerine yapılan kitap olan *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* kitabı, “*Vesikalı Yarım* neden kült bir filmdir?” (Abisel, N., Arslan, U. T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R. ve Ulusay, N., 2005, s. 7) cümlesiyle başlar.

Film, giriş jeneriğiyle başlar. Bu jeneriğin farklılığı görülür. Yeşilçam filmlerinde normalde film başlar ve yönetmenin ve diğerlerinin isimleri filmin üzerinde akmaya başlarken bu filmde filmi daha başlatmadan arka fon üzerine sadece müziğin aktığı bir jenerik yapılmıştır. Filmin ilk sahnesinde öyküde Bayram olarak adlandıran karakterin Halil olduğu duyulmaktadır. Öyküde Bayram’ın manav olduğu son sahnede anlatılıyorken filmde olayların akışı daha doğrusaldır. Külhanbeyi olarak tasvir edilen Bayram, filmde sadece bıyıklı modern bir adamdır. Halil’in arkadaşlarıyla gittiği Beyoğlu’ndaki meyhane, film açısından bir dönüm noktası olacaktır. Meyhaneye ilk girdiklerinde çalan “Kahverengi Gözlerin” müziğinden Akad, Safa Önal’a öyküden bahsettikten sonra filmin müziği de hazır diye anılarında bahsetmiştir.

Öyküyle filmin en önemli farkı ise zamansal farklılıklardır. Öykü, Bayram’ın meyhanedeki yıkılmış hâliyle başlar ve anlatıcının geçmişe dönerek onun hayatında neler olduğunu anlatmasıyla devam eder. O sırada geçmiş zaman, Seher’le yaşadıkları zaman okunur. Şimdiki zamana gelindiğinde Bayram yedi yıldır gitmediği karısına gitmek ister. Bu sefer Bayram’ın kendisi geçmişe giderek evi terk edişini anlatır. Yeniden şimdiki zamana gelindiğinde karısının evine doğru gidiliyordur. Öykünün asıl zamanı meyhanedeki zaman, eve gidiş zamanıdır ve öykü tek bir günde geçer. Bu bakımdan doğrusal bir anlatım yoktur. Geriye dönüş yani flashback edebiyatta da çok kullanılan bir anlatım biçimidir. Öyküdeki geri dönüşler gibi zamansal kapsamlara “öykü zamanı” denmektedir. Şaban Sağlık, “İletişim Kavramı Açısından ‘Popüler Romanlar’ ve ‘Estetik Romanlar’” başlıklı makalesinde bu zamansallıkla alakalı şunları demektedir: “Estetik romanlarda ise, mevcut hikâyeye zamanı bir gün, bir kaç saat gibi çok kısadır. ... Ancak, estetik romanlarda geriye dönüşler daha fazladır. ... Estetik romanlarda ise, kronolojik sıra bozularak zamanla âdeta oynanır. Böylece estetik romanlarda zamanın neredeyse yok edildiğini veya belirsizleştirildiğini görmüş oluruz.” (Sağlık, 2004, s 30-37) Böylece zaman geçişlerinin, geriye dönüşlerin, kesmelerin çok olduğu öykülerin estetik bağlamının yüksek olduğu görülür. Sait Faik de anlatımını tıpkı film kurgular gibi estetik bir şekilde zamansal geçişlerle karakterlerine anlattırır. Öykünün zamansal çizgisi şimdiki zaman, geçmiş zaman, şimdiki zaman, geçmiş zaman, şimdiki

zaman olarak beş geçişten oluşuyordur. Nedim Gürsel'in Sait Faik'i anlatımına başvuracak olursak o, bu zamansal geçişleri Fransız Yeni Romancıları'nın başvurduğu "montaj" tekniği olarak adlandırır. (Gürsel, 2019, s. 66) Sait Faik, yazdığı öykülerle montaj tekniğinin yanı sıra hikâye anlatıcısı olarak da Fransız Yeni Romancıları'na benzer. A. Robbe- Grillet, *Yeni Roman* kitabında anlatıcısından bahsederken şöyle der:"Bizim kitaplarımızda ise tersine gören, duyan düşleyen bir insandır; bir yere ve zamana yerleşmiş kendi tutkularıyla koşullanmış sizin gibi, benim gibi bir insan. Kitap bu insanın ancak sınırlı belirsiz yaşantısını aktarır, öteye gidemez. O ise buranın şimdinin insanıdır. Kısacası kendi kendinin anlatıcısıdır." (Robbe- Grillet, 1981, s. 47-48) Kendi kendisinin anlatıcısı olmak, tanı anlatıcı kullanmadan öykünün içine kendini yerleştirmek tam olarak Sait Faik'in anlatılarına uyuyordur. Bu anlatım, "Menekşeli Vadi" öyküsünün giriş cümlesinde de görülüyordur. Öykü, "Arkadaşım kafasını iri elleri arasına almış düşünüyordu." cümlesiyle başlar. Arkadaşı olan kişinin hikâyenin anlatıcısı olduğu bellidir ve öykünün ilerleyen kısımlarının içinde kendisi de yer alıyordu.

Sait Faik, öyküsünü Bayram karakterini bulunduğu durum üzerine düşündürerek başlatır ve Bayram'ı eve götürecek sonuca bağlattırır. Bayram, eve dönmesiyle birlikte bulunduğu iç karışıklığından kurtulup düzene dönmüş bir mutlu birey olarak çizilmiştir. Eve dönerek karışıklığı gidermiş ve rahatlamıştır. Aralarda geçmişe dönük olarak anlattığı Seher hikâyesinden bir iz kalmamıştır. Filmde ise Lütfi Akad, Halil'i eve döndürür döndürmesine ama karışıklık giderilmemiş, rahatlanmamış, düzene uyulmuş ama bir taraftan da eksik kalmış bir birey olarak çizmiştir. Akad'ın anlatısındaki farklılık filmi kurarken giriş, gelişme ve sonuca doğru bir çizgi şeklinde ele almasındandır. Anlatıda atlamaları ve montajı kullanan Sait Faik'in öyküsüdür. Akad, bu öyküyü ele alırken onu sinema diline uygun zamansal bir çizgiye oturtmuştur.

Vesikalı Yarım'de Sabiha'nın ilk görülüşü, filmin onuncu dakikasındadır. Âlim Şerif Onaran'la yaptığı nehir söyleşide, "Bir üslup araştırmasına girişmek istiyordum yani." (Akad, 2013, s. 97) diyen Akad, Halil ile Sabiha'nın ilk karşılaşma anında bir üslup denemiştir. Halil, Sabiha'yı ilk görüşünde müzik duyulmaz olur ve sadece Sabiha ile Halil'in sesi duyulur. Halil'in ilk göz değmesiyle birlikte heyecanını böyle bir üslupla kullanan Akad, sinemanın estetiğinin ses düzeyinde de neler yapabileceğini göstermiş olur. Sait Faik ise böyle bir karşılaşmadan bahsetmemiş, anlatısının içinde kadından söz ederken şu ifadeleri kullanmıştır: "En kötü meyhanelerde en hoş kızları tanırdı. Onun tanıdığı kızlar içinde bir

Seher vardı. Sahiden seher gibi kızdı. Bayram, Seher’le yaşamaya başlamıştı.” (Abasıyanık, 2001, s. 167)

Lütfi Akad’ın karşılaşmayı kendine has bir şekilde vermesi, anlatıda bu şekilde keskin geçişler değil hikâyeyi anlatırken yayımlı bir anlatım kullanması onun sinema üslubudur. Onun sinema ve edebiyat konusundaki düşüncelerine başvuracak olursak bu konu hakkında şöyle demiştir:

Zaten sinemada edebiyat uyarlaması demek, bir anlamda tercüme demektir. Tercümeden, bir dilden bir dile çeviri anlaşılmalıdır. Çince bir metinde “pencereden baktı” sözcüğü, başka bir dile de “pencereden baktı” diye tercüme edilir. Ama sinemada, “pencereden baktı”nın tercümesi belki de bir çiçektir ya da bir kedi, iskemledir. (Esen, 2016, s. 85-86)

Sait Faik, Bayram’la Seher’in hikâyesini anlatıcıya anlattırırken Bayram çok kavgalar etti Seher için, hapse yattı, Seher’i böğründen yaraladı ama Seher ölmedi ve kendisini kimin yaraladığını söylemedi, diye devam eder. Filmdeki sahneler anlatının akışı içinde geniş zaman kipine yayılmıştır. Aslında öyküdeki dar eylem kullanımı sinemada gösterilerek verilmiş olur. Böylelikle Kurtuluş Kayalı’nın düşüncesine başvuracak olursak edebiyattan sinemaya aktarılan anlatı, Akad’ın sinemasında görünürlüğü şu cümlede vücut bulur: “Bu bir şekliyle bazı düşünceleri aktarmaktan ziyâde yorumlamaya yönelik olduğunu göstermektedir.” (Kayalı, 2015, s. 122)

Öyküdeki bıçak çekme, hapse girme zamanı filmin doruk noktasında, film bitmeden yirmi dakika önce görülür. Öyküde Seher, sadece âşık bir kadın olarak değil Bayram’ın hayatını mahveden bir kadın olarak çizildiği için Bayram’ın eve dönüşü de iyi bir şey olarak çizilmektedir. Menekşeli vadiye dönmek hayatını rahatlatmıştır. Filmde ise bu ayrılış istemeye istemeye olur ve tam tersine Halil eve döndüğünde hayatını mahveden bir konuma düşer. Filmde zaten menekşeden de vadiden de bahsedilmez. Halil’in eve dönüşü de bir gün umutsuzca sokaklarda ve deniz kenarlarında gezerken kendi kendine evin yoluna girmesiyle gerçekleşir. Öyküde Bayram; arkadaşına “Beni evime götürür müsün?” diyerek eve bir aracı tarafından gider, filmde ise Halil düşünerek eve doğru yönelir. Böylelikle birinde bir istek varken diğesinde bir mecburiyet var diyebiliriz.

Sait Faik, Bayram’ı eve getirdikten sonra her şeyi düzene sokmuş ve mutlulukla bitirmiştir, her şey menekşe kokuları içinde kaldığı yerden devam eder. Akad ise Sabiha odaklıdır. Aslında bu hikâye Sait Faik’in anlatımı gibi erkeğin değil kadının hikâyesidir. O

yüzden Akad'da kadın bakış açısı baskındır diyebiliriz. Böylelikle bir kez daha edebiyat ve sinemanın farklılığı sinemacının hikâyeye nereden baktığıyla alakalı olarak da değişkenlik gösterdiğini anlarız. Sabiha'yı hikâyenin sonuna da koyan bir yönetmen tavrı izleriz. Sabiha, Halil'in döndüğü ailesinin olduğu yere gidip uzaktan bakar. Akad, buradaki kesmelerinde Sabiha'nın yüzüne ve manav dükkânına bakışını kullanmıştır. Manav dükkânını her kesişinde plan genişlemiş ve Sabiha'nın gözüyle uzaklaşmıştır. Akad'ın kullandığı bu kesim tekniği, sadece görsel olarak değil hissel olarak da bir uzaklaşma duygusu veriyordur. Ulus Baker, *Beyin Ekran* kitabında sinemanın hareketle değil, istediği kadar birbirinden uzak olsun iki hareket arasındaki ilişkiyle temellendiğini söyler. (Baker, 2012, s. 31) Sabiha'nın yüzü ve manav dükkânının içindeki Halil'in ilişkisi böylelikle bu kesmelerle aralarındaki bağlantıyı açığa çıkarıyordu. Üstelik Akad sadece aynı plandaki kesmelerden değil kesmelerin içinde de plan değişikliğinden yararlanarak o ilişkiye duygusal bir boyut da yüklemiş olur. Yönetmenin estetik kaygısı bu şekilde filme sirayet eder. Halil, Sabahasız bir eksiklikle hayatına devam ederken Sabiha kendi seçimini kendi üstlenerek Halilsizliği seçiyordur. Filmde öyküdeki gibi aile yüceltilmemiştir aksine aşka veda görselleştirilmiştir. Sait Faik, kadın kahraman olan Seher'i Bayram'ın hayatındaki kötü bir deneyim olarak veriyordur fakat filmde aşkın yokluğu her iki insanın da içini boşluklaştırıyordu.

4.3.1.1.2. Öykünün Filmle Birlikte Biçim Karşılaştırılması

Sait Faik'in "Menekşeli Vadi" öyküsü, 1948 yılında çıkardığı *Lüzumsuz Adam* adlı öykü kitabının içinde yer alır. Film ise öyküden yirmi yıl sonra 1968'de çekilmiştir. Akad, anılarında "Sait Faik'in Menekşeli Vadi öyküsünü değişik bakımlardan seviyorum." (Akad, 2016, s. 349) diyerek öykünün yalınlığını, anlatımdaki sesi ve öykünün geçtiği mekânları sevdiğini belirtir. Daha sonra öyküyü Safa Önal'a okutur ve ondan bir senaryo yazmasını bekler. Film uyarlama olmasına uyarlamadır fakat filmin girişinde ya da herhangi bir yerinde Sait Faik adı geçmez. Akad, çoğu filmini bu şekilde öyküden, romandan uyarladığı için uyarlamayı da serbest ve fikir üzerinden yaptığı için hiçbir filmde uyarlamanın nereden yapıldığı yazmaz. Akad, Safa Önal'ın senaryosunu okuyunca öykünün başlangıç için bir esin kaynağı olduğunu söylemiştir. Akad'ın uyarlama konusunda kendi söylemine başvuracak olursak şöyle demiştir: "Ancak yazarlardan istifade ediş şeklini, ben kendi açımdan getirdikleri atmosfer bakımından değerlendiriyorum. Eğer o atmosferi sinemacı aktarabilirse filme, yazara sadık kalmış sayılabilir. Aynı şeyleri çekmemiş olsa bile. Önemli olan yazarın

getirdiği atmosferdir.” (Onaran, 2013, s. 49) *Vesikalı Yarım*'de de öykünün aynısı çekilmemiştir ama anlatımın içindeki ufak şeyler ve genel duyuş tarzı yakalanmış, aktarılmıştır. Çünkü burada üslup daha baskın gelmiştir. Akad'ın üslubu için *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* kitabında şu cümleler denmiştir: “Akad'ın üslubu, onu kendinden önceki yönetmenlerden ve aynı zaman diliminde film çeken diğer yönetmenlerden ayıran en önemli özelliği.” (Abisel, N., Arslan, U. T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R. ve Ulusay, N., 2005, s.14)

Fethi Naci, *Sait Faik'in Hikâyeciliği* adlı kitabında Sait Faik'in öykü kitaplarını üç bölüme ayırarak inceler. “Menekşeli Vadi”nin de içinde olduğu *Lüzumsuz Adam* kitabını ikinci dönem hikâyeleri olarak ele almıştır. Bu öykü kitabındaki öyküler şimdiki zamanla yazılmış ve birinci tekil kişi ağzındadır diyerek öykülerin çözümlemesini yapar. Aslında “Menekşeli Vadi” öyküsünü şimdiki zamanda geçse de geçmişe dönük olayların da anlatıldığı bir öykü olarak alabiliriz. Fethi Naci, “Sait Faik kendine özgü dilini ikinci dönem hikâyelerinde yaratır.” (Naci, 2008, s. 25) demiştir. Böylelikle Sait Faik'in dilinin *Lüzumsuz Adam*'la birlikte bir dönüşüme uğradığını anlarız. Naci, o dönemde Orhan Veli'nin dilde yaptığı değişimin aynısını Sait Faik'in hikâyede yapmaya çalışmasından bahseder. O yüzden de aslında çalışmamızda 50 Kuşak Öykücülerini ele alırken başlangıç noktası olarak Sait Faik'i alıyoruzdur. Geleneksiz bir şekilde öykü biçimiyle oynamaya cesaret eden Sait Faik için Fethi Naci şunları söyler: “Sait Faik, kendinden önce gelen hiçbir hikâyecimizden yararlanmadan gerçekleştirmiştir hikâyelerindeki, Türk hikâyeciliğindeki yeniliği.” (Naci, 2008, s.29) Bu yeniliklerden bahsederken de bunları üç başlık olarak toplamıştır. Özellikle *Lüzumsuz Adam* kitabındaki yenilikler için şunları demiştir: “Konuşma dilinin canlılığından alabildiğine yararlanma, bunun sonucu olarak klasik cümle yapısını kırarak devrik cümleye geçiş. Bir de ‘ve’ye karşı açılan savaş.” (Naci, 2008, s. 31) Gerçekten de “Menekşeli Vadi” öyküsünde de ve bağlacı yok denecek kadar azdır. Bu üç maddedeki üslup gerçekten Sait Faik'in öykülerinin başat unsurları olmuştur.

Akad, bir filmini anlatırken “Bundan başka bir yenilik daha düşünüyordum.” ifadesini kullanır. Sinemada karar ve açılma denilen iki sahnenin birbiriyle bağlanmasında kullanılan film dili vardır. Sahne biter ekran kararır, diğer sahneye geçerken görüntü yavaş yavaş netleşir. Akad ise karar yaptıktan sonra diğer sahneyi kurguda açılma yapmadan keskin bir şekilde birbirine bağlamış. Sinemada bu film dilini ilk defa denediğini ve film diline yenilikler getirme çabasını görüyoruz. Akad'ın film diliyle alakalı diğer görüşlerine

gelirse kurguyu dinamik yaptığından, o güne kadar denenmemiş çerçeve düzenlemeleri getirmesinden ve bunlarla birlikte yaptığı filmlerin auteur denilen yönetmen sineması içinde değerlendirilmesi gerektiğini söyleyebiliriz. “Dili geliştirmek, yeni bir dinamizm getirmek istiyordum.” (Onaran, 2013, s. 33) demesi de eklenirse o dönemde Akad’la birlikte dönüşen bir sinema anlayışından bahsedilebilir.

Akad’ın denemeleri sadece bunlardan ibaret değildir. Filmdeki kamera açıları ve kamera hareketleri de üslubunun bir parçasıdır. Akad, çekim üslubunu bir yemek kitabından aldığını söylemiştir. Bunu anlatırken de şu ifadeleri kullanmıştır: “Hepsi şöyle diyor: ‘kıymayı kavururum, soğanı doğrarım.’ Hiç süs yok; ‘ile’, ‘ve’ ya da uzun cümle, virgül yok. Bunu okudum. Buradan çekim üslubumu buldum.” (Gündoğdu, 2020, s. 11) Tıpkı Sait Faik’in öyküleri gibi kamerasını uzağa yani gözlemleme yerine koyarak hikâyenin dahili değil izleyeni olduğumuzu hissettirir. Uzak, orta ve yalın anlatımlı çekimler kullanarak seyirciyi mesafelendirmiştir. Filmlerde kamera sahneleri hareketlendirmek için kullanılırken Akad’ın sinemasında daha çok sabit görüntüler yer alır ve kamera kaydedici işlevindedir. Türkan Şoray da Akad’la çalışırken onun bir anlatım olgunluğu, yalın ve ölçülü bir sinema dili olduğunu fark etmiş ve bundan anılarında bahsetmiştir. (Şoray, 2017, s. 117)

Edebiyatın bir dönemi ile sinemanın bir döneminin dili değiştirme yönünde radikal işler yapmaları, iki kuşağın birbiriyle karşılaştırılmasına ortam hazırlamıştır. Akad, anılarında şuna vurgu yapar: “Özgün bir dille insanı anlatmak yeter.” (Akad, 2016, s. 150) Şükran Kuyucak Esen’e göre Akad’ın yalın sinema dili, hareketsiz kamerası ve orta genel çekimleri yönetmen olarak onu diğerlerinden farklılaştırmıştır. (Esen, 2016, s. 98) Sadece dilsel dönüşüm üzerinden değil, sinema ekseninde bunu yapan yönetmenlerin edebiyattan faydalanırken de dilsel dönüşüm yapan, özgün öykücüleri seçmeleri ve onların eserlerini uyarlamaları çalışmamız bakımından önem arz etmektedir. Akad, uyarlama konusunda şöyle düşünmektedir:

Sizin edebi eserlerden, bu arada hikâyelerden, oyunlardan, romanlardan aldığınız şeyler var. Sanatçı için, sinema sanatçısı için bu kaynaklardan yararlanmak her zaman mümkün. Yararlanılmıştır ve yararlanılacaktır. Yalnız bazı handikaplar var. Mesela, tiyatro en büyük handikap. Romandan almak daha iyi. (Akad, 2013, s. 167)

4.3.1.2. “Mahpus” Öyküsünün Görsel Dile Aktarımı: *Irmak*



Şekil 2.

Öykü, Ahmet isminde on beş yaşında bir delikanlının hapisshaneden çıkışı ve onun hapisshaneden çıkmasını bekleyen insanlarla başlar. Anlatıcı sonrasında bu kadar kalabalığın yüzünü yirmi yıl önce aynı meydana Kuvayı Milliye zamanında da gördüğünü söyleyip o günlerden bahseder. Daha sonra tekrar Ahmet’in hikâyesine geri döner. Eskiye gidilerek Ahmet’in neden hapse girdiği hikâyeleştirilir. Sakarya Irmağı’nın ayırdığı iki köyden Ahmet ve Mehmet anlatılır. Mehmet’in Sakarya üzerine sandal yaparak Ahmet’in köyünden Emine’yi kaçırdığından ve Ahmet’in de Ayşe’yi kaçırmak istemesinden bahseder. Ahmet, Ayşe’yi küçükten beri seviyor ama Ayşe zengin olan Rüstem Bey’in oğlu Mürteza’yı seviyordur. Bir gün Ahmet, Ayşe’yi Mehmet vasıtasıyla karşı kıyıya, evine kaçıtır fakat Ayşe, Mürteza’yı sevdiğini onu bırakmasını söyleyince ona dokunmadan tekrar gerisin geri karşı kıyıya geçirir. Geri gelen Ayşe’ye ailesi sahip çıkmayınca Ayşe, kasabaya Saniye Hanım’ın evine gider. Orada parayla Mürteza’ya satılır. Ahmet ise Ayşe’yi oradan çıkartarak köye getirir ve nikâh yapar. Sonrasında Rüstem’in babasına ve Rüstem’e giderek onlara silahla ateş eder.

4.3.1.2.1. Öykünün Filmle Birlikte İçerik Karşılaştırılması

Lütfi Akad, *Işıklarla Karanlık Arasında* adlı kitabında bu öyküyü Safa Önal’ın önerdiğini ve sonradan kendisinin bir gece oteldeki odasında senaryoyu bitirdiğinden bahseder. (Akad,

2018, s.374) Filmin giriş kısmında da bu fikrin Sait Faik öyküsünden uyarlandığı belirtilmez. Safa Önal, okuduğu öyküde filmleştirilecek “ırmak” imgesini bularak Akad’a yol göstermiş olur. Fransız yönetmen Fronçois Roland Truffaut, uyarlamayla ilgili şöyle demiştir: “Esas alınacak tek uyarlama şekli, yönetmenin yaptığı uyarlamadır. Başka bir deyimle rejî unsurları ile edebi fikirlerin yeniden ele alınmasıdır.” (Saydam, 2011, s. 33) İşte buna göre de öyküdeki tek bir imge Akad’ı filmleştirilecek bir ırmak aramaya itiyor ve Adana’da Ceyhan Irmağı’nın orada filmini çekiyor. Öyküde ise bu ırmaktan Sakarya Irmağı olarak bahsedilir. Ulus Baker’in anlatımına göre sinemada, Virginia Woolf’un yazdığı gibi romanın, hikâyenin, tiyatronun, kısacası edebiyatın neredeyse ikonografik bir basitleştirilmesi söz konusuydu. (Baker, 2015, s. 58) Yani sinema, edebiyatta anlatılan hikâyeden yani Sait Faik’in evire çevire zamanlarıyla dahi oynadığı ve bu şekilde anlattığı hikâyeden damıtılmış bir bölgeyi seçerek anlatacağını görselleştiriyordur. Bunu ise Akad’ın filmlerinde çok daha fazla görüyoruz. Tabii ki o tamamen bir uyarlama yapmayarak bir imgeden yola çıkarak filmini yapıyor ve aslında kendine bir film hikâyesi seçmek için öykülerden yararlanıyordu.

Film, bir ırmak görseli ve ırmağın üzerinde karşıdan karşıya geçmeyi sağlayan büyük bir sal görseliyle başlar. Öykünün hikâyesinde ise Sait Faik bu kısma varmak üzere bir giriş yapar. Anlatıcı mahpus bir çocuğun hapisshaneden çıkışında gördüğü yüzleri, bundan yirmi sene önce de gördüğünü anlatarak ırmak hikâyesini anlatmaya başlar. Aslında burada anlatıcı, şimdiki zamanda gördüğü mahpus imgesini yirmi yıl önceki olayla bağdaştırıp asıl hikâyeye yani geçmişe döner.

ırmak, öyküde Ceyhan Irmağı, filmde çekilen asıl yer olarak Sakarya Irmağı olarak bilinse de filmin kendisinde bir ozana şarkı söyleterek bu ırmağın Kızılırmak olduğu söylenir. Yani burada film seyirciye burasının mevkisinin neresi olduğunu söylüyorsa seyirci buna inanmak zorunda bırakılır. Burada bize gösterilenle gerçekte olan arasında sinema eleştirmeni Girish Shambu’nun düşüncelerinden yararlanabiliriz. O, bu konu hakkında şöyle diyor: “Sinematik imgelerin gözlerimizin önüne serilişini gördüğümüzde sinemanın “oradalığını” deneyimleriz. Ancak sinemanın “oradalığını” deneyimlemenin yanısıra ‘başka yerdeliğini’ de deneyimleriz.” (Shambu, 2020, s. 14) Akad, öyküyü okuyunca kafasında kurduğu ırmak imgesini nerede gerçekleştirir diye coğrafi bölge arıyordu ve bu mekânı Sakarya’da bulmuştur. Seyirci de buranın Kızılırmak olduğuna film ve seyirci anlaşması gereğince inanmış gibi yapıyordu.

Akad, filminin içine öyküde hiç bulunmayan bir kör ozan koyar. Bu kör ozan her şeyi görür ve her şey hakkında türkü söyler. Aslında her şeyin izleyicisi konumundadır. Ozanın kör olması ve her şeyin izleyicisi olarak her şey hakkında türkü söylemesi bizi Antikçağ'da yaşamış İyonyalı yazar Homeros'a götürür. Kaynaklarda Homeros'la ilgili fazla bilgi yoksa da onun da kör olduğuyla alakalı görüşler mevcuttur. Böylelikle Akad, filmine kör bir ozan koyarak da geleneksel bir motife, Homeros'a gönderme yapmıştır. Öyküde çınar kovuğundan sandal yapılarak Ayşe'nin kaçırıldığı anlatılıyor. Filmde ise iki kıyı arasında büyük bir sandalla insanlar bir yakadan bir yakaya geçiriliyor. Filmdeki büyük sandal filmin tam da göbeğindedir ve iş kapısı işlevi vardır. Akad, görsel olarak da sandalın geçişlerini geniş planda vererek sahnesini estetize etmiş olur. Ulus Baker, "Sinemacılar daha çerçeveleme üslupları bakımından birbirlerinden ayırt edilebiliyorlar." (Baker, 2012, s. 226) diyor. Buna göre Akad'ı da geniş, orta çerçevelerinden ayırt edebiliriz.

Akad, fakir Zeynep'in zengin Mustafa'yla aşkını arabasıyla gelen Mustafa'yı göstererek ve onun sesini duyan Zeynep'in koşa koşa gitmesiyle verir. Akad, senaryodaki ilk örnekte Mustafa'nın atla geldiğini ama daha sonra güncelleştirmek için atı cip yaptığından bahseder. (Akad, 2018, s. 376) Öyküde ise Sait Faik şöyle yazmıştır: "Nedense Ayşe, Mürteza Bey'i gördüğü zaman bir şeyler olurdu. Ne yapsın Ayşe? Beyaz ve mavi gözlü insanları pek sever, içi yumuşayıverir." (Abasıyanık, 2001, s. 39) Akad, filmlerinde isimlerle de oynuyordu. Burada da Sait Faik'in Mürteza Bey diye yazdığı erkeği Mustafa Bey olarak, Ayşe'yi Zeynep olarak, Ahmet'i ise Nuri olarak çevirmiştir. Öyküde Ayşe'nin babası fakir olarak yazılmıştır. Filmde de Ayşe olarak anlatılan Zeynep fakirdir ama kendi gibi fakir olan ve öyküde Ahmet olarak geçen Nuri'yi değil zengin olan öyküde Mürteza Bey olarak geçen Mustafa Bey'i seviyordu. Öyküyle filmin ana konusu da zaten zengin fakir çatışmasıdır.

Öyküde Ahmet, arkadaşı Mehmet'ten yardım isteyerek akşam vakti Ayşe'nin ağzına mendil tıkayarak kaçırlar ve sandalın içine atıp karşı kıyıya Ahmetlerin evine götürürler. Filmde ise Akad, Zeynep'i başkasının düğünü gerçekleşirken Nuri tarafından tek başına kaçırtır. Düğünden çıkan millet ırmağa doğru gelir. Mustafa Bey, karşıya geçene on dönüm, yirmi dönüm pamukluk vereceğini söyler; kendi suya atlayamaz. Bu suyu karşıdan karşıya tek bir insan geçebiliyordu o da Zeynep'i kaçıran Nuri'dir. Öyküde ise akşam vakti ellerinden fenerler yine insanlar ırmağa doğru gelirler. "Mürteza bir kedi kadar sudan korkardı." (Abasıyanık, 2011, s. 40) cümlesiyle Mürteza'nın suya atlayamayacağı anlatılır. Sait Faik, Mürteza'ya silahını çektirip ateş ettirirken Akad, karşı kıyıda insanlar var deyip

Mustafa Bey'e ateş ettirmez. Bu, kız kaçırma hikâyesi hem öykünün hem filmin ana odağı olarak görülmektedir. Nuri, Zeynep'i eve getirir getirmesine ama Zeynep "Mustafa'yla nicedir sözlüyoruz, ona varıcam, Cemşiroğulları'na varmak ne demek" diyerek onu istemediğini belirtir. Öyküde ise "Seviyorum onu, Mürteza'yı, bırak Ahmet beni. Hem de ben zengin karısı olmak isterim." (Abasıyanık, 2011, s. 40) diyerek konuşur. Bu konuşma üzerine hem öyküde hem de filmde erkek karakter kadına el sürmeyerek onu karşı kıyıya ırmağı yine sandalla geçerek evine geri döndürür. Akad'ın geniş plan sandalla ırmağı geçme görüntüsü burada da mevcuttur. Sonrasında filmdeki hikâye örgüsü öyküde yoktur. Zeynep'in taşlanması, köydeki erkeklerin ona ilişmesi gibi ara hikâye örgüleri filmde mevcuttur. Öyküde, karşı köyün delikanlıları Ayşe'ye laf attılar şeklinde geçiştirilir. Filmde bu süreci görsel olarak verir Akad. Bu sırada da erkek karakter Nuri, her şeyin kendi yüzünden olduğunu düşünür. Filmde baba evine geldikten sonra yaratılan toplum baskısı çok iyi bir şekilde verilmiştir. Öyküde bu zorluklar öykünün son sayfasında zaman atlamalarıyla kısa kısa cümlelerle verilir. Öyküdeki "Ayşe, başını alıp kasabaya kaçtı." cümlesi, filmde Mustafa'yı bulmak için kasabaya gittiği şeklinde görselleşir. Ulus Baker'den alıntılırsak: "Sinema anlatmak zorunda değildir göstermek zorundadır." (Baker, 2015, s. 152). Sait Faik'in üç dört cümleyle anlattığı olaylar filmde uzunca bir görselliğe bürünmüştür. Nitekim öykü sekiz sayfayken film bir saat yirmi yedi dakikadır. Akad'ın kendisi de "Roman yapmaya çalışıyordum filmlerimde ama benim anlatım aracım sinemadır." (Onaran, 2013, s. 166) diyerek anlatsal değil görsel bir dünya yaratmaya çalıştığını söylüyordur.

Filmde Zeynep'in gittiği yer Cennet Abla denilen randevu evidir, öyküde ise bu yer Saniye Hanım olarak geçiyordur. Zeynep, Mustafa'yla buluşmak için bilmediği bir durumun içinde düşmüştür hem öyküde hem filmde bundan bahsedilir. Öyküde, "Ayşe'yi, Saniye Yenge o kız oğlan kızlık gecesini yüz liraya Soğancızâde delaletiyle Mürteza Bey'e sattı." (Abasıyanık, 2011, s. 40) şeklinde cümleleştirilerek Ayşe'nin içinde bulunduğu durum anlatılır. Daha sonra ise Nuri'nin ortalığı dağıtarak onu oradan çekip kurtarması ve köye geri getirip nikâh kıyması filmde yer alır. Akad'ın "sosyal dava" olarak gördüğü filmleri, toplumu değiştirme ve dönüştürme odaklıdır. Burada Akad'ın Nuri'ye yaptırdıkları tamamen toplumsal bir mevzuda dönüşüm yaratmak içindir. Fakat yine de filmin sonuna baktığımızda toplumu tamamen ütopyalaştıramamıştır. Sadece bir fikir öne sürmektedir. Oğuz Adanır, sinemanın bu fikir öne sürmeleriyle alakalı şunu demiştir: "Sinema toplumsal yaşamı değiştirmez ama insanlara değişik ve düşsel toplumsal yaşam örnekleri sunabilir. Bu

da dünyanın değişmesine kendince bir katkıda bulunma anlamına gelebilir.” (Adanır, 2017, s. 142).

Sait Faik’in olaylara toplumsal bakışı daha barışçıldır. Öykü, nispeten iyi bir sonla biterken filmde iki karakter için kötü son vardır. Sinema, entrikadan ve trajediden hoşlanır. Öyküde Ahmet, zengin kayınpeder Soğancızade’yi öldürür, Mürteza’yı yaralar ve Ayşe’yi de annesine emanet eder. Sait Faik’in bu şekilde bitirdiği öyküyü Akad alır Mürteza’yı Nuri’ye öldürtür. İki sevgili sandalla birlikte ırmağı geçerken köylüler tarafından vurularak öldürülür. Filmin başlangıcı olan ırmak görseli sonunda da iki sevgilinin ölü bedenlerinin ırmakta sürüklenmesiyle geniş plan olarak çekilmiştir. Buradan da anladığımız üzere öykünün sonunu da başını da değiştiren yönetmen Akad, sadece ırmak imgesiyle ilgilenmiştir.

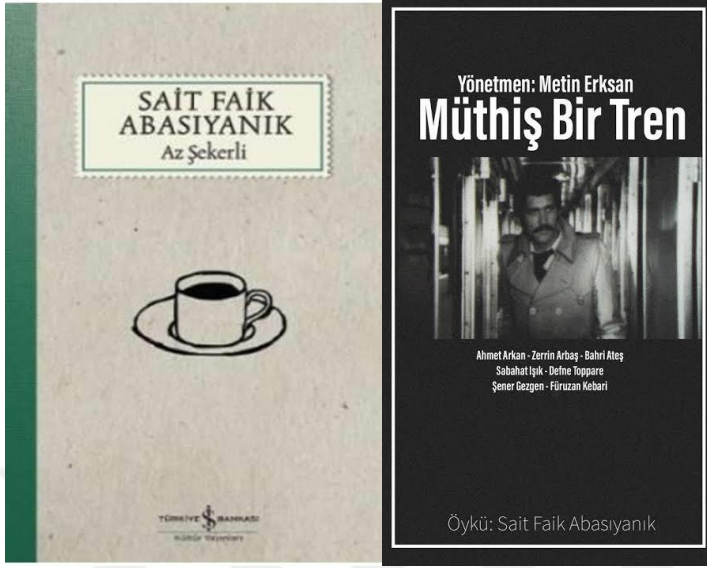
4.3.1.2.2. Öykünün Filmle Birlikte Biçim Karşılaştırılması

Sait Faik, “Mahpus” öyküsünü 1940’ta yazmıştır. Öykü, Sait Faik’in *Şahmerdan* öykü kitabının içindeki dördüncü öyküdür. Fethi Naci, Sait Faik’in *Şahmerdan* öykü kitabını *Semaver* ve *Sarnıç* kitabıyla beraber ilk dönem öyküleri olarak alıyordu. (Naci, 2008, s. 17) *Şahmerdan*, Sait Faik’in ikinci dönem hikâyelerine geçişteki son öykü kitabıdır. Yani biçimsel değişiklikler yapmaya başlamasıyla birlikte bir köprü görevi görse de ilk dönemine ait bir kitaptır. Öykünün kendisine bakıldığında da zaman geçişleri dışında büyük bir biçimsel değişiklik gözükmemektedir. Akad ise *Irmak* filmini 1973 yılında çekmiştir. Akad’ın daha sonra konusal olarak dönüşeceği “toplumsal dava” filmleri olan *Göç Üçlemesi*’nin filmlerine geçmeden önceki filmlerinden biridir. Akad için *Irmak*, toplumsallığa yönelik yapacağı filmlerin köprüsü olmuştur. Bu köprüyü Sait Faik öyküsüyle denemesi de çalışmamız bakımından önem arz eder. Çünkü Sait Faik de bireysel bir konuyu değil toplumsal bir mevzuuyu kendi biçimiyle anlatmaktadır. Aslında neyi anlattığının değil nasıl anlattığının önemi burada göz önündedir. Sait Faik, dil yeteneğini kullanırken Akad görüntülerle oynuyordu. Türk *Sinemasının Estetik Tarihi* adlı kitaba göre “Türk sineması, Ertuğrul üslubunu tanımladığı söylenen durağan kameralı filme alınmış tiyatro estetiğinden Akad üslubunun belirleyici ögesi olan montaj ve hareketli kamera estetiğine doğru evrim geçirir.” (Yıldırım, 2016, s. 68) Akad’ın Sait Faik’in bu öyküsünden yararlanmak istemesi konu odaklıdır. 1940’ta yazılan bir metnin tam otuz beş yıl sonra 1975’te çekilmesi yazılan konunun hem güncelliğini koruması bakımdan hem de tekrar böyle bir konuyu öne

çıkartmak bakımından mühimdir. Kubilay Aktulum, metinden alınan ve uyarlanan filmlere “göstergelerarası” der. Ona göre “Metinlerarasılığın yani göstergelerarasılığın temel işlevlerinden birisi eski yapıtların yinelenerek, biçimsel ve içeriksel olarak dönüştürülerek canlı tutulmasıdır.” (Aktulum, 2018, s. 94). Akad, öyküyü filmleştirerek aktarılan konunun da canlı tutulmasını sağlamış olur.

Kurtuluş Kayalı, sinemanın biçimi yanında sinemanın kendisinin genel olarak kültürel sorunlarla, özel olarak da edebiyatla ilgilendiğini söylemiştir. (Kayalı, 2015, s. 2) Akad, bir üslup yönetmeni olmasına rağmen sinemasında biçimcilik yapmakla birlikte toplumsal sorunlara da değinmiştir. İşte *Irmak* filmi onun toplumsal bir mevzuya değindiği filmlerinden biridir. Hatta daha sonra yapacağı *Göç Üçlemesi* filmlerinden olan *Gelin*, *Düğün*, *Diyet* filmlerine gidiş yolunda *Irmak* filmi bir yol açıcı da olmuştur. Mücahit Gündoğdu, Akad’ı anlattığı kitabında Akad’ın filmlerinde, hâkim bir ekonomik zemin olduğunu ve Akad’ın kısaca buna kısaca “sosyal dava” dediğini söyler. (Gündoğdu, 2020, s.63) Buna göre *Irmak* filmi de ekonomik temelli ilerleyen bir sosyal dava filmidir. Akad, anlatım biçimselliği olarak estetik görsellerden güç alarak oluşturduğu sinemasında konusal olarak toplumsallaşır. Zaten sinemanın seyirciye karşı görevlerini düşündüğümüzde yalnızca eğlendirme yönü yoktur. Fransız sinema eleştirmeni Andre Bazin’in fikirlerini anlatan Dudley Andrew bu konuda şöyle demektedir: “Çoğumuzun önemseydiği ve sinema girişiminin topyekûn merkezine yerleştirdiği filmlerin yalan söylemenin veya heyecan yaratmanın dışında bir görevleri vardır: Keşfetme, temas etme, karşı durma ve aydınlanma gayesini taşırlar.” (Andrew, 2018, s. 12) Aydınlanma gayesi dediği görev, toplumun eğitimi için de başattır. İşte bu aydınlanma gayesini sinemayla doğru bir şekilde vermek gerekir. Burada Akad’ın sinemasındaki gerçeklik ve verdiği ince mesajları görebiliriz. Çalışmamızın konusu olan gerek *Vesikalı Yarım*’de gerekse *Irmak*’ta bunu görebiliriz. *Irmak* filmi, toplumsal bir yanlışlığa “karşı durma” bu bakımdan önemlidir. Böylece *Irmak* filmi, sinemanın bu görevlerini yerine getiriyordur denebilir.

4.3.1.3. “Müthiş Bir Tren” Öyküsünün Görsel Dile Aktarımı: *Müthiş Bir Tren*



Şekil 3.

Öykü, iki arkadaşın kıraathanede nargile içmesiyle başlar ve iki arkadaşın birisinin diğerine rüyasını anlatmasıyla devam eder. Sonraki bölümün tamamı rüya ile ilgili anlatıdır. Rüyasında bir tren istasyonu ve kıpırtısız insanlar gören anlatıcı trenin istasyona gelmesiyle birlikte insanların kıpırtısızlık hâllerini bozmadıklarını fark eder. Trenin içine giren adam, orada bir kadının kıpırdadığını görür ve sonrasında o kadının on yıl önceki karısı ve kadının yanındaki çocuğun da oğlu olduğunu anlar. Trende yine geçmişe yönelik bir şekilde bir kadın, mektepteki musiki hocası ve Çanakkale’de savaşta ölen arkadaşını ve babasını görür. Daha sonra tren; rüya anlatıcısını almadan, oğlu ve karısını da trenden indirmeden devam eder. Öykü rüya anlatısı bittikten sonra kıraathanedeki iki arkadaşına geri döner ve rüyayı dinleyen kişinin “Tren geçtikten sonra yağmur dindi mi?” diye sormasıyla ve rüyayı anlatanın da cevap vermemesiyle biter.

4.3.1.3.1. Öykünün Filmle Birlikte İçerik Karşılaştırılması

Metin Erksan, filminin ismini de öykünün ismi olan *Müthiş Bir Tren* koymuştur. Filmin girişinde “Eser: Sait Faik Abasıyanık” ibaresi mevcuttur. Erksan’ın öykü metnine birebir bağlı kalmayan senaryolarını kendi kafasında oluşturan bir yönetmen olduğunu biliyoruz. Mücahit Gündoğdu da bunu destekleyici olarak şöyle söylüyordu: “Roman ve

öykü uyarlamalarını bile bütünüyle metne bağlı kalarak yapamaz. Hangi romanı ya da hikâyeyi filmleştirirse filmleştiresin izleyen, o filmin Metin Erksan filmi olduğunu rahatlıkla anlayabilir. Çünkü o, eldeki senaryoyu kendi söyleyişle anlatmak zorunda hisseder kendini.” (Gündoğdu, 2017, s. 67). Fakat bu öyküde çok kritik değişiklikler hariç fazla oynamalar yapmamıştır. Bu, öykünün Erksan’a zaten sinematografik olarak çok fazla olanak vermesinden kaynaklıdır.

Öykü, rüya anlatıcısının dilinden yazılmıştır ve filmde de bir üst anlatıcı görsel hareketlerle desteklenecek şekilde o rüyayı anlatır. Filme sadece duyduğumuz ama rüyayı anlatan olarak bildiğimiz bir üst ses yön verir. Bu üst ses, tamamıyla öykü metni odaklıdır. Burada yine de sinema görselliğinin alanının genişliğinden söz edebiliriz. Metin odaklı olsa da görsel olarak gördüğümüz filmi öyküden bağımsız olarak görmeliyiz. Sinemanın kendine özgü çekim, kadraj, montaj, renk gibi unsurları işin içine girer. Selçuk Ulutaş, *Sinema Estetiği ve Gerçeklik ve Hakikat* kitabında bu durumu şu sözlerle vurgular: “Sinema eserleri, içerik ve biçim olarak diğer sanat alanlarından faydalansa bile kendi özerkliği çerçevesinde özel bir estetik varoluşa sahiptir.” (Ulutaş, 2017, s.176).

Film siyah-beyaz film olarak kurulmuştur. Bir film dizisi olarak kullanılan beş filmin beşi de siyah-beyaz çekilmiştir. Tarihsel olarak Türk Sineması’na renkli film gelmiş olsa da Erksan’ın bu filmleri siyah-beyaz çekmesinde estetik bir tercih aramalıyız. Erksan 1952’deki ilk filmi *Karanlık Dünya* filminden 1969’a gelene dek çektiği bütün filmlerde siyah-beyaz kullanmıştır. İlk renkli filmini 1969 yılında *Ateşli Çingene* adıyla çekmiş ve sonraki filmlerini renkli çekmiş olsa da televizyon filmi olarak çektiği beş filmini 1975 yılında çekmesine rağmen siyah-beyaz görüntüyü tercih etmiştir. Şükran Kuyucak Esen, Erksan’ın bu bilinçli terciğini şu şekilde dile getirmiştir: “Filmlerindeki estetik çerçeveleme ve görüntüler, özellikle siyah-beyaz filmlerindeki gölge-ışık kullanımı, kameranın cesur kullanımı Metin Erksan filmlerini ilk bakışta ayırır diğerlerinden.” (Esen, 2016, s 126) Öz ile biçimi bağlamakta yetenekli olan Erksan, belli bir olağanüstülük barındıran öykülerin biçimselliğini bu şekilde kurmuştur. Öte yandan bu siyah-beyaz görüntüleri sinemada kullanmakla alakalı düşüncelere başvurulacak olursak Umut Tümay Arslan’ın şu fikrine gitmiş oluruz: “Siyah-beyaz Türk filmlerinin kahramanları ile edebiyatın kahramanlarını, şiir ile yerel müziği buluşturan bu duygu, mekânsallaşmış manzaralar üretir.” (Arslan, 2010, s.172) Arslan, filmleri şiir ile edebiyatı ise yerel müzikle özdeşleştirip bu yorumu yapmıştır. *Müthiş Bir Tren* filmine baktığımızda görüntü dilinin siyah-beyaz olması; istasyonuyla,

beklemede odasıyla, trenin içiyle şiirleşen bir görüntü oluşmasına olanak sağlamıştır. Böylelikle Erksan'ın duyusunun şiirselliğe daha yakın olduğunu söyleyebiliriz. Görüntünün siyah-beyaz olması aynı zamanda filmin mekân odaklı olmasına da neden olmuştur. Zira rüya sahnesinin tamamı bir tren istasyonunda geçip tek mekân kullanıldığı görülmektedir.

Sait Faik, “Müthiş Bir Tren” öyküsünü “Kıraathanenin camları önüne oturmuşlardı.” diye başlatırken Metin Erksan filminin giriş sekansında nargilenin uzun kısmı olan ser görselini kullanır. Daha sonraki cümlelerde görülen “nargilenin marpuçlarını emerek susuyorlardı” cümlesini Erksan nargileyi filmde girişte göstererek görselleştiriyordu. Öykünün başında iki arkadaşın olduğu mekânın dışıyla alakalı Sait Faik yağmur yağdığını söylemese de Erksan görsel olarak bunu hissettirmek için dışarda yağmur yağdırır ve kişilerin cam ardından bulanık bir şekilde görülmesini sağlar. Böylece “camın önüne” oturdukları görselleşmiş olmaktadır. Erksan, nargile emerek susuyorlardı kısmının görselini kullanmak yerine eril bir şekli olan nargilenin uzun kısmını görselleştirmiştir. Burada Sait Faik'in öykünün rüya kısmına girmeden önce Freudyan bir anlamda emmek kelimesini kullanması ve anneye ve kadına gönderme yapması olarak algılayabileceğimiz gibi Metin Erksan'ın bu kısmın görselini eril bir nesneyle odaklaması babaya ve erkeğe gönderme olarak algılayabiliriz.

Kıraathanede oturan iki adamı yansıtırken Erksan yakın plan tespah sahnelerinden yararlanır. Birinde yuvarlak açık renk, birinde yassı koyu renk tespah vardır. Öyküde olmayan bir nesnenin filme girmesi betimleme bakımından kolaylık sağlamakta ve karakterler hakkında bize görsel bilgiler vermektedir. Öyküdeki “Yüzü karanlık, karışık bir adamdı.” betimlemesi filmde izleyiciye sadece adamın suretini gösterme yoluyla anlatabilir. Öyküde cümlelerle ifade edilen durumun sinemada imgeler yoluyla çok da dolanmadan tek bir görselle verilebilmesiyle alakalı birçok film teorisyeninin düşünceleri mevcuttur. Dr. Mustafa Mengütekin, bu durumdan şöyle söz eder: “Eisenstein'ın, Münsterberg'in ve Arnheim'in düşüncelerine göre ise ‘film eşsiz vukuflar sunar’, ‘tasvir’ edebilme özelliği ile kendini bir adım öne çıkarır ve ‘hiçbir rakip sanat şeklinin sunamadığı’... vukuflar sunar.” (Mengütekin, 2014, s. 11) Fakat bunun yanında öykü metninin de tek bir cümleyle anlatabildiği şey için yönetmenin kadrajını ayarlaması ve bize mevcut durumu anlatması gerekir. Örneğin Sait Faik, tek bir kelime olarak kıraathane kelimesini kullanarak bize mekânın neresi olduğu hakkında ilk elden bilgi olarak veriyordur. Filmde ise mekânı dıştan gördüğümüzde tam olarak neresi olduğu hakkında bilgi sağlanamazken kamera, mekânın

içine girdiğinde masa üzerinde tavla göstererek izleyiciye hangi mekânda olduğu bilgisini vermektedir. Bu da sinema sanatının olmazsa olmazlarından aslında. Görüntü dili iki şekilde de işleyebilir. Ya uzun uzadıya bir paragrafı tek görüntüde anlatabilir ya da tek bir cümleyi görselleştirmek için zaman harcar. Burada yönetmen Ümit Ünal'ın bununla alakalı tespitinden yararlanabiliriz: “Edebiyatta yazarın bir cümlede anlattığı bir fikri görüntülerle ve sesle, kurguyla, yani sinemanın kendi diliyle anlatmak zorundasınız. Olduğu gibi alıp filme koyarsanız, sinema olmaz.” (Ersümer, 2015, s. 12)

Filmde iki arkadaşın konumları yan yanadır fakat rüyayı anlatan ile rüyayı dinleyen arasında hasta ve terapist ilişkisi var gibidir. Terapide hasta olanın mesajı ileten, terapistin ise mesajı alan konumunda olması söz konusudur. Bu hikâyede terapist hüviyetindeki kişi hiç konuşmadan dinliyor, hasta kişi ise sürekli bir anlatım hâlinindedir. Rüya anlatımı psikolojide travmaların çözümleri için kullanılagelmiştir. Freud bu konuyla ilgili çokça çalışmış ve rüyaların anlamlarını nevrozların incelenmesinde kullanmıştır. Bu konu hakkında da Sigmund Freud şöyle demiştir: “Rüyaların, uyku sırasındaki ruhsal yaşamın dışvurumunu temsil ettikleri bir gerçek.” (Freud, 2020, s. 12). Sait Faik, bu dışvurumu öyküsünde kahramanına rüyasını anlattırarak vermiştir. İlk paragrafta tanrı anlatıcından yararlanan Abasıyanık, kahramanın anlatımına geldikten sonra ben anlatıcıya geçer ve rüya anlatımını okuruz. Kahraman, “Rüyamda mı gördüm. Yoksa seyahatte mi başımdan geçti. Böyle bir şey olur mu olmaz mı? Oralarını geçelim. Böyle bir vakayı rüyada da görsem yine başımdan geçmiş sayılır. Başımdan geçmemiş olsa içimden, rüyamdan, hülyamdan geçer miydi?” dedikten sonra rüya anlatısına başlar. Kahramanın rüyayı bir kurmaca olarak mı gerçekten bir rüya olarak mı anlattığı bariz değildir. Bu da Sait Faik'in öykülerindeki gerçekliği sorgulamasının içine dahil olmaktadır. Gerçeküstücü anlatıyı rüyayla verir fakat rüyanın da görülüp görülmediğinin de sorgulamasını okuyucuya yaptırmaktadır. Filmde ise kişileri görürüz, sürekli bir yağmur sesi duyarız ve kahraman arkadaşına öyküdeki aynı cümleleri kullanarak konuşmaya başlar. Saik Faik'in rüya sahnelerinden yararlanmasına sebep olan şeyi gerçeküstücü nitelikte eserler vermesini, sürrealizme bağlayabiliriz. Ahmet Fidan, rüya sekanslarının sinemada kullanılmasıyla alakalı şöyle diyor: “1925’li yıllarda sanat ve sinemaya gerçeküstücülük kavramıyla giren rüyaların da tekrar tekrar ve farklı biçimlerde sinemada görünmesine yol açacaktır.” (Fidan, 2011, s. 6) Burada ise edebiyatta yer alan rüyalı bir öykünün özellikle sinemaya aktarılması söz konusu. Öyküde ya da sinemada gerçeküstücülük kullanılarak rüya aktarımından yararlanmak, sürekli kendini irdeleyen bir sanatçının bunu bilinçaltının bir ürünüymüş gibi sunmasına vesile oluyor. Bu

öyküde ise gerçek ve rüya karışık gibidir çünkü kahraman başımdan geçmemiş olsa rüyamdan geçer miydi diyerek bunun rüya anlatısı bile olsa gerçeklik payına vurgu yapıyordur. Freud da rüya ile gerçeği birbirinden çok fazla ayırmayarak rüyaların rastlantısal olmadığını, bilinçli düşünceler ve sorunlarla ilgili olduğunu ve bunların bir sonucu olduğunu düşünmüştür. (Freud, 2011, s. 52)

“Küçük bir istasyonda tren bekliyordum.” diye devam eden kahramanımızı bir yere kadar baş çekimde izleriz ve “belki de başka bir istasyon” dedikten sonra görüntüye bir istasyon girer, böylece rüya görüntüleri başlamış olur. Metindeki “Yağmur durmadan yağıyordu.” cümlesi filmde atlanılarak yağmur yağmayan bir istasyona evrilmiştir. Yönetmen, yağmur sekansını ilk bölümde rüyayı anlatılan ortamda tercih etmiş, rüya ortamında tercih etmemiştir. Bundan sonra da metinde rüyanın içinde geçen yağmur kısımları filmde atlanmıştır. Yağmur kelimesini bazen de farklılaştırmış, “yağmura dalmıştım” cümlesini değiştirip filmde “dışarı dalmıştım.” olarak kelimeleştirmiştir. Filmde görüntüler akarken bir yanda da rüya anlatıcısı üst ses olarak duyuluyordur. Aslında sinema, görüntü odaklı bir sanat olduğu için akan görüntünün aynı zamanda üst sesi olması aykırı kaçıyor fakat Metin Erksan bir rüya anlatıcısı olduğu için bu metodu tercih etmiş. Sinema için kurmaca bir eserdeki gibi tanrı anlatıcısı yoktur, görsel bir sanattır denilse de bu filmde filmin üst sesi yani rüya anlatıcısı tanrı anlatıcısı formundadır. Kahraman, bir olayı aktaran konumda olduğu için kelimelere ihtiyaç duyulmuştur. Aslında Gilles Deleuze, sinema sanatını kesin bir ayrımla diğer sanatlardan ayıran ve ona kendine özgü bir sanat olma özelliğini kazandıran temel ögenin “sinematografik imge” olduğunu söyler. (Deleuze, 2005, s. 185) Filmdeki görsel anlatıma baktığımızda rüyanın kelimelere dökülmesi de bir metin okunuyormuş gibi bir his vermemektedir. Çünkü roman, tiyatro, öykü vb. yapıtlar, sinematografik bir biçim kazandıkları zaman bir dönüşüme uğramaktadır. Bu öyküdeki kahramanlar, soyut kişilikler olmaktan çıkarak görsel-işitsel bir somutluğa kavuşmaktadırlar. (Oğuz, 2012, s. 20)

Kahramanımız bir istasyonda kıpırtısız insanları görür, yürümeye ve anlamlandırmaya çalışır. Öyküde bu insanlardan mahsun, sarı, sukutî, konuşmayan ve yerinden kalkmayan insanlar olarak bahsediliyor. Rekin Teksoy, bu kıpırtısızlığın görsel ifadesinin bir televizyon ekranında olmasının nedeni olarak Erksan’ın estetik kaygılarının ağır basması olarak yorumlamıştır. (Teksoy, 2007, s. 40) Öykünün metni de bu minvalde olduğu için aslında Erksan’ın bu metni seçmesindeki nedenini estetik neden olarak işaret edebiliriz. Ulus Baker’in dediği üzere insanlar imajlar üzerine Metin Erksan sinemasını izlediklerinde

düşünmeye gayret etmişlerdir. (Baker, 2015, s. 109) İnsanlar istasyonda, ayakta ve kıpırtısızlardır; sanki ayakta donmuş ve ölü gibilerdir. Filmde görsellik bize bu durumu net bir şekilde verir. Sözlü dilin işleyişi görüntü diline aktarılmıştır. Öyküyü okurken bu tek cümleyi kaçırdığımızda anlam yerinden oynar fakat görüntü, kıpırtısız insanları bize net bir şekilde verdiği için anlamlandırmamız daha kolay bir hâl alabilir. Çünkü “bu insanlar kıpırdamıyor” durumunu görmüş oluruz. Yuriy M. Rotman, *Sinema Estetiğinin Sorunları* adlı kitabında dilbilimcilerin anlatının yalnız sözcüklerle mümkün olabileceği düşüncesinin bırakılarak sinemanın anlatı pratiğinin kurumsallaşması gerektiğinden bahsetmiştir. (Rotman, 1999, s.110) Bu filmin başkallığı ise hem üst seste bir anlatı olması hem de o anlatının görselle desteklenmesidir. Salt görsel odaklı değil Sait Faik’in öykü cümlelerine yaslanan bir film izleriz.

Peronda ve bekleme yerindeki kıpırtısız insanların içinde yürüyen kahramanımız o sırada trenin perona doğru geldiğini görür. Burada tren imgesinin rüyada görülmesiyle alakalı Freud’un cümlelerinden yararlanabiliriz: “Ölüm ise rüyada, yola çıkmakla, trenle yolculuk yapmakla ... betimlenmektedir.” (Freud, S. 2020, s. 83). Ölüm imgesinin trenle verildiği, anlatının içinde bariz görülüyordur. Kahraman, trene doğru yürür fakat ilk başta trenin içinde de kıpırtısız insanlar görmektedir. “Bu kadar lüks ve kadifeler içinde olmasına rağmen bu trenin içindeki yolcular hep kederli insanlardı.” Trenin içindeki genç, yaşlı kıpırtısız insanları ölen insanlar olarak düşündüğümüzde öyküde kederli olarak anlatılması önemliydi. Kahramanın sanki birini arıyormuş gibi vagonlara ve istasyondaki yolculara dikkatlice baktığını görürüz ama rüya anlatısında yani öykü metninde bundan bahsedilmez. Nitekim bir kadının kıpırdadığı görülür ve bu kadının adamın on sene evvel ölen karısı olduğu söylenir. “İşte beresi, işte beraber aldığımız, eşini hâlâ üzerimde taşıdığım pardösü.” Öykü anlatısında var olan “bere” kelimesini Erksan filmde kullanmamıştır. Pardösü ve bere kelimelerine baktığımızda bu imgelerin düşlerde kullanılması Freud’a göre bir anlam ifade eder. Freud, *Düşlerin Yorumu* adlı kitabında pardösü ve bere kelimelerine denk gelecek şekilde düşlerde görülen şapka ve palto imgesinden bahseder. Bir *Erkek Ya Da Erkek Cinsel Organları Olarak Şapka* alt başlığında düşlerde görülen şapkayı erkek ya da erkek cinsel organı olarak açıklar. Daha sonra palto nesnesinin de bu anlama geleceğinden bahseder. Erksan’ın hikâyede olmasına rağmen “bere” kelimesini kullanmamasını bu yönde değerlendirebiliriz. Rüyada görülen ölen kadın beresizdir çünkü erkeksiz yani kahramanımızın bakış açısına göre kocasız kalmaktadır. Bunu Sait Faik’te kelimenin olmasına rağmen Erksan’ın anlatısında olmamasını Erksan’ın ölen kadını erkeksiz görmesinde arayabiliriz

çünkü henüz kocası ölmemiştir ve bir rüya içindedir. Paltoyu kullanması ise bir benzerinin kocasında da olmasından kaynaklıdır. Burada rüyanın içinde geçmişe gideriz ve paltoyu aldıkları günü izleriz. “Olsun, nolacak? Erkek pardösüsü olsun. Hem de aynı renk.” diyerek izleyicilere ikisinin de aynı paltoyu aldığını göstermiş olur. Paltoyu kullanmak burda anlamlanır. Ayrıca rüyanın içinde geçmişe giderek kadın konuşurulur ve filmde üst ses hariç ilk defa kadın konuşmuş olur. Geçmişe rüyanın içinde gidildiğini görürüz, böylece rüyalarda “geçmiş, şimdi, gelecek; iç içe geçmişlerdir.” (Fidan, A., 2011, s.30)

Kadın, adamı görüp vagona doğru girer ve koridorda yürümeye başlar, sonra aniden geri dönüp adama tekrar bakar, adam bu sefer artık kadının ölen karısı olduğundan emindir. Daha sonra da oğlu Hasan’ı görürüz. Onun da üç sene evvel kızıl hastalığından öldüğünü anlatır üst ses. Böylece vagondaki herkesin ölü olduğu ispatlanmış olur. Kadın, vagon kapısını kapatıp içeri girer ve adam da ardlarından gider. Adamı koridorda görürüz. Sait Faik, burada “Mavi bir ışık etrafı sarmıştı.” der fakat film anlatısı siyah-beyaz olduğu için bu cümle filmde geçmemektedir.

Kahramanımız bir kompartımanda üç kişiyle karşılaşır. Bunlardan biri savaşta ölen arkadaşı Hüsnü, diğeri Hüsnü’nün ölümünden sonra verem olup ölen nişanlısı Mediha, diğeri fitik ameliyatında ölen mektepteki musiki hocasıdır. Burada iki kere rüya içinde geçmişe gitme vardır. Birincisi Hüsnü’nün öldüğü savaş sahnesi diğeri kahramanın musiki hocasıyla sahnesi. Öyküde kahramanın karısının palto aldığı kısım geçmiş olarak verilse de burada herhangi bir geçmişe dönme yazısı bulunmamaktadır. Fakat Erksan, o kısımda geçmiş anlatısı kullandığı için burada da rüyayı bölüp geçmişe gitmeyi kullanmayı tercih etmiştir. Erksan kahramanın yüzüne, geçmişe ve zabite hızlı kesmeler yaparak arkadaşının ölüm anını kahramanın gözünün önüne sürekli getirtir. Burada hızlı kesmelerin hatırlama, göz önüne getirilme işlevini görürüz. Ayşen Oluk Ersümer, derlediği *Sinema Neyi Anlatır* kitabında çeşitli sinemayla ilgilenen yazarlara yazılar yazdırmıştır. Onlardan biri olan Dilek Tunalı şöyle diyor: “Rüyada gelen mesajlar düzenli değil, parçalıdır.” (Tunalı, 2015, s. 91) Burada da hem rüya parçalılığını Erksan kesmeleri fazla kullanarak veriyor hem de geçmişe dönerek de o parçalılığı görüntüleştireyordur. Sinemanın bu parçalılığı yakalamasındaki en önemli teknik montajdır. Görüntüler kesmelerle birleştirilerek ayrı bir mekâna da gidebiliyor ya da duygu durumları bu görsellelikle aktarılabilir. Montaj sayesinde “Sinema modern toplumda neler olup bittiğini başka her şeyden daha iyi kavrayacak ve ifade edebilecek araç olarak görülüyordu.” (Baker, 2015, s. 19) Bu yüzden önemli yönetmenlerin çoğu, seçtikleri

edebiyat eserini bu sanatın getirilerine göre tekrar yorumlamak istediler. Burada tabii ki seçilen eser de çok önem arz etmiştir.

Erksan, kahramanımızı uzun uzun trenin içinde gezdirir. Rüyada görülen trenin anlamını ölüm olarak düşündüğümüzde uzun uzun gezdirilme anlam kazanır. Aklının labirentlerinde de geziyor gibidir. Karısı ve oğlunu kaybeden bir kahramandan bahsediyoruz burada ve gerçek hayatta düşündüğü ölüm fikri uzun uzun rüyasına girmiştir. Çünkü “Arzu, geçmişi rüyalarda arar, kayıpları, en eski hayalleri.” (Fidan, 2011, s. 30) Geçmişte ölen sevdiği insanları rüyasında görmesi arzusunun dışı vurumudur.

Sait Faik, öyküde “Ölmüş olduklarını şimdi hatırlayabildiğim bir sürü tanıdık oradaydı.” cümlesini öyküde kullanmış fakat Erksan nerdeyse her cümleyi almasına rağmen bu cümleyi es geçmiştir. Görsel dünya bize zaten trendeki insanların ölmüş olduğu bilgisini görselliğiyle vermiştir, öykünün bunu tekrar etmesi öyküyü okuyanın ikna edilmesinden kaynaklıdır. Sait Faik, trendeki herkes için ölmüş insanlar ibaresini ilk defa burada kullanmıştır. Daha sonra ise kahramanımız babası ile karşılaşacaktır. Böylece karşılaştığı altıncı kişi olacaktır. Sait Faik’in anlatımına göre baba, gözlerini evladına dikip “Bir tek laf istemem, kâfi. Yaptığın terbiyesizliği biliyorum. Bir daha yapmamaya bak ve sus!” der gibidir. Erksan, Sait Faik’in “der gibiydi” cümlesini görsel olarak anlatmaya çalışmıştır. Burada öyküde yazılabilen “der gibiydi” bakışı görselde sadece kahramanın utancı olarak izleyicilere hissettirilmiştir. Ulus Baker’in *Kanaatlerden İmajlara* kitabında dediği gibi: “İmajın saflığı onun gücüdür ve burada, sinemada, sözcüklerden hatta eylemlerden kopuktur.” (Baker, 2020, s. 205) Erksan, o utancı kelimelere dayanmadan imajın gücüyle vermek istemiştir.

Kahramanımız trenin içinde gezerken karısının sesinden “Yazık, çok yazık, böyle olmayacaktı.” cümlesini duyar. Sait Faik, “Böyle olmayacaktı baban, yazık! Çok yazık!” cümlelerini eserinde geçirirken “baban” kelimesini Erksan, kadına sarf ettirmemektedir. Kitapta ağlandığı belirtilmese de sessel olarak verilen cümlede kadının ağladığını duyarız. Erksan da artık üst sese “koştum” dedirtmez de karakteri koşturur. “Nadide, Nadide!” diye koşan adam karısıyla oğlunun yanına gelir. Çocuğun güldüğünü, kadının çocuğun kulağına bir şey söyleyince çocuğun surat asmasını üst seslendirmeye gerek duymadan seyirciye izlettirir. Kadın vagonun perdesini kapattığında bir rüyada olduğumuz için kapıyı, camı kapatmış gibi görülür, kahramanımız kapıyı yumruklar. İçeri girmek istese de giremez. Perde, geçirilmez olup ölümlerle kahramanımız arasında bir set oluşturur. Kahramanı trenin içinde önce dış kapıya doğru sonra gerisin geriye doğru koşturur. Aralıktan ağladıklarını

görür ama içeri giremez. Trenin dışına çıktığı an tren düdüğü çalmadan ilerlemeye başlar. Bu sahne bizi sinemanın başlangıcına 1895'e götürür. Lumiere Kardeşler tarafından yapılan sinema tarihinin ilk filmi olarak kabul edilen "Bir Trenin La Ciotat Garına Girişi" filmi de sessiz bir şekilde çekilmiştir ve La Ciotat Garı'na bir trenin girişi görülmektedir. (<https://www.youtube.com/watch?v=kpSJzOtusFU>, Erişim: 24 Mayıs 2022). Erksan, görseller arası bir referans kurmak istemiştir. İki imge arasındaki en önemli fark ise Erksan'ın treni soldan sağa gelirken Lumiere Kardeşler'in filmindeki tren sağdan sola doğru ilerliyordur. Burada Erksan'ın trenini batıdan doğuya doğru ilerletmesi söz konusudur. Ölmüş insanlar doğuya doğru ilerliyorlardır. Edward W. Said'e göre "Doğu, Batı'nın karşıt imgesi olmuştur" (Said, 1995, s. 11) ve burada Türk bir yönetmenin sinemanın ilk imgesi olan tren imgesini kullanması, kullanmakla kalmayıp yön değiştirmesi bir zihniyet değiştirme meselesidir. Sinemanın doğuya doğru yön değişikliği, *Susuz Yaz* filmiyle Berlin'de Altın Ayı ödülünü almış bir yönetmenin Türk Sineması'yla ilgili bir dönüşüm yapmak istemesinden de kaynaklanır. Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabında "toplumsal gerçekçilik hareketi"ni Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* filmiyle başlatır. (2013, s. 39) Bu hareket, Erksan bağlamında toplumsallıktan çok estetiksel bir dönüşüm yaratmak amaçındadır. Bu nedenle kendinin de söylediği gibi yaptığı filmler hiçbir Türk sinemasına benzememektedir. Trenin doğuya doğru gidişi, doğu-batı ekseninde okunabildiği gibi dönemsel de okunabilir. O dönemde Türk Sinematek Derneği'nin Türk filmlerine önem vermeyişi ve yabancı sinema odaklı oluşuna bir gönderme sayılabilir. Lumiere Kardeşler'in treni, filmde gönderme bağlamında bir Türk filmde görülmektedir ve Türk filmlerinin yabancı filmlerden bir eksiği yoktur.

Rüya, trenin gidişiyle son bulur. Ölüler, onları nereye götüreceği belli olmayan bir yere doğru trenle giderken kahramanımızı dışarda bırakmışlardır. Daha sonra filmde de öyküde de iki arkadaşa geri döneriz. Terapist kisvesindeki adam, kahramanımıza "Tren gittikten sonra yağmur yağdı mı?" diye sorar. Öyküde rüya sahnesinde yağmur yağdığı için bu cümle "Tren gittikten sonra yağmur dindi mi?" şeklindedir. Yağmur ağlamakla ilişkilendirilebileceği gibi öyküde kullanım şekliyle de "Acılar dindi mi?" anlamını da barındırır. Öykü "cevap vermedi" şeklinde biterken Ersan, kahramanımıza başıyla hafifçe de olsa "evet" dedirtmiştir.

4.3.1.3.2. Öykünün Filmle Birlikte Biçim Karşılaştırılması

1975 yılında, Sinemacılar Dönemi denen kuşağın film yapma özgürlükleri ellerinden alınır. O dönem sinemalarda “seks filmleri” furyası başlar. Televizyonun kurtarıcılığı bariz bir şekilde gözler önündedir. Bu yüzden Sinemacılar Dönemi yönetmenlerinden olan Lütfi Akad, Halit Refiğ ve Metin Erksan’a televizyon filmi yaptırılmak istenir. Sinema dilinin 70’lerden itibaren oturmuşluğuyla birlikte artık yönetmen olarak kimlere gidileceği de bellidir. Kurtuluş Kayalı’ya göre filmler 1970’li yılların başlangıcından itibaren daha düşünülerek çekilmeye başlanmıştır. Çünkü o dönemde kimi yönetmenler, özellikle de Yeni Türk Sineması’nın dinamik olarak telakki edilen yönetmenleri Türk Edebiyatı’nın önemli olduğunu düşündükleri eserlerini sinemaya uyarlamışlardır. (Kayalı, 2015, s. 99) Metin Erksan da bu dönemde beş ayrı edebiyatçının öyküsünden beş film yapar. Bunlardan biri de Sait Faik Abasıyanık’ın 1954 yılında çıkan *Az Şekerli* öykü kitabının içindeki “Müthiş Bir Tren” öyküsüdür.

Erksan, beş öyküyü ele alırken uyarlamasının serbest uyarlama mantığından yararlanmış ve kendi özgün üslubuna göre öyküleri filmleştirmiştir. Necati Cumalı’nın *Susuz Yaz* eserini uyarladığında Cumalı, kitapla filmin alakası olmadığını söylemiştir. Erksan da buna binaen birebir uyarlama yapmadığı için filmin bu kadar başarılı olduğunu belirtir. Serbest uyarlama derken Erksan’ın aldığı eserin konusu ve duygusundan yararlanıyor olsa da çoğu çekim kararı eklenen ve eksilen sahnelerde kendi duyusuna göre davrandığı söylenebilir. Burada biçimselliğin üst düzeyde olduğu barizdir. Erksan, filmlerde biçimselliğe önem vererek sinema tarihinde öne çıkan yönetmenlerden biri olmuştur. Erksan, eseri serbest uyarlarken görüntüleriyle estetize ederek biçimcilik yapıyordur. Onun bu öyküleri filmleştirmesindeki farklı yorumuyla alakalı Kurtuluş Kayalı şöyle demiştir: “Metin Erksan aynı yılda çektiği beş Türk hikâyesinde Sait Faik, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kenan Hulûsi, Sabahattin Ali ve Samet Ağaoğlu gibi farklı dünyaların yaratıldığı edebî yapıtlardan kaynaklanmıştır. Beş öyküden çekilen filmlerin çakışma noktaları da Metin Erksan’ın yönetmen olarak farklılığının bir göstergesidir.” (Kayalı, 2015, s. 74) Bu yoruma göre Erksan, hem seçtiği öykülerin anlamsal derinliği bakımından hem de onları ele alış biçimiyle sinemada başka bir şey yapmaya çalışmaktadır. Birsen Altınel, Erksan’ın kendine özgü görsel dilinin pek çok filmde karşımıza çıktığını söylerken televizyon filmi olarak çektiği bu beş öykünün ortak yönlerinin olağanüstülük olduğunu belirtir. (Altınel, 2005, s. 112) Erksan’ın özellikle seçtiği

bu öykülerden birinin de 50 Kuşığı Öykücülerinden olan Sait Faik'in öyküsünün olması çalışmamız açısından önemlidir. Öte yandan Andre Bazin, edebiyatın sinemaya asıl sağladığı faydanın öykülendirme babında ilgi çekici anlatıların toplandığı bir hazne olmasından kaynaklandığını söylerken uyarılama yapan bir yönetmenin de kitabın farklı bakış açılarını ortaya çıkarma isteğine vurgu yapar. (Andrew, 2018, s. 134, s. 137)

Kamerayı bir kalem gibi kullanan Erksan'ın kalemi bir kamera gibi kullanan Sait Faik'ten yararlanması ikisi arasındaki dilsel ortaklığa işaret etmektedir. Nedim Gürsel, Sait Faik'in sonradan Fransız Yeni Romancıları'nın kullandığı "montaj" tekniğini öykülerinde kullandığından bahseder. O, 1953 yılında yazdığı *Kayıp Aranıyor* romanında da bu tekniği kullanır ve Gürsel'e göre sinemadan kaynaklanan bu biçim, daha edebiyatta çok fazla görülüyordur. (Gürsel, 2019, s. 66) Montaj, bir sinema terimi olmakla beraber "Müthiş Bir Tren" öyküsünde göreceğimiz üzere aslında şimdiki zamandan geçmiş zamana atlamalarda dilsel olarak görülen bir tekniktir. Nitekim Sait Faik, zaman atlamalarında anlatı dilini bu şekilde oluşturmaktadır. "Müthiş Bir Tren" öyküsündeki rüya içinde geçmişe gidişler, rüyadan şimdiki zamana geçişlerde bu görülür. Erksan'ın filmdeki trenin içindeki görüntü tekrarlarında da tekniğin filmde de devam ettirildiği görülmektedir.

Metin Erksan, kendisiyle yapılan söyleşide *Susuz Yaz* adlı filmiyle birlikte sinema dili ve film dilini kendisinin yarattığından bahseder. (Erksan, 2017, s. 62) Erksan'ı Sinemacılar Dönemi bağlamında almamızla birlikte aslında filmlerinde ve söyleşilerinde yarattığı bu tavidir. Sinema diline ve görselliğe bu derece kafa yoran bir yönetmenin elbette 50 Kuşığı Öykücülerinden olan Sait Faik'ten yararlanması kaçınılmaz olmuştur. Kurtuluş Kayalı'ya göre: "Bilumum yönetmen o hep bilinen, genel kabul gören metinleri çeker. Türk sinemasının klasiklerini, kabullenilen belirgin romancıları, öykücülerini ve onların ünü yaygınlaşmış ürünlerini." (Kayalı, 2014, s. 112) Erksan'ın farklılığı bu düşünceye kafa tutarak gelmektedir. Şöyle ki zaten bir televizyon filmi olmasına rağmen Erksan'ın filmlerinde olan sorunlar "Müthiş Bir Tren" uyarlandığında da sorun olmuştur. (Kayalı, 2014, s. 111). Erksan'ın bir Sait Faik öyküsünü görselleştirmesi, yazar ile kurduğu duygu ve dil yakınlığıyla alakalıdır. Her ne kadar Sait Faik kelimelerle bir duygu durumu oluştursa da onun kullandığı sürrealist imgeler Erksan'a yol göstermiş ve Erksan da yazılı dili sinematografik bularak görsel dile çevirmeye yeltenmiştir. Atıf Yılmaz, uyarlamalar konusunda şöyle demiştir: "Bir edebiyat eserini sinemaya uyarlamak istiyorsanız, onunla bir yakınlık kurdunuz demektir. Görsel bir dile çevirebileceğinizi düşünmüşsünüzdür."

(Gürmen, 2019, s.38) Diyebiliriz ki Erksan, metin dilini kendi göz diline çevirerek öyküyü ele almaya çalışmıştır.

Sait Faik Abasıyanık'ın *Az Şekerli* öykü kitabı yayımlanan on birinci kitabıdır. 50 Kuşuğu Öykücülerini için önemli bulunan ve tam olarak dilsel bir dönüşüm yaratan *Alemdağ'da Var Bir Yılan* öykü kitabından sonra yayımlanmıştır. Muzaffer Uyguner'in *Sait Faik Abasıyanık Hayatı, Sanatı, Eserleri* kitabına göre Abasıyanık'ın dilindeki gerçeküstücü etkiler *Havuz Başı* ve *Son Kuşlar* kitaplarındaki bazı öykülerle başlamıştır. (Uyguner, 1964, s. 17) Sait Faik'in *Havuz Başı* ve *Son Kuşlar* kitapları 1952'de yayımlanmıştır. Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye* kitabında 50 Kuşuğu Öykücülerini'nden bahseder. Bu kitapta dediğine göre "Sait Faik'in *Son Kuşlar* kitabında yer alan 'Kırlangıç Yuvasındaki Kadın' öyküsü Sait Faik'in gerçeküstü öğelere ilk kez yer verdiği öykü olarak kabul edilmiştir. (Dirlikyapan, 2013, s. 68). Sait Faik'in öykülerinde kullandığı bu sürrealizm, *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabıyla daha fazla görülerek ondan sonra gelen öykücülerin bir kuşak yaratacak kadar dilsel dönüşüm yaratmalarına neden olmuştur.

Metin Erksan'ın *Az Şekerli*'deki "Müthiş Bir Tren" öyküsünü görselleştirmek istemesindeki neden de öykünün gerçeküstücü özelliğidir. Uyarladığı beş öyküye de baktığımızda bu özelliği görmekteyizdir. Atilla Dorsay bu seçim hakkında şöyle demiştir: "Beş öykü, bizce bir yandan Türk öykü edebiyatında açıkça veya göreceli olarak soyut bir anlayışın örnekleridir." (Gündoğdu, 2017, s. 79) Bu soyutluk ve bireyci bakış açısı, o dönemki seyirciler tarafından beğenilmemiş ve anlatım dili anlaşılammıştır. Fakat Erksan, döneminde anlaşılammayı göze alarak kendine özgüllüğünden de vazgeçmemiştir. Erksan; bu vazgeçmeyişiyle, seyirciyi üst düzeye çekmek isteyişiyle ve TRT'ye yaptığı bu filmlerin anlaşılammamasıyla alakalı şunları demektedir: "Çünkü bu filmler, eğlenceli olmaktan çok, insanın içinde varoluşsal sancılara neden olabilecek, son derece zorlayıcı ve düşündürücü olan güçlü sanatsal filmlerdir." (Sim, 2020, s. 113) Erksan, sinema filmi ile televizyon filmi arasında da bir ayırım yapmamaktadır. Sinema filminin sinema perdesinde gösterilmesi ve özel teşebbüs olması söz konusuysen televizyon filminin devlet eliyle TRT odaklı olması söz konusudur. Yalnız ikisi arasında görsel dil açısından bir farklılık Erksan'a göre yoktur. Bunu *Milliyet Sanat*'a 1975 yılında yaptığı röportajından Fikret Hakan *Türk Sinema Tarihi* kitabında aktarmıştır. Erksan, "Yeni Mevsimde Yeşilçam'a Neden Film Yapmadılar?" sorusuna cevap verirken "Ben televizyon ve sinema filmi diye bir ayırım yapmıyorum." (Hakan, 2016, s 375) demiştir. *Dergâh* dergisinin 1990'daki 2. sayısında Erksan'la röportaj

yapıldığında da kendisi televizyon ekranını Karagöz perdesine benzetmiştir. Sinemanın sanat olduğunu ve televizyonun da sinema sanatının yayın aracı olduğundan bahsetmiştir. O yüzden de *Müthiş Bir Tren*'i çekerken filmi yapış hissi televizyonu sinema perdesinden aşağıda görüp estetiğe daha az bulaşan filmler olmamıştır. Aksine televizyon için çektiği filmlerini TRT isteğiyle çektiği için bütçe olarak daha rahat davranarak edebiyatı da arkasına alarak istediği kalitede işler üretmiştir. Rekin Teksoy'un Metin Erksan konusundaki görüşlerine değinecek olursak:

Metin Erksan'ın estetik kaygıları önemseyen sinema anlayışının ele aldığı kahramanların duygu ve davranışlarına sıra dışı bir gelişme yüklemeyi yeğlediği görülür. Bu özellik, yönetmenin ilk filmlerindeki toplumcu bakış açısının daha sonra bireyci bir anlayışa yönelmesine yol açar. Yine de Erksan'ın filmlerinin Türk sinemasının "sinema sanatı" kavramıyla bağdaşan ilk örnekleri olduğunu kabul etmek gerekir. (Teksoy, 2007, s. 41)

Erksan'ın sinema sanatı kavramının içindeki ilk örnekleri vermesi, onun filmlerindeki bulunduğu konulardan ziyade yaratımındaki görsel dokudur. Yeşilçam içinde farklı bir kuşağı temsil etmesinin nedeni olarak da kendi çizgisinde ısrar etmiş olması diyebiliriz. Kendi sinema gözünü önemsemiş ve sadece bir yönetmenin gözüyle filmlerini üretmiştir. *Sevmek Zamanı*'ndaki rahat ve rahat olduğu için de bağımsız olan yönetmenliği için şunları demektedir: "*Sevmek Zamanı* benim kendi malım. Yüzde yüz benim kendi malım. Rahat çalıştım onda. Kendime karşı." (Kesal, 2018, s. 125) Eğer uyarılma yapacaksa da dilsel birliğe ulaştığı için bir öyküyü uyarlamaktadır. Onun çekim üslubu kendinden sonra gelen kuşağı da etkileyecek boyuttadır. Atıf Yılmaz ondan sonraki kuşaklardan biri olarak onun sinemasal üslubu için şöyle demiştir: "Üslup dendiği, biçem dendiği vakit, kendini gerçekten ortaya koyan hem ilk hem de bana göre henüz aşılmamış yeğâne yönetmenimizdir." (Gürmen, 2019, s. 106) Erksan'la kuşaktaş ve dost olan Halit Refiğ ise onun kadar ilgi çekici gerçekten pek az rejisör var diyerek onun hayalinin genişliği ve zenginliğinin hem en büyük hayal gücü hem de zaaflarının ve çıkmazlarının kaynağı olduğunu söyler ve onu Moby Dick romanındaki Kaptan Ahab'a benzetir. (Refiğ, 2011, s. 24)

Metin Erksan, *Müthiş Bir Tren*'i televizyon filmi olarak filmleştirdiğinde tarih 1975'i gösteriyordu. Sait Faik ise öyküsünü 1954'te yazmıştı. Yazınsal dile gelen gerçeküstücü imgelerin yaklaşık yirmi yıl sonra görsel dünyada uyarlanabilmesi, bizim sinemamız özelinde söyleyecek olursak ustalıklı yönetmenlerin teknik olarak anca belirli bir olgunluğa erişmesi dolayısıyladır. Erksan, 75'e gelinceye kadar zaten kendisini kanıtlayan bir yönetmen olmuştur ve bu güvenle istediği gibi filmler çekmek niyetindedir. Sadece 75'e

gelindiğinde de değil aslında Sinemacılar Dönemi diye adlandırılan kuşağın yönetmenleri film yapmaya başladıklarından beri yeni ve özgünlüğü arıyorlardır. Bu dönemle alakalı cümlelere gidecek olursak Şükran Kuyucak Esen'in anlatımına bakmalıyız. Ona göre “Sinemacılar Dönemi, Türk sinemasının artık dilini öğrendiği, söylemek istediklerini derli toplu biçimde ve ustaca anlatabildiği bir dönemdir. Artık kişiliğini ortaya koyabilmekte, erginleştiğini filmleriyle gösterebilmektedir. Serpilmiş, kendine güveni gelmiştir.” (Esen, 2016, s. 126) *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam* kitabında Erksan'ın kendine güveniyle ve TRT'ye yaptığı cesur televizyon filmleriyle alakalı Scognamillo şunu söylemektedir: “Biraz uçta davranan belki de Metin Erksan oldu, o da kendi zevklerine göre hareket ettiği için.” (Saydam, 2011, s. 323). Erksan'ın gerçeküstücü dile olan zevki onu Sait Faik'e yöneltmektedir. Sait Faik'in “Müthiş Bir Tren” öyküsündeki gerçeküstücü dilin var olabilmesinin öncesine baktığımızda ise yine otuz yıl öncesine gitmemiz gerekecektir. Andre Breton, *Sürrealist Manifesto*'yu 1924'te yayımlamıştır. Soupault ile kendisinin kurduğu bu yeni katıksız ifade modelini sürrealizm olarak adlandırdığını söylemiştir. Buna göre sürrealizm: “Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm. Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem.” (Breton, 2009, s. 31) Sürrealizm ilk çabalarını şiir olarak gösterse de daha sonra diğer anlatı türlerine, resimlere ve hatta sinemaya doğru da adımını atmıştır. Susan Sontag, sürrealizmin görüldüğü mediumlar hakkında şöyle demiştir: “Doğrusunu söylemek gerekirse sürrealizmin kendini bulduğu sanatlar kurmaca düzyazı, tiyatro, montaj sanatı ve -en muzafferane havasıyla- fotoğrafıdır.” (Sontag, 2011, s. 62) Sinemada daha çok rüya evreninde ve Freudyen imgelerle kendini gösteren sürrealizme biz Türk Edebiyatı'nda daha çok 50 Kuşağı Öykücülerinin öykülerinde tanık oluyoruzdur. Nitekim söz konusu öykü olan “Müthiş Bir Tren”in tamamı da rüya anlatısıdır. Andre Breton'a göre yalnızca bellek rüyalarından alıntı yapma, geçişleri görmezden gelme ve bize rüyanın kendisinden çok bir dizi rüyayı resmetme hakkını kendisine mal etmiştir. (Breton, 2009, s. 16) Tamamına yakını rüya âleminde geçen öyküde rüyanın içinde de geçmişe gidişler mevzubahistir. Sinema terimleriyle bu geçişlere geçmişe dönüş anlamına gelecek şekilde “flashback” denilmektedir. Bu öyküdeki farklı olan durum ise zaten belleksel bir anlatı olan rüyanın içindeki geri dönüştür. Aslında bellek, yaşanmış bir eski zamanı da rüyanın içinde canlandırıyor. Bu da sürreal öğelerin öykü içerisinde de görsel olarak filmin içerisinde de fazlasıyla olduğunu gösterir. *Dergâh* dergisinin 1990 yılındaki 2. sayısında Erksan'la yapılan söyleşide filmlerinin temel özelliğinin simgecilik ve

gerçeküstüçülük olması nereden kaynaklanıyor diye sorulmuş. Erksan ise bu soruya şöyle cevap vermiştir: “Simgecilik, soyutlama, stilizasyon, gerçeküstüçülük, yaratma işlevinin ve yaratma yeteneğinin ayrılmaz bütünleridir. Ben bu olgulardan düşünce yapımda varolan doğallık, eytişim (diyalektik) ve belirlemecilik (determinizm)in etkisi, itmesi ve yönlendirmesi ile yaratma eyleminde yaptığım sinemanın temel özelliklerinde kaynak olarak yararlandım.” (Erksan, 1990, s. 14)

Tablo 1.

| Mekân | Kişiler | Zaman | Anlatıcı |
|---|---|---------------|--------------------------------|
| a. Gerçek Mekân | a. Gerçek Kişiler | Şimdiki zaman | Tanrı anlatıcı |
| Kıraathane | İki arkadaş | Rüya zamanı | Rüyayı anlatan rüya Anlatıcısı |
| b. Rüya Mekânı | b. Rüyadaki Kişiler | Geçmiş Zaman | |
| Tren istasyonu, Pardösüyü aldıkları mağaza, Savaş alanı | Rüya anlatıcısı, Tren bekleyen yolcular, Trenin içindeki yolcular, Rüya anlatıcısının on yıl önceki karısı Nadide, Rüya anlatıcısının oğlu Hasan, Trendeki kadın (Mediha), Trendeki zabıt (Çanakkale’de vurulan arkadaş) Hüsnü), Trendeki sivil (mektepteki musiki hocası), Trendeki babası | | |

Tablo 2.

| Ekran Süresi | Sayfa Sayısı |
|--------------|--------------|
| 42.57 | 5 |

4.3.2. “Bir Beyoğlu Düşü” Öyküsünün Görsel Dile Aktarımı: *Hayallerim, Aşkım ve Sen*



Şekil 4.

Demir Özlü, anlatısını yazarken yaşlı hâlimden geriye dönerek Beyoğlu’nda yaşadığı gençlik hâlinde yaşadıklarını yazmıştır. Karakter, odasında yazı yazan bir entelektüel olarak çizilmiştir ve sürekli Beyoğlu’nu turluyordur. Burada bütün bir Beyoğlu geçmişiyle yüzleşilir; caddeler, sokaklar, hanlar, geçitler ve mekânlar anlatılır. Karakter, yazı ilhamı için de üst kattaki kadın komşusunu sürekli düşünde görmektedir ve onu takip etmektedir. Kadının âşığıyla konuşup kadını tanımaya çalışır. Anlatımda şiirsellik ve gizem havası mevcuttur. Âşık, ondan yardım ister ve adresini verir. Beyoğlu’nu dolaşırken adamın evine gitmeye karar veren karakter, orada üst kattaki kadınla karşılaşır ama bunun düş mü gerçek mi olduğu belli değildir. Öyküde düşle gerçek birbirinin içine girmiştir. Bu durumu “Gerçekle düşün birbirine karıştığı, ardından da baş döndürücü sanrıların başladığı tuhaf bir yaşam.” cümlesiyle özetlemektedir. Daha sonra anlatının gençlik kısmı, kadının kendini pencereden kendisini caddeye bırakmasıyla ve bu durumu da karakterimizin görmesiyle

bitir. Özlü, gençlik hikâyesini bu şekilde anlatmıştır. Anlatı, yaşlı hâline geri döner ve “Böyle geçirdim gençliğimi” diyerek devam eder.

4.3.2.1. Öykünün Filmle Birlikte İçerik Karşılaştırılması

Demir Özlü, “Bir Beyoğlu Düşü” anlatısının başında bu anlatının konusunun 1963’te yayımlanan *Soluma* adlı hikâye kitabında yer alana “Derine” adlı hikâyeden alındığını söyler. Özlü, daha sonra da toplu öyküleri olan *Sürgün Küçük Bulutlar* kitabına bu öyküyü almıştır.

“Derine” öyküsünde de karakter “Bir Beyoğlu Düşü”ndeki gibi bir sanrı bir rüya gördüğüyle alakalı düşünceler üretiyordur. Burada da yazarın genel olarak kitaplarında kullandığı bir bulantı imgesi yer alır. Bulantı gerçek bir bulantı olarak görülüyor olsa da aslında bu varoluşsal bir bulantıdır; yaşamdan, yaşıyor olmaktan yaratılan bir bulantı kaplıyordur bedenini. 50 Kuşağı Öykücülerinin öykülerinde en çok kullandığı sorunlardan biridir bu varoluşsal düşünceler. Özlü, bu öyküde kullandığı cümlelerin benzerlerini de öyküye de referans verecek biçimde anlatısında kullanmıştır. Öyküde “‘Derine, derine,’ diyordum, kendi kendime.” cümlesini “Bir Beyoğlu Düşü” anlatısında “‘Derine, durmadan derine’ diyordum kendi kendime.” şeklinde düzenlemiştir.

“Bir Beyoğlu Düşü” anlatısıyla birebir aynı olan yer ise bir adamın gelip “sizinle bir konu hakkında konuşmaya geldim” deyip adamla konuşmaya başladığı kısımdır. Bu kısımda komşusu olan kadının onun metresi olduğunu belirtir ve yardım isteyip adresini verir. Özlü, “metresimdi” dediği kısmı daha sonraki anlatıda “sevgilimdi” diye değiştirmiştir ve anlatıyı daha çok geliştirmiştir. Önceden yazdığı öykü ona sadece yol gösterme yardımında bulunmuştur. Anlatısında öyküden kadınla ilgili konuşmalar daha fazla geçiyordur. Burada şunu diyebiliriz, Özlü yazdığı eski metninden aldığı bir düşüncüyü daha sonraki metnine yedirmiştir ve iki metin arasında bir metinlerarasılık kurmuştur. Kubilay Aktulum, metinlerarasılığın temel işlevlerinden birisinin eski yapıtlar yinelenerek, biçimsel ve içeriksel olarak dönüştürülerek canlı tutulmasından bahseder. (Aktulum, 2018 s. 94) Özlü’nün yaptığı da budur. Atıf Yılmaz’ın *Hayallerim, Aşkım ve Sen* filmi aslında son işlevini gerçekleştirmiştir de diyebiliriz. Öyküden anlatıya anlatıdan senaryoya ve filme çekilen bir hikâye söz konusudur. Her bir geçişte de hikâye dönüşerek form değiştiriyordur.

Özlu, “Derine” öyküsünü yazarken o mekânın Beyoğlu olduğunu hissettirmeyerek yazmış fakat daha sonra yazdığı “Bir Beyoğlu Düşü” anlatısında aynı şeyleri anlatırken sokak isimleri vererek o mekânın Beyoğlu’nda geçtiğini çok net bir şekilde belirtmiştir. Anlatıda caddelerle, sokaklarla, dükkânlarla birlikte Beyoğlu evreninin içindeyizdir.

“Derine”, öyküsünün sonuyla “Bir Beyoğlu Düşü” anlatısının sonu kesişmektedir. Yalnızca Özlu, anlatısının sonuna “Buydu işte gençlik hikâyem!” diyerek dört sayfa daha anlatısını sürdürmüştür. Burada, öyküde anlatılan kısımdan koparak kendi yazar kimliğini anlatıya sokmuş ve anlatısının geçmişe dair bir hikâyeye olduğunu belirtmiştir. “Şimdi o mahallede yapıların çoğu bomboş.” diyerek de geçmişle bugünün karşılaştırmasını yapar

Özlu, “Bir Beyoğlu Düşü” anlatısına kendisini katarak otobiyografik bir biçimde anlatmaya başlar. Yaşlılık döneminde hatırladığı Beyoğlu’ndan bahseder. Tıpkı 50 Kuşağı Öykücülerini başlatan Sait Faik’in öyküleri gibi kendi yazar kimliğini de anlatısında kullanarak anlatısını geliştirir. Atıf Yılmaz’ın filminin başında dergi satan Coşkun adlı adamı meyhanede görürüz. Özlu’nün anlatısındaki kısma gelene kadar Yılmaz başka bir senaryoyla önce karakterini tanıtır bize. Buradan da anlayacağımız gibi aslında uyarılama filmler sadece filmin bütününe sirayet etmez, bir kesit alınsa da kitaptan uyarlanmış olduğu o kesitin olduğu yere geldiğimizde tamamıyla görülmektedir. Yılmaz, o kısma gelene kadar bir sinema evreni yaratmış ve karakterini oluşturmuştur.

Filmde çizilen Coşkun karakterinin kitapta bir ismi yoktur ama Özlu anlatı olarak kendisinin gençliğini anlattığını “başından bütün bu tuhaf olayların geçtiği gençlik yıllarından” diyerek okuyucuya göstermiş olur. Filmde Coşkun karakteri, flashback ile çocukluğuna döndürülür sinema perdesinde Türkân Şoray’ı görülür. Coşkun’un hayalci bir karakter olduğu seyircilere buradan hissettirilmektedir. Kitaptaki düş sahnelerinin alt yapısı da filmde bu şekilde oluşturulmuş olur. Özlu, anlatısında karakterine altı kere düş gördürür ve bu düşler üst kattaki komşusuyla alakalıdır. Atıf Yılmaz, kitapta üst kattaki komşusunu sürekli düşünde gören karaktere filmde bu düşlerin nedenini vermiştir. Yılmaz, çocukluğunda yurttan sinema perdesinde Türkân Şoray’ı izleyen bir karakter yaratır ve bu düşler daha sonra karakterin gençliğine Türkân Şoray olarak geri dönecektir. Aslında Yılmaz, Özlu’nün hatırladığı gençlik karakterine bir de çocukluğu eklemiştir. Böylece film, daha yoğun anlatımlı hâle bürünmüştür. Yılmaz, uyarılama yaparken bir yeniden okuma ya da yeniden yaratma yapmasının yanında uyarlamaya hiç olmayan eklemeler de yapmaktadır. Karaktere bir geçmiş çizerek bunu göstermektedir. Karakterin çocukluğunu anlatırken hep

film izlediği zamanları anlatmıştır. Özlü, kitabında da sinemadan bahseder. Kitapta “Atlas Sineması’nda bir dört buçuk matinesine gidebilirdim. Mermer avluya girip, kadınlı erkekli kalabalığa karışacak, kendimi sinemadaki hayallere kaptırıp, akşam vaktinin gelmesini bekleyecektim.” der ve aslında kitap-film ortaklığının sinema olduğunu anlarız. Çocukluğunda sinemayla hayallerini kuran karakter ve Beyoğlu’nda dolaşırken sinemalara giren karakter ikisi birbirinin yansımasıdır.

Atıf Yılmaz, Coşkun karakterinin gündüz düşü için çocukluğunda filmlerde gördüğü Türkân Şoray imgesinden Nuran karakteri yaratmıştır fakat bu kısımlar Özlü’nün kitabında hiç yoktur. Bazı şeyler de filmde dönüşüme uğramıştır. Özlü, anlatısındaki karakterin odasında yazdığı yazıları Beyoğlu’nda Lebon pastanesinde Paskin adlı adama gösterir. “Bu yazıları, yazı denemeleri yapan her genç yazar gibi, bir ustaya göstermek istiyordum.” diyerek bunu belirtir. Fakat filmde bu kişi aynı apartmandaki Hayati Abi olarak geçiyordu. Özlü’nün yazdığı yazılar diye bahsettiği yazılar da filmde Coşkun’un yazdığı senaryolar olarak değişir.

Kitapta karakterin sürekli Beyoğlu’nda gezmesi ve Beyoğlu’nun ana karakter olması, filmde görüntülerde görülür. Beyoğlu mekânı, filmin içinde canlı bir şekilde görülmektedir. Buna göre yazıyla anlatılan bir şeyin filmde görülmesi söz konusudur. Karakter arka fonda konuşurken Beyoğlu görüntüleri geçer. “Ben bir film yapacak olsam herhalde Beyoğlu’nu anlatırdım.” diyerek film-kitap ortaklığı sağlanır. Kitapta başroldeki Beyoğlu, böylece filmin içine de sirayet etmektedir. Filmde Hayati Abi’ye söylediği “iş, güç, yolculuk, sürgün, nereye gittiysen döndün gene Beyoğlu’na geldim” cümlesi kitaptaki Demir Özlü’nün hisleridir. Özlü’nün Berlin’de yazdığı bu anlatısında İstanbul’u ve İstanbul özelinde de Beyoğlu kullanması da tesadüf değildir. Anlatıdaki karakter, Beyoğlu’nda düş görür, orada kadına âşık olur, orada hayal kurar, orada bulantı ve varoluş sancısı çeker. Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* adlı kitabında İstanbul’un Türkiye’deki modernleşmeye dair her türlü umudun, kaygının ve arzunun aktığı bir metropol olduğunu ve pelikül üzerindeki İstanbul dokusunun bir arzu kenti olarak modernliğin simgesi olduğunu söyler. (Kirel, 2018, s. 127-128) Özlü’nün anlatısı için de bu arzu kentinin Beyoğlu semti üzerinde simgeleştiği söylenebilir.

Karşılaştırma yapıldığında kitap ve film arasında düzgün geçişler olmadığı anlaşılır. Filmin senaryosunu yazan Ümit Ünal, kitaptan aldığı bilgileri filmde kendi oluşturduğu karakterine kolajlamıştır. Böylece aslında tam anlamıyla uyarlamanın dışında ayrı bir şey

yapmış olur. Bu, tam da 50 Kuşığı Öykücülerinin dilde yaptığı dönüşüme benzeyen bir şeydir. Atıf Yılmaz'ın karakteri Coşkun'a senaryo yazdırması ama kitapta karakterin sadece yazılar yazması film ve kitabın farklı yanlarından biridir. Yılmaz, Coşkun'a hem senaryo yazdırıyor hem de o senaryoda olmasını istediği oyuncuyla onu tanıştıırıyordu, kitapta bunlardan bahsedilmez. Film, biraz da hikâyeyi genişleterek seyirciye vermek istiyordu ve Coşkun'un hayalleri daha geniştir. Yazdığı senaryonun ismi Demir Özlü'nün anlatısının ismi olan "Bir Beyoğlu Düşü"dür. Aslında Özlü'nün yazdığı kitap tam da bu devrede filme girer. Kitaptan cümleler Coşkun'un senaryosunun içinde kendine yer bulur.

Yılmaz, kitabı uyarlarken cümle cümle değil bazen cümleleri keserek filmine aktarmıştır. Coşkun, filmin içinde yazdığı senaryoyu okurken bir yandan da İstanbul görüntüsü akıyordu. "Denizleri çeşitli yönlere açılan, yumuşak tepeleriyle Boğaz'la Haliç çevresine uzanan, gizemli İstanbul kenti..." diye senaryosuna başlar. Demir Özlü ise bu cümleyi şöyle devam ettirir: "...İstanbul kentinde, hiçbir yer beni Tünel Alanı kadar ilgilendirmemiştir." Kitabın cümlelerini tam olarak almasa da ara ara aynı cümleler devam eder. Coşkun, Demir Özlü'nün yazdığı karakteri senaryosu vasıtasıyla anlatır. "Gençliğimin bütün korku ve bunalımlarını burada yaşadım." diyerek hikâyeyi devam ettirir. Filmde senaryonun anlatıldığı yapı, Coşkun arka plandaki sesiyle Özlü'nün kitabındaki cümleleri okurken Beyoğlu'nun görüntüsünün ekranda akması üzerine kuruludur. "Öyle sanıyorum ki, beni bütün gençlik yılları boyunca yoldan çıkararak, duygularım ya da tedirginlik üzerine kurulu kişilik yapım değil de o alandan başlayarak, çeşitli yörelere, dar ya da geniş yollarla, geçitlerle, merdivenlerle yayılan, çetrefil sokaklarıydı o kentin." cümlelerini okurken Beyoğlu'nun yollarını, geçitlerini sokaklarını görüyoruz. Hikâyeye daha sonra bir komşu kadın girer ve filmde bu komşuyu karşı komşu olarak görürüz. Filmde senaryoyu yazan Coşkun, yazdığı senaryoyu adeta yaşıyor gibidir. Senaryonun içinde yazı yazan biri olarak kendisi görülür. Tıpkı Özlü'nün de anlatısında kendisini yazması gibidir. Kitapta bu kadını Özlü şu şekilde tarif eder: "Oldukça ilgi çekici bir de komşum var; yeşil gözlü, gizemli bir kadın. Ona karşı duyduğum duygular da bir yazma dürtüsü yaratıyor bende." Filmde ise karşı komşusunu ilk defa gören adamın onu tarif edişi şöyledir: "Derin gözleriyle sanki baktığı yerin çok ötelere görüyordu. Ne kadar da düşlerimi dolduran aşkla ve beni içine alıp yitirecek şefkatle dolu o eşsiz kadın imgesine benziyordu."

Özlü, anlatısında komşusu olan kadını görür ve o kadınla ilgili bir metin yazmaya çalışacağını diyerek yazı yazmaya başlar. Filmde ise yazı yazan bir adamın kadını görmesi

ve onun peşinden hayallere dalması, ona âşık olması anlatılır. Özlü, anlatısında bu kadını sürekli düşlerinde de görmektedir. Bu düş sahneleri kitapta altı adettir ve çoğunlukla kadınla ilgilidir. Filmde ise bu sahneler düş olarak değil, gerçekliğin içinde ele alınır. “Seni ilk kez orada kilisenin kapısında yakından gördüm” diyen Çoşkun’un senaryosundaki karakter, Özlü’nün düş sahnelerinde yerini bulur. Özlü, bu kiliseyi Sainte Marie Draperis Kilisesi olarak yazmıştır. Kısa bir rüya sahnesi olarak çizilen kilise sahnesinde Atıf Yılmaz, görüntüler dışında kadını ve erkeği konuşturmuştur. Yılmaz, bu senaryo sahnesinde de filmin genel atmosferinde kullandığı renklerin dışında sarı bir ton kullanmıştır. Özlü, düş sahnelerini anlatırken kelimelerle düş olduğunu belirtmek durumundayken film sahnelerinde bu geçişler renk değişikliği olarak anlatımda yerini alır. Burada da sinemanın anlatım biçimlerinden olan rengin kullanım özelliği görülmektedir. Böylece Yılmaz’ın biçimsel olarak farklı bir anlatım tarzı kullandığı görülür.

Özlü, anlatısında “İşte, sonunda belirli bir yere doğru kayıyordu varlığım: Komşum olan kadının ardısına sürüklenecektim.” derken filmde bu sürükleniş, peşinden gitmeler görsel olarak görülmektedir. Yılmaz, görsel olarak Sinemacılar Dönemi ekolünde bir yönetmendir. Görsel ve estetik benzerliği bu filmde de bulunur. Akad’ın *Vesikalı Yarım* filminin son sahnesinde kadın karakter olan Sabiha’nın manav dükkânına bakarken kameranın yakından uzağa doğru kesilmesi tekniği yani manav dükkânını her kesişinde planın genişlemesi ve Sabiha’nın gözüyle uzaklaşılması, Yılmaz’ın *Hayallerim*, *Aşkım* ve *Sen* filminin bir sahnesinde de mevcuttur. Burada yönetmenler arası bir his ve teknik yakınlığı kurulabilir. Yılmaz da erkek karakterini kadın karakterinin arkasından onun uzaklaşışına baktırırken düz bir çekim kullanmamıştır. Kesmeler kullanarak yakından uzağa geçişlerle duyguyu vermiştir. Böylece, yönetmenlerin biçimsel ortaklıkları da bu film özelinde yakalanmış olur. Bir kuşağın oluşma nedeni zaten bu his ve biçimsel ortaklıklarla belirlenmektedir. Sinemacılar Dönemi’ni görüntü merkezli bir yapı bir araya getirirken 50 Kuşağı Öykücülerini de dilsel yakınlık ve seçilen konular bir araya getirmektedir. Bu kuşağın en çok kullandığı gerçeküstücü düşünce biçimi “Bir Beyoğlu Düşü”nde de mevcuttur. Gerçeküstücülük, sürekli kendini irdeleyen ve oluşturan bilincin bir serüveni ve biçimi olarak anlatılır. (Ahmet, 2011, s. 67) Demir Özlü, hem anlatısında kendisini irdeleyen cümleler kuruyordur hem de kendini klasik yazarların metinlerinden ayırarak gerçeküstücülere yakınlaştırmaktadır. Kitabın içinde bundan şu şekilde bahsedilir: “Gerçeküstücülerinkilerse tuhaf imgelerle doluydu: karmaşılaştırılmış, maddeleştirilmiş, karanlık imgeler... Kuyulara düşmüş ahtapotlar ya da mürekkep lekeleri gibi. Onları daha

çok seviyordum.” Kitapta sadece gerçeküstüçülük değil varoluşçuluk da vardır. “Senin varoluşunu en çok ilgilendiren o: Gençliğin.” diyen Özlü, Beyoğlu’yla yaşadığı hayatı benzeterek ikisinin de karanlık, çıkışsız bir labirent olduğunu söylüyordu.

Kitapla film arasında belli farklılıklardan bir tanesi de kitapta komşu kadını arayan adamı kapıda gören karakter filmde evinde kapısını açınca görüyordu. Bu anlatımlar farklı da olsa ana konu aynıdır. Adam, kadının sevgilisidir, onu arıyordu ve karaktere bir adres verir. Senaryoda erkeğin kadının peşinden gidişi için, yoksa bir düş müydü gördüğüm, bir Beyoğlu düşü, denmiştir. Böylece kitaptaki düş kısımları, filmde de kendini senaryonun içinde de düş olarak var saymıştır. Hatta düşünde kadının sevgilisinin adresine gittiğinde kadını biçim değiştirmiş şekilde bulur. Böylece kitaptan uyarlanmış film, film içinde senaryo, senaryonun içinde düş birbirine girmektedir.

Kitaptaki anlatının gençlik kısmı ve filmdeki senaryonun son kısmı kadın karakterin pencereden kendisini bırakmasıyla son bulmaktadır. Film, daha sonra kendi akışına geri döner ve kitapla bağlantısı kopmuş olur. Seçil Büker, *Sinemada Anlam Yaratma* adlı kitabında Umberto Eco’dan alıntı yapar. Buna göre biçimin değişmesi içeriğin ya da anlamın değişmesine yol açmaktadır. (Büker, 2021, s. 40) Yılmaz’ın Özlü’nün *Bir Beyoğlu Düşü* anlatısını alıp görsel dünyaya aktarırken hem de biçimiyle oynaması, anlatının da anlamını tabii ki değiştirmektedir. Böyle bir değişim, bütün önemini anlatıdan alıp filme vermiş olur. Buradaki Özlü’nün anlatısı tam olarak filme faydacı bir şekilde yedirilen bir kısım gibi görülür. Yılmaz, yöntem olarak uyarlama türünü eğip bükmüş ve kendine has bir yöntem geliştirmiş olur.

4.3.2.2. Öykünün Filmle Birlikte Biçim Karşılaştırılması

Atıf Yılmaz’a çocukluğunda henüz sinemaya başlamamışken arkadaşları “rejisör” lakabını verirler. Daha sonra o da Metin Erksan gibi üniversite döneminde sanatla uğraşmaya başlar. Hukuk kazanmasına rağmen kaçak olarak akademiye girip resim yapar. Onun, diğer yönetmenlerden farklı olarak geliştirdiği sinemadaki algısı, gençliğindeki bu eğitimlerden de kaynaklanıyordu. Bu yüzden onun bu farklılığı ve sinema algısı onu Sinemacılar Dönemi denen, sinemayı dönüştürmek için çabalayan kuşağın içinde olmasına sebep olmuştur.

Kurtuluş Kayalı, Metin Erksan’dan bahsederken nasıl ki onu anlamak bireyi de anlamaktır (Kayalı, 2015, s. 90) diyorsa aynı bireyciliği Akad ve Erksan’dan gelen kuşak

olan Atıf Yılmaz'da da görebiliyoruz. O da filmlerinde daha çok bireysel konulardan bahsedip sinemasını insanın içindeki çıkmazlardan bahsederek kurmuştur. Özellikle ikinci dönemde yaptığı *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Bir Yudum Sevgi*, *Mine*, *Ah Belinda*, *Adı Vasfiye*, *Kadının Adı Yok* gibi filmleri, bireyi öne çıkarmanın yanında bireyin cinsiyetine de karar vererek kadın odaklı filmleri olmuştur. Yılmaz, *Söylemek Güzeldir* adlı anı kitabında kendisinin de olduğu kuşakla ilgili anılarını yazarken bireyciliğinden de şu şekilde bahsetmiştir: “Biraz da el yordamıyla, daha farklı, daha bireysel filmler yapmaya başladık.” (Yılmaz, 1995, s. 262) Daha kendi dünyası olan filmler çekmek istemesinin ve çekerkenki stilinin sebebi olarak da aldığı eğitimi gösterebiliriz. Eğitim hayatını görsel bir dünya üzerinden devam ettirmesi, onun sinemada da görsellikten yararlanmasına sebep olmuştur. Diyebiliriz ki bu görsellik de onu biçimci yapmaktadır. En sevmediği, parasal odaklı çekmek zorunda kaldığı filmlerinde bile bir farklılık yaratmaya çalıştığı görülmektedir. Çünkü o kendini üslupçu olarak da tanıtarak şöyle der: “El yordamıyla da olsa, kendine has bir üslup bir sinema dili kullanmaya başlamıştım.” (Yılmaz, 1991, s. 106) Onun el yordamı dediği şey, üslup geliştirmektir. Biçimsel denemelerle oyalanıyordum, sinema dilini ve gramerini öğrenmeye çalışıyordum (Yılmaz, 1991, s. 73) gibi ifadeleriyle de üslup üzerinden sinemasını geliştirmek istediği görülebilir. Bunu anlamlandırabilmek için sanat eğitiminin sinema sanatını etkilemesiyle ilgili dediklerine de başvurmamız daha anlamlı olacaktır. Bu konuyla alakalı Yılmaz şunları demiştir:

Resim yaptığım için olacak, özden çok biçim beni ilgilendiriyordu. Önemli olan sinema yapmaktı, sinemada bir şeyi anlatmayı doğrusu çok fazla düşünmüyordum. O zamanlar biçim özden önemliydi, bir çerçeve yaparken, şöyle olsun böyle olsun diye düşündüğümü hatırlıyorum, artık hiç öyle bir şey düşünmüyorum. Aslında düşünmemek gerekir, insan düşünmeden onu yapabildiği zaman önemli. Belli bir yere varınca öyle biçimi uzlaştırıyorsun. (Yılmaz, 2007, s. 27)

Buna göre Yılmaz salt biçimden de yana değildir. Zaten bu çalışmanın ana maddesi olan estetik odaklı olarak filmlerini çeken yönetmenler, filmlerinde sadece biçimsel bir görüntüye önem vermiyorlardır. Onların durumu, filmlerini yaparken Yılmaz'ın da dediği gibi el yordamıyla o biçimciliği öyle kaynaştırarak vermektir. Bu yüzden de onlar, auteur yönetmenler çerçevesinde değerlendirilebiliyor.

Yılmaz'ın eğitiminin ona verdiği yararlar da varken zararlar da vardır elbette. Nasıl ki biçimle öz birbirine kaynaştığında daha iyi bir film ortaya çıkabilir diyorsa bunun sadece biçimcilik yaparak olacağına inanan sinemacılar da vardır. Fakat Yılmaz onlardan değildir,

olmadığı için de bu kadar başarılıdır diyebiliriz. Onun bu konudaki eleştirisine kısaca bakmakta yarar vardır. O, salt biçimciliğin yanlışlığı hakkında da şöyle demektedir:

Fotoğraflar elden ele dolaşıyor: 'Şu açık leke sol köşeye iyi oturmuş', 'Koyu lekenin hareketi' falan filan. İşin doğrusu iyice sindirilememiş bir resim kültürüyle, acemi yönetmenliğin ortaya çıkardığı kargaşalık. Bir süre sonra bu mantıkla film çekilemeyeceğini fark ediyorum. Doğru olan; insanın bütün bilgilerini bilinçaltına itip, özümsemişi, kendine mal ettiği bilgileri düşünmeden, zorlanmadan kullanabileceği düzeye gelmesi. Yavaş yavaş biçimi özün belirlediği...(Yılmaz, 1991, s. 44)

Yılmaz, bütün bu eleştirileri getirirken aslında sadece konu odaklı filmler yapmadığını da şu şekilde söylemektedir: “Biçime özden daha fazla değer veriyorum.” (Yılmaz, 1991, s. 50) Onun sinema sanatında uyguladığı biçimcilikle resim sanatından sinemaya devşirilerek uygulanan biçimcilik arasında bir fark vardır. Yılmaz, elbette ki filmlerinde biçime daha fazla önem veren bir yönetmendir fakat bunu sinemanın hamuruna uygulayarak yapmaktadır. O yüzden de anılarında anlattığı öz-biçim tartışmalarında iki düşüncenin birbirine kaynaştığında ve düşünmeden yapıldığında değerli olacağını savunur. Yılmaz sonrası kuşaktan sayılacak yönetmen olan Erden Kıral da biçimcilik için şu sözleri demiştir: “Biçime taparsanız, anlatılana da taparsınız.” (Kıral, 2021, s. 118) Burada sadece o kuşağın değil ondan sonraki kuşaktaki auteur yönetmenlerin de biçim konusundaki görüşlerinin aynı olduğu düşünülebilir.

Yılmaz'ın biçimcilik konusunda bu kadar düşünmesi aslında onun bir önceki kuşaktan olan Akad'ın peşinden gitmesiyle de alakalıdır. Akad, her sahneyi çekerken o sahneyi plan plan görüntüsünü çizen ve o şekilde sete çıktığında elindekilerle bir görsellik kurmaya meyilli bir yönetmendir. Yılmaz da ileride bu yöntemi kullanarak sinemasını oluşturacaktır. Anılarında “Akad'ın o gün kullandığı yöntemi hâlâ kullanırım, çekeceğim her sahneyi bir gün önce oturur, tasarlar, kâğıt üzerine geçiririm.” (Yılmaz, 1991, s. 48) diyerek de buna işaret etmiştir. Tabii ki bu derece bir görsellik inşası Yılmaz'ı çağdaşı olan diğer yönetmenlerden farklı yapacaktır. Yılmaz bu farklılığı anlatırken şöyle demektedir: “Bilimsel bir araştırmayla değil, sinema yaparken gözlediklerimle, deneylerimle bu farklılıkların hâlâ var olduğunu ve böyle bir farklılık varsa yaptığımız sinemanın da yerel kültür birikimimizle beslenen farklı bir sinema olması gerektiğini düşünüyorum.” (Yılmaz, 1991, s. 127) Sinemasını farklılıklar üzerine kuran Yılmaz'ın bu farklılığı da içerik olarak ele aldığı film konularıyla harmanladığı görülür. Onun el yordamıyla dediği şey, aslında bir deney ortamıdır. Sinema, ona farklı bir bakış açısını geliştirebileceği ve bu estetik farklılığı da seyirciye aktarabileceği deney ortamı sunmaktadır. O, ele aldığı konuyu bambaşka bir

şekilde seyirciye vermek istemektedir. Diğer sinemacılar da onun hakkında yenilikçi diyorlardır. Buna, Fikret Hakan'ın *Türk Sinema Tarihi* kitabında onun için her yıl yeni ve değişik tasarıları filmleştiren bir yönetmendir demesini gösterebiliriz. (Hakan, 2016, s.53)

Jacques Ranciere'e göre seyirci de eylemde bulunur, tıpkı öğrenci veya bilgin gibi. Gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar. (Ranciere, 2015, s. 18) Seyircinin yaptığı bu seçme ve gözleme işini ona farkında olmadan yaptıran da sinemacının kendisidir. Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* adlı kitabında seyirciyle ilgili şunları söyler: "Sinema yarattığı dil ile seyircisine 'nasıl bakılacağı'nın yolunu inşa' ettiği için diğerlerinden farklı bir biçimde ele alınmalıdır." (Kirel, 2018, s. 255) Nasıl bakılacağı'nın yolunu inşa etmenin anlamı düşünülürse de estetik kavramı önümüzde çıkar. Tam da burada halka verilmeye çalışılan estetik eğitimden bahsedebiliriz. Sinema, bu estetik eğitimin aktarılmasına ön ayak olan bir sanat dalıdır. Ayşen Oluk Ersümer'in *Sinema Neyi Anlatır* adlı derleme kitabında bir filmin estetik yönü üzerinde düşünceler gelişmiştir. Buna göre "Bir film, olgusal bir gerçeklik olarak, duyular aracılığıyla zihinlere ulaşan, imgelemi harekete geçiren bir olgusal-estetik gerçekliktir." (Ersümer, 2015, s. 193) Bu yüzden de bir filmde bahsederken onun estetik boyutunu düşünmeden edemeyiz. Bu boyutuyla ele alırken de bunu eğitim odaklı düşünmeliyiz. Atıf Yılmaz, sanatın eğitim verebileceği düşüncesiyle alakalı da şöyle der: "Sanat bir zorlama gibi, insanlara bir şey öğretiyim diye yapılmaz. Ama yaptığımız şey, kendiliğinden öğreticidir. Sadece toplumsal içerikli olanlarda değil, bireysel filmlerde de bu böyledir." (Arslan, 2007, s. 205) Bireysel filmler üreten Yılmaz'ın bu cümleleri kurması değerlidir, çünkü kendiliğinden öğreticilik konusunu bilinçaltına da bağlamıştır. Aslında sinemanın seyirciye "bilinç taşıma sorumluluğu"nu da verdiğini söyleyebiliriz. Öğreticilik biraz da buralarda aranmalıdır. Seçil Toprak'ın Selim İleri'nin edebiyat ve sineması üzerine yazdığı kitabında bu konuyla alakalı cümleleri mevcuttur: O, sinemanın insanlarda belirli bir düzey inşa ettiği, insana bilinç ve entelektüel birikim kazandırdığını söyler. (Toprak, 2011, s. 48-49) Atıf Yılmaz da sinemanın bir kitle sanatı olduğunu düşünür ve kitle sanatı olan sinemanın eğitim kısmının da estetik üzerinden yürütmesi gereklidir. Estetik üzerinden yürütmesi mevzusuna baktığımızda da aslında estetik bakışın da seyirciye entelektüel birikim kazandırdığı göz önündedir. Atıf Yılmaz'ın biçimin bilinçaltını etkileyen görüşlerini okuduğumuzda estetik konusuna da giriş yapılmış olur. Yılmaz, bu durum yani sinemanın estetik bir bakış açısı yaratması konusunda şunları demektedir: "Bu tür biçimsel, teknik uygulamaların izleyici tarafından ilk anda fark edilmese bile insanların bilinçaltını etkileyeceğini düşünüyorum." (Yılmaz, 1991, s. 164) Buna göre seyirciye verilen estetik bir

bakış açısı, görsellik odaklı ve aslında seyircinin çok da farkına varmayacağı şekilde olmaktadır. Aslında halkı görsellik üzerinden etkilemesi ve bilinçaltına verilen estetik bakış açısıyla sinema, eğitim odaklı bir şekilde kullanılabilen bir sanat dalıdır. Eğitim derken de eğitimin formal bir eğitim içinde değerlendirilmesinden çok insanın hayatın içinde neyi, nasıl gördüğüyle odaklı olarak bir eğitimden söz edilmektedir. Yönetmen Ali Özgentürk bu tip eğitime “gayriresmi eğitim” der. (Haz: Gürmen, 2019, s. 246) Jacques Ranciere, *Cahil Hoca* adlı kitabında kendi arzumuzun geriliminin bize kendi başımıza öğrenme edimini bahsedeceğinden bahseder ve Ranciere, bu öğrenme biçimine “evrensel eğitim” der. (Ranciere, 2014, s. 22) Böylece gayriresmî eğitim denen modelinin evrensel eğitim terimiyle ifade edildiğini görmekteyizdir. Burada Yılmaz’ın sinemanın bu eğitim odaklı var olan yapısının tesiri hakkında düşüncelerine başvurmak anlamlı olacaktır. O, sinemanın tesiri hakkında şöyle demiştir: “Sinemanın halk eğitimi bakımından ne kadar tesirli ve yaygın bir vasıta olduğu su götürmediğine göre üzerinde ne kadar durulsa yeridir.” (Arslan, 2007, s. 3) Atıf Yılmaz gibi yönetmenler de genel görsellik inşasının dışına çıkan filmler yaparak bu bakış açısını geliştirmek için çabalamışlardır. O ve çalışmadaki diğer yönetmenler, kendi sinemalarını özgün bir şekilde ortaya koymak isteyen yönetmenlerdir.

Bilinçaltı konusunu söze döken Yılmaz, aslında Avner Ziss’in *Estetik* kitabında bahsedilen ideal estetik kavramını işaret etmiş olur. Ziss’e göre ideal estetik, sanatı gerçeklikten koparıp ayırır; sanatsal yaratıda yaşamın bir yansıması değil, sanatçı beninin anlatımını, bilinçaltı derinliklerin kavranmasını ya da belli bir ideal (tanrısal) ilkenin somutlaştırılmasını görür. (2009, s. 24) Sinemanın estetiğine kafa yoran yönetmenler, sanatsal bir yaratı alanı olan sinema sanatında sanatçının kendisini ortaya koymasını gerektiğini düşünürler. Yönetmenler böylece çekim tekniklerini, görsel dünyalarını kimseye benzemeyen bir yönde yapmaya çalışırlar. Sinemacılar Kuşağı ve ondan sonra o kuşağı takip eden yönetmenlerin yapmaya çalıştıkları şey de tam olarak budur. Yılmaz’ın biçimcilikle ilgili söylediklerine bakarsak da daha iyi anlaşılabilir. Ona göre biçim, sinemada dünya kurmayı sağlıyor. İnsanları da genellikle etkileyen o oluyor. (Arslan, 2007, s. 28) Yılmaz, edebiyattaki biçimsellikten sinemadaki biçimselliği de yorumlayarak şöyle demiştir: “Nasıl roman yazarken onun bir anlatım biçimi, dili varsa; Yaşar Kemal ile Kemal Tahir yahut Orhan Pamuk arasında bir fark varsa sinemacılar arasında da o dili kullanma, cümle kurma, ifade şekli açısından farklılıklar oluyor.” (Arslan, 2008, s. 82) Edebiyatın biçimselliği yalnızca dil odaklı yapılırken sinemanın dili orijinal bir şekilde kullanma şekli çok fazla değişkenle birlikte var olmaktadır. Sinemadaki dil kullanma; ışık, ses, çekim tekniği vs. gibi

durumlara bağlıdır. O yüzden bir yönetmenin özgün olması, bütün bunları kendine has bir şekilde var etmesine bağlıdır. Yılmaz, edebiyattan aldığı cümle kurma kavramını kendisi için de kullanarak şöyle der: “Bu arada benim de doğallıkla bir anlatım dilim, sinema diliyle bir cümle kuruşum var.” (Arslan, 2007, s. 82) İşte onu diğer yönetmenlerden ayıran ve çalışmanın konusu yapan şey de onun cümle kuruşundaki bambaşkalıktır. Cümle kuruşun farklı olması yönetmeni bireyselleştiren bir olgudur. Seçil Büker, bu tip yönetmenleri anlatırken “parmak damgası” ifadesini kullanır. Kendini sorgulayan bir yönetmenin kişisel biçim yarattığından bahseder. (Büker, 2012, s. 124) Büker, biçimciliği modernizmle de bir tutar. Aslında 50 Kuşağı Öykücülerine de baktığımızda modernizmden aldıkları rüzgârla eserlerini üretmişlerdir. Seçil Büker’in *Sinemada Anlam Yaratma* kitabında kullandığı şu cümle bu düşünceyi tam olarak karşılıyordur: “Modernizm kişisel olanı keşfetti, kişisel biçimi keşfetti.” (2012, s. 124) Böylece bu düşünceye göre 50 Kuşağı Öykücülerinin de kişisel biçime yaklaştıkları için bu derece kendilerine has bir edebiyat kuşağı oluşturduklarını söyleyebiliriz.

Demir Özlü’nün bu çalışmanın konusu olan “Bir Beyoğlu Düşü” öyküsü ilk kez 1985 yılında anlatı adı altında yayımlanmıştır. Atif Yılmaz ise tam iki sene sonra 1987 yılında *Hayallerim, Aşkım ve Sen* filmini çekmiştir. Fikret Hakan’ın *Türk Sinema Tarihi* adlı derlemesinde 1987 yılı altında bu filmle karşılaşırız. Hakan, bu filmle ilgili olarak Fırat Yücel’in 2006’da *Altyazı* dergisine yazdığı bir yazıyı aktarır. Yücel, bu filmle ilgili şöyle yazmıştır: “Atif Yılmaz’ın Ümit Ünal’ın senaryosundan sinemaya aktardığı *Hayallerim, Aşkım ve Sen*, pek çok pencereden bakılabilecek özel filmlerdendir. İzleyici, bu pencerelerden bakıp ya da usulca o pencerelerin yanına sokulup hayata ve sinemaya dair birbirinden çok farklı hikâyecikler görebilir.” (Yücel, 2016, s.449-450)

Bu filmin tamamı kitap odaklı değildir ama kitabın bir kısmı filmin içinde bir bölüm olarak filme dahil olmuştur. Film başlarken de “Bir Beyoğlu Düşü” bölümü Demir Özlü’nün aynı adlı öyküsünden alınmıştır şeklinde bir ibare vardır. Filmin tamamını kaplamayan, içinden bir bölüm olarak kitaptan yararlanan bir film izliyoruz. Bu da filmin dünyasında “iç film” olarak görülüyor. Yani “Bir Beyoğlu Düşü” anlatısı, *Hayallerim, Aşkım ve Sen* filminin içindeki bir kesit, bir iç anlatı, bir iç filmidir. Bu tip anlatılara film içinde film denmektedir. Laura Mulvey, *Saniyede 24 Kare Ölüm* adlı kitabında film içinde film kavramına “mise en abyme” demektedir. (Mulvey, 2012, s. 161) Buna göre filmde gerçekliğin sürekli bulanıklaştığını izleriz. Film içinde film, iç film anlatısını Kubilay Aktulum, şöyle yorumlar:

“Bir anlatı içinde yer verilen öteki anlatı ya da anlatıdan bir kesit yer aldığı yeni anlatıya biçimsel ve anlamsal bir derinlik katar.” (Aktulum, 2017, s. 95) Şöyle devam eder: “Öyleyse iç filmi (iç-anlatıyı) sinemada metinlerarasılık ya da alıntı olgusunu somutlaştıran özel bir kullanım olarak değerlendirebiliriz.” (Aktulum, 2017, s. 96) Atıf Yılmaz’ın kullandığı metinlerarasılık da Demir Özlü’nün anlatısıdır ve filmin bütününe değil bir kısmına yayılmıştır.

Yılmaz’ın da edebiyattan yararlanan bir yönetmen olarak edebiyatın sinemadan yararlanmasıyla alakalı görüşleri mevcuttur. O; yapısı gereği, çeşitli sanat dallarından, çeşitli biçimlerde yararlanma durumunda olan sinemanın ilk sorunu, seyirciyi etkileyecek, ilginç bir hikâye anlatabilmek olduğuna göre, edebiyat ürünlerinden yararlanmasının kaçınılmaz olduğunu düşünür. (Arslan, 2007, s. 65) Seyirciyi etkileme odaklı olarak sinemayı düşündüğünde bu etkiyi edebiyat yoluyla da vermeyi tercih eder. Yılmaz; *Hayallerim, Aşkım ve Sen* filminin senaryosunu Selim İleri’yle birlikte yazmıştır. Selim İleri de bir edebiyatçı olarak sinemanın etkisine inanan biridir. Bir edebiyat eserini sinemaya aktarırken buna ön ayak olan kişinin de bir edebiyatçı olması mühimdir. Rekin Teksoy, Türk Sineması’yla alakalı yazdığı kitapta Atıf Yılmaz için şunları söyler: “Hayallerim Aşkım ve Sen, Demir Özlü’nün öyküsünden aktarılan ‘Bir Beyoğlu Düşü’ bölümünde şiirsel bir anlatım yakalar.” (Teksoy, 2007, s. 51). Bu şiirsellik aslında hem Demir Özlü’nün edebiyatçılığında hem de senaryoyu yazan Selim İleri’den kaynaklıdır. Sinemaya edebiyatı soktuğumuzda bu kaçınılmaz gözüktür. Demir Özlü’nün de 50 Kuşağı Öykücülerini en şiirsel yazarlarından biri olduğu da aşikârdır. Özlü, “Bir Beyoğlu Düşü” öyküsünü Berlin’de Beyoğlu’na duyduğu bir özlemle birlikte yazmıştır ve diyebiliriz de bu yüzden de bu kitap bu kadar şiirsel bulunmuştur. Çünkü bir sürgünün yazdığı bir özlem kitabıdır. Özlü, Ferit Edgü’yle mektuplaşmalarının kitabı olan *Özyurdunda Yabancı Olmak*’ta “Bir Beyoğlu Düşü” anlatısıyla alakalı şöyle der:

Bir Beyoğlu Düşü diye uzun bir hikâye yazdım burada. İçinden kömür tozu dökülen, ağaçları ve insanları öldüren kirli havayı, zaman zaman insanı yoklayan en derin yalnızlıkları, yalnızlığın kışkırtıcı aşk duygusunu -ölüm gibi aşkın da insanı nerede beklediği bilinmiyor- duydum, 1953’ler Beyoğlu’sunu, gerçekten görüyormuş gibi oldum, hem gözlerimin önünde, hem de tenimde duydum. (Özlü, 2017, s. 32)

Atıf Yılmaz; *Hayallerim, Aşkım ve Sen* filminden bahsederken “iç monolog” kavramını kullanarak bu durumu şu şekilde anlatır (1991):

İç monolog (iç ses) kullandığım ilk aklıma gelen filmlerim, meselâ 'Selvi Boylum Al Yazmalım', mesela “Ölü Bir Deniz” farklı bir kullanım biçimiyle de 'Hayallerim Aşkım ve Sen'dir. Bu son filmin, Demir Özlü'nün “Bir Beyoğlu Düşü” öyküsünü kullandığım bölümünde, anlatımla, diyaloglarıyla, bir kişinin sesinden dinlediğimiz edebi bir metni, öyküde tanımlanan resimler üzerine dösecektim. (s. 127).

Yılmaz, öyküde kullanılan iç monolog anlatımını görsel bir dünyanın içine aktarmıştır. Yani öykünün kelimelerle anlatılan hikâyesini görüntü diline aktarmıştır. Ulus Baker'in de iç monolog kavramıyla alakalı fikirlerine değinecek olursak o da şöyle demiştir: “İç monolog sinemada edebiyattakinden daha güçlü.” (Baker, 2015, s. 140) Monoloğun görsel bir aktarımı olduğu için ve gözümüzle de izlediğimiz için Baker sinemada bu kavramın daha güçlü olduğu görüşündedir.

4.3.3. “Ah Güzel İstanbul” Öyküsünün Görsel Dile Aktarımı: *Ah Güzel İstanbul*



Şekil 5.

Öykünün başlangıcı İstanbul'dan Mardin'e gitmiş kamyon şoförü Sarı Kâmil'in Mardin'de muavini Erdoğan'la konuşmasıyla ve karakterlerin tanıtılmasıyla başlar. Füzuran, anlatıya bu şekilde ortadan girer, aralarda da Erdoğan, Sarı Kâmil ve Sarı Kâmil'in kamyonundan bahsederek hikâyesinin çatısını kurar. Daha sonra konuşma sırasında Cevahir'in adı geçer; hikâye Cevahir'in o anda ne yaptığına ve Kâmil'le tanışmasına doğru, zamanın gerisine doğru gider. Böylece, Cevahir'in eskiden genelevde çalıştığı ve daha sonra Kâmil'le orda tanışıp âşık olduktan bir süre sonra birlikte eve çıktıkları ama henüz nikâhlanmadıkları bilgisi olaylar anlatılarak verilir. Genelevdeki işleyiş ve oradaki

kadınlardan bahsedilir. Kamil'le konuşurken zaman geriye doğru akarak Cevahir'in annesinin evinden ayrılarak geneleve nasıl geldiği hikâyeleştirilir. Şimdiki zamana geçen hikâye, Cevahir'in iki yıldır Kamil'le evlenmeyi beklediği ama Kamil'in bunu yapmayacağını, onun kapatması olduğunu o gün anlamasıyla devam eder. Bu anlama, Cevahir'i evi terk etmeye iter, evden ayrılır. İstanbul'a doğru, kendini Galata köprüsünden aşağıya bırakır.

4.3.3.1. Öykünün Filmle Birlikte İçerik Karşılaştırılması

Füruzan, *Ah Güzel İstanbul* öyküsünde seks işçisi Cevahir ve kamyon şoförü Kamil'in hikâyesini anlatır. Ömer Kavur, aynı adlı filmde yaptığı söyleşide aklındaki ilk isimlerin Türkân Şoray ve Tarık Akan olduğunu söylese de bu karakterler için Müjde Ar ve Kadir İnanır'ı oynatır. Füruzan, bu öyküde Beyoğlu'nda Zürafa Sokak'taki seks işçilerinin hayatını anlatırken bu genel hikâye Cevahir'in hayatı gözlemlenerek bireyselleştirilir. Ömer Kavur, mekânı tam olarak vermemiş, herhangi bir genelev odaklı olarak öyküyü filmleştirmiştir. İki anlatı arasında farklılaşan noktalardan biri de hikâyenin ana karakterinin kim olduğudur. Füruzan, öyküyü yazarken bu ana karakteri Cevahir olan kadın karakter olarak ele alırken Ömer Kavur filmde daha çok kamyon şoförü Kâmil'i odağına almaktadır. Yine de ikisi de kenarda kalmış ve birbirlerini bulmuş iki karakter olarak her iki mediumda da yerini alır. Ömer Kavur'u bu öyküden çıkararak bir film yapmak istemesinin sebebini de buralarda arayabiliriz aslında.

1971'de yazılan bir hikâyede teknik olarak flashback, yani geri dönüşler kullanması Füruzan'ı diğer yazarlardan ayırt eden özelliğidir. Hikâye, düz bir zaman akışıyla ilerlemiyor, bu hikâyede zaman parçalanıyordur. Şimdinin içinde ilerleyen anlatı, bölünerek geriye geçişler kullanılmıştır. Bu da hikâyeyi, estetik bağlamda başkalaştırır ve aslında Füruzan'da görülen sinematografik anlatıya yaklaştırır. Kitapta zaman geçişleri ve şimdiki zamanın kitabın anlatısı içinde başlangıçta ve sonda kullanımı bakımından bir çember çizdiği görülür. Yani zaman algısı olarak şimdiki zaman kitabın başında başlar, anlatının geri kalanı ise geçmiş ve geçmişin de geçmişi olarak devam eder. Anlatının sonunda ise başlangıçtaki şimdiki zamana geri dönülür, böylece giriş ve sonuç birbirine kapanmaktadır. Füruzan, şimdiki zamanı ise kitabın başında Sarı Kâmil'le başlatıp kitabın sonunda Cevahir'le bitirmiştir.

Kitap, Sarı Kâmil'in Mardin'e gidişiyile başlar; bu şimdiki zaman anlatısıdır. İlk geçmiş zaman geçişi yani sinematografik olarak flashback, Sarı Kamil'in muavini Erdoğan'ın nasıl muavin olduğuyula alakalıdır. Erdoğan'ın annesiyle konuşur ve anlatı bir sonraki geçmişe gider. İkinci geçmiş zaman geçişi, Sarı Kamil'in arkadaşlarıyla kamyonu hakkında konuşması ve kamyonuyla ilgili verilen bilgilerin anlatıldığı kısımdır. Burada yine Erdoğan'ın annesi kısmına geçerek geçmiş zaman çemberi tamamlanır. Daha sonra ise Erdoğan'ın muavin olmadan önceki geçmişine gidilerek üçüncü geçmiş anlatılır. Sonrasında da kamyon kısmına tekrar geri dönülerek şimdiki zamanı devam ettirilir. Füzuan, bu geçişleri, paragraf bile başlatmadan cümle geçişleriyle okuyucuya hangi zamanda olduğunu fark ettirir. Bu yazım stili tam olarak sinemadaki kurgu geçişleri gibidir. Görüntü, kesilerek istediği ana ve zamana gidebilir. Kurgu, sanat yapıtlarının ortak noktasıdır. Aslında sinemadan önce kurgu geçişleri edebiyatta görülmeye başlar. Cengiz T. Asiltürk'ün *Sinemada Diyalektik Kurgu* kitabında da "Yazınsal Metinde Kurgu" kısmında bundan bahsedilir. "Roman, kurguyu sinemadan önce kullanmakla kalmadı; kurgunun sinemaya geçişinde önemli rol oynadı." diyerek kurgunun geçmişinin romandan geldiğiyle alakalı fikirler öne sürer. (Asiltürk, 2014, s. 66)

Herhangi bir a olayından onunla alakasız b olayına geçip sonrasında tekrar a olayına geri dönmeyi yaparken koşut kurgu kullanılır. Eğer bu olaylar zamansal boyutta olursa bu koşut kurgu kendisini flashback yani geriye dönüş kurgusu olarak dönüştürür. Sinemanın ilk dönemlerinde koşut kurgunun izleyicinin kafasını karıştıracığına dair düşünceler öne sürülse de daha sonra kurgu sinemanın başat elemanlarından biri hâline gelmiştir. Aslında kronolojik olarak roman sanatında zaten kullanılan bir yöntem görüntüye aktarılmış olur. Yazıda bunun verilmesi ise cümle geçişleriyle olur. Füzuan, bu geçişleri ustalıkla ve yumuşak bir geçişle verir. Erdoğan'ın geçmişi anlatılırken son cümle olarak "Bostanlara çiğ yağardı." diyerek geçmiş anlatılırken sonraki cümle "Erdoğan, sigarasının avucundaki sıcaklığına değdi iyice yüzüyle." diyerek kamyondaki şimdiki zamana döner. Okuyan kişi, bu zaman algısını yakalayarak kafasında oturtur.

Ahmet Soysal'ın *Ruh Sorusu* kitabına göre ruh sorunu, dört ana maddeyi kapsayacak şekilde açıklanmıştır. Bunlar: tin, ruh, akıl ve düşüncedir. Burada Ahmet Soysal, iki kavramı değişik bir şekilde ele almıştır. Ona göre "tin" kavramı asıl ruh kavramıyla eş değerken "ruh" kavramına psikhe demiştir ve bu kavramı da nefis olarak anlamlandırır. Nefsin içine ten yani beden de dahil olur. O hâlde nefis, bedenle ruhun kesişmesidir.

Ahmet Soysal, psikhe, anima, âme, seele, soul olarak farklı şekillerde adlandırılan kavrama “nefs” demiştir. O, psükhe’ye karşılık gelen nefsi irdelerken de sadece ruh bağlamında değil bedeni de içine alacak şekilde kavramın içeriğini genişletmiştir. Çünkü salt ruhun kendisi madde dışıdır, tensiz ve bedensizdir. Böylece nefis denilen kavramla birlikte bedeni de içerisine alan ruh kavramının da anlamı soyutluktan çıkıp somutluğa doğru evrilmiş olur. Soysal’ın araştırdığı şey tam olarak kavramların anlamlarıyla adlarını netleştirmek olmuştur. Ona göre günümüz Türkçesinde kullandığımız “ruh” yerine hem bedeni hem ruhu kapsayacak bir kavram olan “nefs” kavramını kullanmalıyız. Burada aslında ruh eşittir nefis diyebiliriz ama Soysal’a göre nefis terimini kullanmamız daha doğru olacaktır.

Nefs’in tanımını yapan Soysal, kavramı daha da genişleterek üç anlamı da kapsayacak şekilde anlatır. Nefs; birincisi ruh, ikincisi kişinin kendisi yani ben’i ile üçüncüsü bedensel ihtiyaçlar ve arzular olarak üç kavramın açıklamasıdır. (Soysal, 2013, s. 20) Nefs, hem düşünsel hem bedensel bir olay olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden herhangi bir şekilde anlatımda beden ile bir bağlantı kurmak istiyorsak nefsi ele almamız gerekmektedir. Cevahirle Sarı Kâmil’in bir araya gelmeleri en baştan beden odaklı olmuştur. Cevahir, bedeni üzerinden bir çalışma hayatı kurmuştur. Fakat ikisinin bu birleşmesi, kitabın ilerleyen kısımlarında sadece bedenlilikten çıkıp ruhlaştığında yani nefis hâline geldiğinde asıl doyumuna ulaşacaktır ama bu öyküdeki doyumun zaman algısı kendini kısa olarak göstermektedir. Montaigne’in *Denemeler* eserinde “Ruh ve Beden” başlıklı yazı, aşkı bedenle ruhun bütünlüğünden bahseder. Ona göre güzellik, insanlar arasında çok tutulan bir şeydir ve ruh ve bedeni birbirinden ayıramayız. Bu iki kavram, birbirinin içine girmiş vaziyettedir ve ruhu olumlayıp bedeni geri plana atamayız. Tam tersine ruh ve bedeni çiftleştirmek, birleştirmek gerek, der Montaigne. (Montaigne, 2011, s. 18) Beden; bir olma hâliyle yani görünür olanı temsil ederken ruh da yaşamın kendisini temsil eder. Ruh tek başına aldığımızda bedeni almadığımızda görünürlüğünü, elle tutulurluğunu reddetmiş oluruz. Bu yüzden biri diğerini dışlayamaz, aksine dahillikleri içinde doyuma ulaşırlar. Cevahir karakteri tam da ruhla bedenini birleştiren aşkı olduğu şekilde yaşamak isteyen ve yaşayan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Soysal, nefsi tutkuların merkezi olarak açıklar. (Soysal, 2019, s. 29) Tutkuların bedenle ilişkisine baktığımızda tutkunun bedenini iletişimi olduğunu söyleyebiliriz. Cevahir, tutkularını bedeni ve düşünceleriyle birleştiren bir kadın olarak öyküde kendine yer bulur. Bu açıdan kenar mahalleden İstanbul’a göçmüş bir karakter olan Cevahir daha kendi kararlarını kendi veren, kendi yolunu bir birey

olarak çizmiş özgün bir karakterdir. Sarı Kâmil’le ilk sevişmelerinden sonra Cevahir kendisiyle ilgili bir dönüşüm yaşamıştır. Genelevdekilerin ona “gönlünü yerinde duydun galiba.” demesi de bu dönüşümü ele vermektedir. Öyküdeki sorun ise Cevahir’in değil Sarı Kâmil’in bedeni almayı bilip ama ruha doğru bir türlü meyledememesinden kaynaklıdır. Nefs işte tam da bu noktada sakatlanmaktadır. Cevahir’in Sarı Kâmil’in benimle gelir misin sorusuna verdiği cevap tam da burada anlam kazanır. “Utanırsan sonra benden?” “Ya vurursan başıma?” Cevahir, bu soruları sorabilecek kadar duruşu olan bir karakterdir ama bile bile de nefsine temsil olarak o evden Sarı Kâmil’in evine doğru gider ama korkularının yersiz olmadığını da Sarı Kâmil’in duruşunda aramak gerekmektedir. Mesela birlikte yokuştan Beyoğlu’na doğru giderlerken Kâmil’in adımlarını hızlandırmasında ve ayrı ayrı yürümelerindeki anlamı Cevahir anlamaktadır.

Füruzan asıl karakteri olan Cevahir’in anlatısına tam olarak kamyon konuşmasında Cevahir’in isminin duyulmasıyla giriş yapar. Cevahir’in şimdi zamanında ise Sarı Kâmil’i evde bekleyen bir kadın olarak çizilir. Onun geçmişi ise genelevdeki zamanlarıdır ve bu da hikâyedeki dördüncü geçmiş zamandır. Burada geriye dönük olarak Cevahir’le Sarı Kâmil’in genelevde nasıl karşılaştıkları anlatılır. Füruzan, genelevdeki diğer kadınların hikâyelerini de geçmişe dönük olarak yazıya döker, bu da beşinci geçmiş zamandır. “Nazlıca çalışmak için Zürefa’ya son gelenlerdendi.” gibi cümlelerle hikâyeler genişletilmektedir. Sarı Kâmil’in Cevahir’e geldiği günlerden birinde de Cevahir, gençken İstanbul’a nasıl geldiğinden bahseder ve bu da altıncı geçmiş zaman anlatısının içine girer. Cevahir’in Kâmil’le karşılaşmasını anlatan dördüncü geçmiş, Kâmil’in Cevahir’i genelevden çıkarmasıyla devam eder. Bütün bu geçmiş zaman anlatılarından sonra şimdiki zamana, Cevahir’in ne yaptığına geri döner. Burada Cevahir, kendi kendisiyle konuşup Kâmil’in bir daha hiç gelmeyeceğini ve kendisini nikâh kıymayarak üç yıldır oyaladığını düşünür. Düşünceleriyle yine ilk gençliğindeki bir kesite gider ve bu da yedinci geçmişin içinde yer alır. Düşünceleri dallanır ve geçmiş zaman, sekizinci geçmiş olarak Kâmil’le yaşadığı ilk günlerine döner. Cevahir’le Kâmil’in şimdiki zaman çemberi Cevahir’in evi terk ederek kendini köprüden atmasıyla tamamlanmaktadır. Böylece anlatı, sekiz geçmiş anlatısı üzerinde ilerleyen bir şimdiki zaman anlatısıyla parçalı bir görünüm almaktadır. Öyküde aralara giren geçmişe dönüşlere yani zaman geçişlerine bakmasak ise öyküyü üç büyük bölüme ayırabiliriz. Bunlar: Sarı Kâmil’in Mardin’e yolculuğu, Cevahir’in genelev günleri ve son bölüm olan Cevahir’in intiharı.

Füruzan, sadece parçalı bir anlatım kullanmıyor, bunu kullanırken de betimlemeler ve monologlarla karakterlerini okuyucuya tanıtıyordu. Okuyucu, tanrı anlatıcının dilinden değil karakterlerin ağzından karakterleri tanır. Bu karakter tanıtılması da karakterleri başkasıyla konuştururken ya da iç ses olarak aktarılır. Sarı Kâmil'in Erdoğan'a "Sen Mardin seferini yapmadın, oğlum Erdoğan. Oraya gün doğarken varırız. Bu bizim şanımızdandır." şeklindeki cümlesi karakter bilgisi içeren bir cümledir. "Cevahir gözden geçirdi kalabalığı. Herkes bekleyenine gidiyordu. 'Sahipsizim canım' diye konuştu kendi kendine, 'var mı bundan ötesi!'" şeklindeki monoloğu da Cevahir'in fikir dünyasına ilişkin bilgi niteliğinde cümlelerdir. Semih Gümüş, *Füruzan Diye Bir Öykü* kitabında Füruzan'ın diliyle alakalı şunları demiştir: "Aslında edebiyatımızın geleneksel çizgisine bağlı öykülerdi bunlar; anlatım biçimi, dili, öyküye verdiği biçimsel özellikler öykücülüğümüzün o güne dek yarattığı birikimin üstüne gelmişti, ama açıklanması, çözümlenmesi gereken bir yenilik taşıyordu." (Gümüş, 2009, s. 122) Buna göre sadece tanıdık bir hikâyeyi anlatmak değil onun nasıl anlatıldığının da önemi üzerinde durulur. Yine aynı kitaptaki Gümüş'ün dediği şu cümleyle bu fikir daha anlam kazanacaktır: "İç konuşmalar ve çağrışımlar da kişilerin dünyalarını dışavuran, işlevli yaratım öğeleri olarak kullanılır." Füruzan, yazı dilinde kullandığı bu tekniklerle kendi edebiyatını estetize etmiş olur. Füruzan'ın ben dilini ya da tam olarak bir tanrı yazar kavramını öyküde kullanmaması onun dilini bakış açısız bir düzleme doğru kaydırır. Bu sayede okuyan kişi Kâmil'le ya da Cevahir'le özdeşleşemez. Kimin ağzından anlatıldığının belli olmadığı bu metnin bu özelliğiyle de diğer öykücülerden ayrıştığı söyleyebiliriz. Füruzan'la alakalı Hece dergisinin Türk Öykücülüğü Özel Sayısı'nda şöyle denmiştir: "Gözlemleri zengin ve keskin, ayrıntı, tasvir ve diyalogları işlevseldi, birden çok anlatıcıya yer verdiği oluyor, bilinç akımı ve çağrışımlara yaslanıyor ve bütün bunlar kurguda bütünleniyordu; mevcut çizgiyi geliştirdi Füruzan." (2000, s.108) Öykücülüğümüzü geliştirdiği ve yazdığı dönemde de onun öyküleri için "Füruzan Olayı" denilmiştir.

Füruzan'ın öykülerini okuduğumuzda kurduğu cümlelerle bütün duyu organları birlikte çalışmaktadır. Görme ve duyma dışında kokuyu, tadı, dokunmayı da aynı anda veren bir öykücü olmuştur. Kendisinin de *Füruzan Diye Bir Öykü* kitabında çocukluğunu anlatırken dediği gibi "Benim öykülerimde, romanlarımda da çok olduğu söylenen kokular, renkler ve ışıkları, mekân bağlantılarını o yıllarda ayırt etmiş olduğumu düşünüyorum." (Füruzan, 2009, s. 27) Öykünün kahramanı Cevahir'in ilk görüldüğü yerde Cevahir yaban nanesini parmakları arasında ezip kokluyordu. Ve daha ilk anlatımda Cevahir'in bunaltısı başlar.

Şöyle der: “Epeydir yüreğine yer etmeye başlayan bunaltının bu kokuyla daha belirgin, daha acımasız ortaya çıktığını duydu.” (Füruzan, 2018, s. 105) Burada okuyucu olarak biz neden bir bunaltı yaşadığını bilmiyoruzdur ama Cevahir eski günleri anlatmaya başladığında yani bedeniyle kurduğu ilişkinin başladığı ve bedeninin Sarı Kâmil’le kurduğu ortaklığı ya da belki de ortaksızlığı anlattığında bunaltının sebeplerini anlayabiliyoruzdur. Burada mutlu zamanlarının iki yıl sürdüğünü ve zaten bunun böyle güzel gitmeyeceğini belli olduğunu söyler. Peki neden böyledir? Cevahir’in Kamil’le kurduğu aşk ilişkisi neden mutlu ilerleyememiştir. Diyebiliriz ki her duygunun kaynağında beden hâlleri ve zihnin fikirleri vardır. Nefs, ten ile ruhun birleşmesinden oluşur. İnsanlar nefis yoluyla hem düşünüyor hem de duyuşal şeylere dokunuyordur. Kamyon şoförü Kâmil’in Cevahir’in bedeni üzerindeki etkisi, aşka dönüşecektir dönüşmesine ama nefsin ruh kısmına geçemeyecektir. Beden üzerinden başlayan bu aşk yavaş yavaş gerileyecek ve Cevahir’in sonuna doğru gidecektir. Cevahir’in Kâmil’le aşkı hakkında bu kadar düşünmesine neden olan şey de tam olarak nefsin kendisidir. Çünkü nefis, Ahmet Soysal’a göre düşünen bir kavramdır. (Soysal, 2013, s. 26) Nefsin salt düşünce kavramının kendisinden daha farklı olmasının nedeni ise bedenle kurduğu ilişkidir. Cevahir, seks işçisi olmasının dışında nefsinin Kâmil’le birlikte açığa çıkarmıştır ama yeterli olamamıştır. Cevahir’in ne düşündüğüyle alakalı cümlelerine bakacak olursak da bu bariz bir şekilde görülür. Şöyle demektedir: “Cevahir gözden geçirdi kalabalığı. Herkes bekleyenine gidiyordu. ‘Sahipsizim canım’ diye konuştu kendi kendine, ‘var mı bundan ötesi!’”(Füruzan, 2018, s.130) şeklindeki monoloğu Cevahir’in fikir dünyasına ilişkin bilgi niteliğinde cümlelerdir.

Öte yandan Feride Çiçekoğlu, *Vesikalı Şehir* adlı kitabında Cevahir karakteri için şöyle der: “Müjde Ar’ın oynadığı Cevahir, porno filmleri saymazsak, bizim sinemamızda ilk kez sevişen, öpüşen, üstelik bundan haz alan, kadını hazzın yalnızca nesnesi değil öznesi olarak da tasvir eden çığır açıcı bir karakterdir.” (Çiçekoğlu, 2019, s. 136) Ömer Kavur’un filmi için de feminist hareketin etkisini açıkça taşımasa da 1980’lerde yapılacak ve “kadın filmi” diye anılacak filmlerin de bir tür habercisidir demektedir. Nilüfer Kuyuş, Ömer Kavur’dan bahsederken tam da bu dişil sinemasına vurgu yapmaktadır: “Bazı yönetmenler (mesela Ömer Kavur) bu politik karamsarlıkla başkaldırırken, sadece yeni bir sinema dili aramakla kalmıyor, erkek egemen kültürün dişileşmesine de hizmet ediyorlar.” (Kıral, 2012, s. 156) Bu yüzden bu filmin sinema tarihindeki yeri de ayrıcalıklıdır diyebiliriz.

Seks işçisi Cevahir'in nesneden özneye geçişi tam olarak aşkla sağlanmıştır. Onun Sarı Kâmil'i ilk gördüğü zamandaki tasvirlerinin her zamankinden çok daha farklı olduğu görülür. Fûruzan bunu şu cümlelerle ifade eder. “Cevahir çabukluğu kolaylaştıracak sözde kışkırtıcılığını takınmadan Sarı Kâmil'in karşısında öylece duruyordu.” “Beklemediği ürkekliğe kapılıyordu gittikçe.” Kâmil ona “Çıkarma üstünü. Sen böyle daha güzelsin, soyunma” dediğinde ise Cevahir çok uzun zamandır unuttuğu, belki de hiç bilmediği, bir güzel olma duygusunun kendisini sardığını, ısıttığını izlemişti. Kâmil'in onu sarıp, yanaşıp, üstüne ağırlığını bırakma süreci içinde bu duyguyu hiç yitirmemişti Cevahir. Wilhelm Schmid, *Dokunmanın Gücü Üzerine* adlı çalışmasında bedene dokunulmasının yoğun olduğu bir ilişkide, iki insan kendilerini birbirlerine kalıcı biçimde bağlı hissederler; arzulanan dokunuşların açığa çıkardığı enerjiler, doyurucu bir hayat için vazgeçilmeyecek kadar üretkendirler, (Schmid, 2020, s. 8) diyerek bir ilişkide bedensel dokunmanın öneminden bahsetmektedir. Cevahir'in Sarı Kâmil'in gelip gittiği ilk günden sonra alışık olmadığı bir duyguyu kendinde engelleyememesi onun bedeni dışında gelişen bir duygu durumunun içine girdiğinin göstergesidir. Cevahir için Sarı Kâmil'i diğer adamlardan ayıran şey ruha ve bedene aynı anda dokunmasıdır yani onların ilişkisinin başlangıcı nefsin çevresinde gezinmiştir ama hemhal olamamıştır. Şöyle diyebiliriz ikisi için, kenarda kalan ve varoluşsal bir çıkışsızlık da yaşayan iki karakter birbirine denk düşer ama ikisi birbiriyle var olamaz.

Murat Gülsoy, *Ubor Metenga Buluşmaları*'nin Fûruzan bölümünde, hayatın içinde olan kamyon şoförlüğü ya da toplumsal bir mekân olan genelev gibi bir mekânın edebiyatımızın içinde yer almasını “antropolojik dil” kavramıyla açıklamıştır. Fûruzan, toplumsalın içinde kendine yeni bir alan yaratması ve bu alanın da dilsel yani şekilsel olması bakımından diğer yazarlardan ayrılıyordur. Antropoloji, geçmiş ve günümüz topluluklarının çeşitli yönlerini inceleyen bir bilim dalıyken Fûruzan bu incelemeyi edebiyatının içinde yaratmış bir yazardır. Onu okurken bu öykü özelinde kamyonculukla alakalı ve genelev işleyişiyle alakalı bilgiler alabiliyoruz. Beyoğlu'ndaki Zürefa Sokak'tan bahsederken ya da “ıskartaya çıkmış orospuların çalıştığı yere aralarında 'Eskici' diyorlardı” şeklindeki cümleleriyle 1971 yılında toplumsal olarak neler olduğunun bilgisine de sahip oluruz.

Ömer Kavur, filminin girişinde bir köy mekânında kuyuya kendisine atan bir kadının kuyudan çıkarılması ve ana karakter Cevahir'in de bunu görmesiyle filmi başlatır. Kitapta ise bu sahne hiç yoktur. Yalnızca kitabın sonunda Cevahir'in denize bakmasıyla ilintili şöyle

bir cümle vardır: “Gücünü yitirdiğinde kuyuya doğru yüzünü tuttuğu zamanlarla birleştirdi denizi.” Ömer Kavur, bu cümleyi bir bilinçaltı gibi alıp filminin başında Cevahir’i çocuk hâliyle bir kadının kuyudan çıkarılışıyla birleştirir. Buna göre Kavur, Cevahir’in Sarı Kâmil’i terk edip kendini denize atmasını çocukluğunda yaşadığı travmaya bağlamış olur ve bunu da filminin başında görselleştirir. Böylece Fûruzan’ın yazdığı tek bir cümleyle görsel ve psikolojik bir anlam yakalanmış olur.

Kitap, Sarı Kâmil’in kamyonuna binmesi ve Mardin’e gidişyle başlamaktadır. İkinci sahne olarak Kadir İnanır’ı kamyon sürerken görürüz ve hikâyeye giriş yapılır. Filmin başlangıcında da “Fûruzan’ın Ah Güzel İstanbul adlı öyküsünden uyarlanmıştır.” ibaresi mevcuttur. Senaryoda da hem Fûruzan’ın hem Ömer Kavur’un adı vardır. Kitapta patronunun Kâmil’i çağırıp yeni bir kamyonu ona güvenerek emanet ettiği yer alır, filmde de bu sahne mevcuttur, Kâmil’in kamyonu değişmiş ve patronu tarafından ona yeni kamyon verilmiştir. Kitapta patron Kâmil’e kamyon için “Kız gibi ha!” derken filmde Kâmil patronuna “Kız gibi abi” diyordur. Filmde hikâyede olmayan Kâmil’in Nuri Baba dediği eski bir kamyonu kullanan yaşlı bir adam vardır. Kavur, böyle karakterleri filmi genişletmek için kullanmıştır. Daha sonra Nuri Baba kamyonuyla kaza yapıp ölecektir ama bu kısmın aslında hikâyenin çatısıyla alakası yoktur.

Kitabın parçalı yapısı filmde çok fazla yoktur. Bazen kitaptaki estetik algı filme aktarılamayabilir. Yönetmenin Kavur olması o estetikliği veriyor olsa dahi zaman atlamalarını filminde tercih etmemiştir. Mesela Kâmil’in muavini Erdoğan’ın Kâmil’in yanına verilmesi filmde flashback olarak değil filmin şimdiki zamanı içinde verilmiştir. Kâmil’in Cevahir’le genelevde karşılaşması ve daha sonra Kâmil’in hep Cevahir’e gitmesi belli bir sıra içinde verilir. Filmde Cevahir, Kâmil’in kamyon şoförü olduğunu anlayınca “Ne tuhaf beni İstanbul’a getiren de bir kamyon şoförüydü.” diyerek, tek bir cümleyle göstermeden anlatılmıştır. Daha sonra kitaptaki gibi bir flashback kullanılacaktır. Kavur, Cevahir’in İstanbul’a geliş sahnesini Cevahir’in genelevde sigara içip hayale daldığı zamanda küçük bir an olarak görüntülemiştir.

Kavur, ikisinin sevişme sahnesinin genelevdeki herhangi bir sevişmeden farklı olduğunu müzik aracılığıyla vermiştir. Kitapta ise bu sahnenin farklılığı, şu cümlelerle ifade edilmiştir: “Beklemediği bir ürkekliğe kapılıyordu gittikçe.” “Cevahir, çok uzun zamandır unuttuğu, belki de hiç bilmediği, bir güzel olma duygusunun kendisini sardığını, ısıttığını izlemişti.” “Kâmil’le ikisi çit çıkarmadan kabaran, ısınan, yer yer bir ince yel esintisi gibi

ferahlatan süreyi en gizli sessizlikleriyle yaşamışlardı.” Filmde Cevahir’le Kâmil’in yavaş yavaş birbirlerine yakınlaşmaları Kâmil’in ona hediye almasıyla, onu yemeğe çıkarmasıyla, onu evine getirmesiyle ve en sonunda da onu genelevden alarak ona ev açmasıyla noktalanır. Filmde Cevahir’i genelevden götürmeden önceki aralardaki olaylar uzun uzun verilir. Kâmil’in “Ne yapacağız biz, seni hep görmek istiyorum.” deyişi, Cevahir’in “Benim eve gel akşamları.” demesiyle buluşur. Ev tutarlar, evi güzelleştirirler fakat Cevahir genelevden çıksa da Cevahir’in beklediği nikâh filmde de üç senedir gelmiyordur. “Sahipsizim canım, var mı bundan ötesi!” diyerek kendini tehlikeye sürüklüyor ve evden, İstanbul’dan uzaklaştırıyordu.

Ömer Kavur’un vesikalı bir kadını alıp daha sonra ona onu seven adamla ev tutturup sonrasında kadını saf dışı bırakmış olması tıpkı Lütfi Akad’ın *Vesikalı Yarım* filmiyle benzer. Bu iki filmin ruh ortaklığı, yönetmenlerin de ruh ortaklığına eşittir. *Vesikalı Yarım*’in Sabiha’sı Halil’in evli olduğunu bilir ve ondan uzaklaşarak İstanbul’da tek başına yürüyüşe geçerken *Ah, Güzel İstanbul*’un Cevahir’i de Kamil’le evlenemediği için uzaklaşır ve kendini İstanbul’un denizine bırakır. Burada Halil’le Kâmil’in sevdiği kadınlardan kaçınması söz konusudur. Sabiha da Cevahir de kendilerini bekleyen sahipsizliğinin farkında olsalar da kendi sevmelerini yaşayan fakat bir yerden sonra da erkeğin adımsızlığını görerek kendi yollarını kendileri çizen karakterlerdir. Sabiha, İstanbul sokaklarında ağlayarak kalabalığa karışırken Cevahir, Galata Köprüsü’nde ağlayarak kalabalığa karışır, köprüde denize bakar ve kitapta da yazıldığı gibi “Gövdesini boşluğa verdi verdi...” Kavur, bu görüntüyü göstermez ama izleyiciye hissettirerek vermiş olur.

Öykünün adının “Ah, Güzel İstanbul” olması filmde Cevahir’in Kamil’e “sen benim İstanbullu yârimsin.” demesi Kâmil’in de Cevahir’e “Çok güzelsin.” demesiyle birleşir. Cevahir’e göre Kâmil, İstanbul’dur ve öykünün isminin “Ah, Güzel İstanbul” olması da buna göndermedir. Otururlarken Cevahir, “İstanbul’un havası delidoludur, dışarısoğuk.” dediğinde Kâmil’in ona “Bu mevsimde de kar yağdıracak değilsin ya.” demesiyle İstanbul kişiselleşir. Başta İstanbul, Kâmilken sonlara doğru Cevahir İstanbullulaşır. Aslında bu düşünce Ömer Kavur’un yorumudur diyebiliriz. Daha sora Cevahir’in kendini bu ilişkinin içinde bir yere koyamamasıyla birlikte intiharı, *güzel İstanbul*’u ahlaştıracak ve beden de yok olacaktır.

4.3.3.2. Öykünün Filmle Birlikte Biçim Karşılaştırılması

Ah Güzel İstanbul filmi 1981’de Füzuran’ın aynı adlı öyküsünden uyarlanmıştır. Füzuran ise “Ah Güzel İstanbul” öyküsünü 1972 yılında *Kuşatma* adlı öykü kitabının içinde yayımlamıştır. Öykünün yazılma tarihi ise Eylül 1971 olarak özellikle öykünün sonunda belirtilir. Füzuran, 1972’de Bilgi Yayınevi’nden basılan *Kuşatma* kitabında bu öykünün ismini “Ah... Güzel İstanbul” olarak koymuştur. Daha sonraki Yapı Kredi Yayınları basımında ise “Ah, Güzel İstanbul” olarak değiştirmiştir.

Filmin senaryosunu Füzuran’la Ömer Kavur birlikte yazmışlar. Senaryoyu yazmaya başlamalarını Kavur şöyle anlatmıştır: “Füzuran’ın bu öyküsünü okuduğumda çok sevmiştim. Bunu filme aktarmak gibi bir isteğim vardı. Füzuran’la o dönem oturduk, konuştuk, seve seve senaryoda çalışacağını söyledi.” (Esen, 2015, s. 71). Böylelikle Kavur, Atılğan’dan önce 50 Kuşağı Öykücülerinden Füzuran’la çalışmış olur. *Füzuran Diye Bir Öykü* kitabında Füzuran’ın yaşamıyla ve edebiyatıyla alakalı birçok bilgi mevcuttur. Sevda Şener, Füzuran’ın öykülerinin sinemaya uyarlanmasıyla alakalı şöyle der: “Füzuran’ın yapıtları sahneye, perdeye başarıyla uyarlanabiliyor. Tepkiler eyleme dönüşmemiş olsa bile anlatılan kişilerin eylem gizilgücüne ışık tutuyor.” (Şener, 2009, s. 188). Füzuran’ın eserlerini sahneye koyulmasındaki bu başarı Füzuran’ın eserlerindeki adeta kamera-göz gibi çalışan anlatımıdır. Hatta Fethi Naci onun için kimi zaman kalemle değil kamera ile çalışıyor gibidir, demiştir. (Naci, 2009, s. 73) Anlatımı yani biçimi, onun yazımını kolayca görüntüleştirilebiliyordur. Naci, onun bu sinemadan yararlanması ve yazı dilini görüntüleştirilen üslubu için şöyle demiştir: “Kendinizi bir ‘okur’ gibi değil istemediği hâlde ‘röntgenci’ durumuna itilmiş biri gibi duymaya başlarsınız.” (Naci, 2009, s. 67) Bu yorumla birlikte edebiyata sinema dilini, sinema üslubunu getirmesi ve bir rejisör gibi çalışması bakımından Füzuran’ı özgün bir edebiyatçı olarak kabul edebiliyoruz. Füzuran’ın kendisi de bu üslubu için plan plan, sahne sahne bir görsel inşa ettiğinin farkındadır. Yazınında sinematografik bir anlatım yakaladığı için de öyküsünün filmleştirilmesi kolay olmuştur diyebiliriz. Füzuran sadece görüntü odaklı bir anlatım kurmasıyla edebiyatımızda farklı bir yerde durmuyordur, onun dilde kurduğu özgünlüğü Tahsin Yücel şöyle anlatmaktadır:

Öte yandan, kendine özgü bir uyumu, kendine özgü bir örgüsü bulunan, inişsiz çıkışsız, dingin ve kesintisiz bir biçimde anlatır anlatacağını. Öyle ki, zaman zaman tek bir tümceden oluşmuş gibi bir duyguya kapılırsınız. Bir de, her Füzuran öyküsünde, derin bir insan gerçeğinin eklemelişine tanık olursunuz.” (Yücel, 2009, s. 61)

Füruzan'ın biçim ve öz tartışmalarıyla alakalı fikirleri de vardır. Kavur, onun bir öyküsünü filmleştirenken Füruzan'ın biçimciliğinden etkilenmiştir. Füruzan, Ece Ayhan'la yaptığı bir söyleşisinde biçimciliğiyle ilgili şunları söylemiştir: “Sanatçılarımızda aşırı biçim tutkusu, siyasal ve toplumsal olaylardan uzaklaştıkça doruğa erişiyor. Böylece yazar, yitirdiği özü, biçim soyutlama kaygılarının şaşırtıcılığına kendini vererek başarıya ulaşma yollarını araştırıyordu.” (1971, s. 53). Füruzan'da biçimcilik salt biçimcilik olarak kalmamış yazdığı öykünün özüne dokunacak boyutta ilerlemiştir, görüntü odaklı bir anlatımı olduğu için öz biçime biçim de öze karışmıştır. Aslında 50 Kuşak Öykücülerinin ve Sinemacılar Dönemi'nin tam da yapmak istediği anlatım biçimini yakalamış olur. Adnan Binyazar, dilsel inceliğin anlatımın can damarı olduğunu söyler. Yani biçim aslında anlatımın en önemli ögesidir. Füruzan'ın dilde yarattığı farklılık, bir bakıma dilde filmleştirme yapması onun anlatımının geleneksel anlatımdan ve konuları itibarıyla toplumsal gerçekçilik akımından koparmıştır. Binyazar, onun için şöyle der: “Klasik bir öykü anlatıcısı olmayan Füruzan, öykülerinin çekiciliğini, yarattığı dilsel inceliğe borçlu. Füruzan, öykü diline getirdiği söylemsel incelikle üslubunu çok yanlı kılmıştır.” (Binyazar, 2009 s. 207) Füruzan'ın bu biçimciliğini öykünün görselliğinde de hissederiz. Şöyle ki aslında Bilgi Yayınevi'nden çıkan 1972 öyküsüyle 1996'da Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan öykünün biçimsel bir farklılığı vardır. Füruzan, daha sonraki basımda cümlelerini paragraf paragraf değil cümle cümle yazmıştır. Yani bir cümle bir paragraf oluşturacak kadar tek bir cümle olarak kalmıştır. Bu anlatım, şöyle örneklenebilir:

“...Cevahir işlediği yastık yüzünü katladı. Her şey sustu kafasında, aklık gerildi. Bahçeye açılan kapıyı kapadı. Pencerenin perdesini kapıyı aşana kadar çekip örttü. Oda yumuşak loşlukla doldu. Üstünü değiştirmek için soyundu...” (Bilgi Yayınevi, 1972, s. 147)

“...Cevahir işlediği yastık yüzünü katladı.

Her şey sustu kafasında, aklık gerildi.

Bahçeye açılan kapıyı kapadı.

Pencerenin perdesini kapıyı aşana kadar çekip örttü.

Oda yumuşak loşlukla doldu. Üstünü değiştirmek için soyundu...” (Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 128)

Haydar Ergülen, *Hece Öykü* dergisinde onun öykülerindeki küçük insanı, kenar mahallelerdeki kadınları anlatması bakımından Garip'e benzetildiğini söyler. Fakat Ergülen aynı zamanda bu benzetmenin doğru olmadığını bireyi ele alırken onu karakterleştirmeden bahseder. (Ergülen, 2004, s. 73) Füruzan'ın kahramanları gerçekten genel bir insan motifi özelliğinden ziyade biriciktir. “Ah Güzel İstanbul”daki

Cevahir özelinde bunu söylemek mümkündür. O, kenar mahalleden İstanbul'a göçmüş bir karakterdir fakat kendi yolunu bir birey olarak çizmiş özgün bir karakterdir. Bu yönüyle Garip şiir akımının genel insan çizgisine değil tıpkı diğer 50 Kuşığı Öykücüleri gibi İkinci Yeni şiir akımının bireysel insanına benzer. Faruk Duman da *Kitaplık* dergisinin 152. Sayısında Füzûzan'dan bahsederken tam olarak bu konuya parmak basıyordu: “Kolayca okunuyor, fakat alışılmış öykü kalıplarını kullanmıyordu. Dili şiire yaklaştırıyor, fakat bunu göstermiyordu. Füzûzan'ın ilk öykülerinde İkinci Yeni etkisi gördüğümüzü söyleyebiliriz bugün. 50 Kuşığı'nın çoğu öykücüsünde olduğu gibi.” (Duman, 2011, s. 33) Onu, toplumsal gerçekçi üsluptan koparıp Sait Faik'e de yaklaştıran dilsel durumu, karakterlerinde kullandığı psikolojik betimlemeleridir; onların yalnızlığı, yabancılık hissi böylelikle diline de yansımış olur.

Ömer Kavur'u Sinemacılar Dönemi'nden sonra gelen ama onların estetize zevkleri ışığında filmlerini yapan bir yönetmen olarak düşünebiliriz. Bir önceki kuşak bir sonraki kuşığı elbette etkiler ve bu etkileri auteur olarak filmlerini çeken Ömer Kavur'da fazlasıyla görürüz. Sinemacılar Dönemi'nin ruh ortaklığı Kavur'a da bulaşmıştır. Şükran Kuyucak Esen, Ömer Kavur'la ilgili yazdığı kitabına da *Sinemamıza Bir Auteur* ismini koyarak öncelikle auteur kavramının anlamını anlatmaktadır. Esen, auteur kuramının sinemanın sanat olduğunu kanıtlamasıyla vazgeçilmez bir sanat olduğundan bahseder. (Esen, 2015, s. 1) Buna göre auteur kavramı hem bir sanat olarak idrak edilir hem de bu sanat, sinemanın da sanatlaştırılmasında büyük rol oynamaktadır. Esen'e göre auteur bir yönetmenin nitelikleri: alacağı sorumluluğu kullanırken “kendisini” ortaya koymak ve filme bir dünya bir derinlik bir farklılık katmaktır. (Esen, 2015, s. 18). Bahsettiği tam olarak da Sinemacılar Dönemi'nin yaptığı yönetmenlik tarzıdır ve böyle bir yönetmenlik tarzı bu yönetmenleri Yeşilçam'ın kalıplarının dışına çıkararak onlara yeni bir alan açıyordu. Sonraki kuşaktan bir sinemacı olarak Kavur da bu düzlemde incelenecek yönetmenlerden biridir. Kendisi de yaptığı sinemanın Yeşilçam sinemasından ayrıldığını şu sözlerle belirtmektedir: “Onların sinemaya yaklaşım biçimleriyle ilgili hiçbir şekilde anlaşmamız mümkün değildi. Aynı titreşimde değildik.” (Akpınar, 2021, s. 27)

Kavur, 1975'te çektiği ilk filmi *Yatık Emine* filminde uyarlama filmlere giriş yapmıştır. *Yatık Emine*, edebiyatçı olan Refik Halit Karay'ın *Memleket Hikâyeleri* öykü kitabındaki aynı adlı öyküden uyarlanmıştır. Daha sonra çektiği bütün filmlerinde edebiyatla, yazarlarla dirsek teması bulunan Kavur'un çoğu filmi de edebiyat uyarlamasıdır. Şükran Kuyucak Esen

de bu konuda şöyle demiştir: “Ömer Kavur, Türk Sineması içinde, uyarlamalarıyla ve edebiyatçılarla yaptığı iş birliğiyle dikkat çeker.” (Esen, 2015, s. 29) Ömer Kavur; filmlerinde edebiyatçılardan Onat Kutlar, Füzuzan, Selim İleri, Barış Pirhasan, Yusuf Atılgan, Macit Koper, Orhan Pamuk ve Feride Çiçekoğlu’yla çalışmıştır. Füzuzan, Yusuf Atılgan ve Orhan Pamuk’la yaptığı çalışmalar tam bir uyarlamadır yani onların yazdıkları kitapları filme dönüştürmüştür. Ömer Kavur’un sinemada edebiyatı fazlaca kullanmasıyla alakalı olarak kendi cümlelerinden faydalanmak anlamlı olacaktır. Şöyle demektedir: “Sanatların sonuncusu olması nedeniyle, az da olsa, bünyesinde hepsinden parçalar barındıran bir sanat dalı. Bir anlamda hem eklektik hem sentezsel bir yanı var sinemanın.” (Gürmen, 2019, s. 93) Kavur, sinemanın diğer sanatlarla ilişkisinden söz ederken kendisinin sinemasına da gönderme yapar. Çünkü o, bu ilişkiyi bir üst seviyeye taşıyarak edebiyattan aldıklarıyla sinema üretmeye çalışmaktadır. Kavur, kendisinin edebiyata düşkünlüğünü ve muazzam bir hayal gücü olduğunu Ertekin Akpınar’ın *10 Yönetmen ve Türk Sineması* kitabındaki söyleşisinde belirtmiştir. Kavur’a göre sinemamızın gerilmesi edebiyattan koduğumuz içindir. O, edebiyatı sinemanın temel taşlarından biri olarak görüyordu. (Akpınar, 2021, s. 22.) Keza, yaptığı filmlere de bakıldığında bu düşüncesinin somut hâli görülür.

Seçil Büker, *Sinemada Anlam Yaratma* adlı kitabında 1950’lerden sonra farklı bir boyutta filmler çeken yönetmenlerin sinemasından bahsetmiştir. Buna göre 1950’lerde geleneksel kurallara uymayan bir film anlatısı ortaya çıktı ve bunlara çağdaş anlatı filmleri dendi. (Büker, 2012, s. 123) Bizde de Yeşilçam dışı sinemada olaya dayalı değil de anlatıya dayalı filmler ortaya çıktı. Bu anlatı filmlerinde de önemli olan insanı anlatmak olmuştur. Tıpkı 50 Kuşağı Öykücülerinin anlatmaya çalıştığı insan gibidir bu insan. Bu insanın özellikleri bireysel varoluşunun farkında, özgür seçimleri olan, iç sıkıntısı yaşayan, kısıtlanmış hâlde olan, bıkmışlık hisseden insanın anlatının geneline hiçlik, anlamsızlık, can sıkıntısı, toplum dışılık, boşluk, kaçış, huzursuzluk, yalnızlık, karamsarlık gibi durumlar hâkimdir. Bu durumları sinemada anlatmanın en önemli yolu da insanı anlatmaktan geçer. Böylelikle olay bazlı değil insan bazlı bir sinema ortaya çıkmış olur. Yani bu filmlerde karakter, öykünün önüne geçer. Bu filmler insana ilişkindir. Bu filmlerde birey ve onun sonuçları gündeme gelir. (Büker, 2012, s. 123) Ömer Kavur’un sinemaya bakışı da karakter ve mekân odaklıdır. O, bir filmi anlatmanın yolunun mekânı bulmaktan geçtiğini şu sözlerle söyler: “Yaptığımız iş, görsel bir iştir, görsel bir ifadedir. Görsel bir ifadenin karşılığı gerçekten bulacağımız mekânlardır.” (Esen, 2015, s. 231) Böylece mekân da insan gibi filmin

karakterlerinden biri hâlini almış olur. 50 Kuşığı Öykücüleri'nin temaları, Kavur'un filmlerinde vücut bulur. Şükran Kuyucak Esen onun filmleri için şöyle demiştir: “Ömer Kavur sinemasının temel ögesi, insandır. İnsanı anlatır. Genellikle de yalnız insanı, mutsuz, yabancılaşmış insanı anlatır.” (Esen, 2015, s. 440) Öyle ki Kavur 50 Kuşığı Öykücüleri'nin önemli yazarlarından biri olan Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli* romanını da uyarlamıştır. Burçak Evren, sinemamızdaki değişim dönemecini anlatırken bu filmde şöyle bahseder: “Türk sinemasında çok az da olsa şiddeti dengesiz, ya da kalıtımsal bir ruh sağlığını miras olarak alan kişiler yaratır. Ömer Kavur, *Anayurt Oteli*'ni örnek veriyor.” (Evren, 1997, s. 122) Kavur'dan değişim dönemecinin içinde bahsedilmesi de önemlidir. Çünkü Kavur'un diğer yönetmenlerden ayrışması buralarda görülmektedir. Atılgan'ın romanındaki temalar tamamen Kavur'un filminde de mevcuttur. Bu mevcudiyeti anlamak için Esen'in romanla filmi karşılaştırmasına kısaca bakmakta yarar vardır. Ona göre roman, bu kişiliği davranışlarıyla da görüntüsüyle de güzel çizdiği için, yönetmenin perdeye yansıtması da başarılı olmuş. Yönetmen ustalığını, romanın derinliğini ekonomik görüntülerle sinemasal anlatıma aktararak göstermiş diyerek de Kavur'a hakkını vermiştir. (Esen, 2015, s.223) Kavur, bir uyarlama yapacaksa o metni sinemaya uyarlayacak olan sinemacıyla onu yazan edebiyatçının bir ruh örtüşmesi olması gerektiğine inanan bir yönetmendir. Bu durumu şu şekilde anlatmıştır: “Dünyaya bakışları, birtakım sorunları algılayış biçimleri, insanın hayatında rol oynayan kişisel saplantılar, tutkular ve benzeri durumların ortak olması gerekiyor.” (Akpınar, 2021, s. 25) Yusuf Atılgan'ın edebiyatında bunu yakalamış olan Kavur'un Atılgan'la alakalı düşünceleri de şöyledir: “Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli* romanını okuduğum vakit o kadar kendime ait bir şey buldum ki. Eğer bir yazar olsaydım ona çok benzer bir metni yazmayı arzu ederdim.” (Akpınar, 2021, s. 26)

Kavur'un filmlerindeki en önemli tema da yabancılaşma temasıdır. O, Erksan gibi sadece bireyci ve insanı anlatan filmler yapmaktan ziyade bireyin kendi içindeki duygu durumu olan yabancılaşmayı filmlerinde kullanır. Bu yabancılaşmayla Kavur'un karakterleri varoluşsal bir yere de evrilmiş olur. Kavur, yaptığı sinemanın ülkede tam olarak tutmaması ve anlaşılmasıyla ilgili de muzdarip bir yönetmendir. Rekin Teksoy'un da onun sinemasıyla ilgili yaptığı tespitler yerindedir: “Ömer Kavur, Türk sinemasında kendine özgü bir anlatış biçimi yaratmayı başaran çok az sayıdaki yönetmenlerin başında gelir. Seçkin sinemasının, içeriğinden çok estetik kaygılara ağırlık veren anlatış biçimiyle dikkati çekmesi yönetmenin bu özelliğini değiştirmez.” (Teksoy, 2007, s. 68) Ama onun biçimciliği de Sinemacılar Dönemi'ndeki yönetmenler gibi anlaşılammıştır. Kavur, bu

anlaşılmasını *Gece Yolculuğu* filminde bir senaristin hayatını anlatarak filme çekmiştir. Rıza Kıracı'nın *Ömer Kavur'la Yola Çıkmak* adlı belgeselinde Kavur, yabancılaşmanın tam olarak karşılığı olarak şöyle der: “Bir yere ait olmama duygusu filmlerimde ya da filmlerimdeki karakterlerde gösterdi.” Bu, bir yere ait olmama, sinema tarihinde de onun filmlerini konumlandırma açısından doğrudur. Yine aynı belgeselde konuşan ressam Selma Gürbüz, onun için özgür ve bireysel bir sinemacıydı; yabancılaşmayı çok güzel ortaya çıkaran dünyasında yeni bir sinema dili oluşturabilen bir sanatçıdır, demiştir.

Ömer Kavur'u tek başına bir auteur yönetmen olarak alırken bu çalışma özelinde de Sinemacılar Dönemi'nden sonra gelen ve onları estetik duruşuyla takip eden bir yönetmen olarak düşünebiliriz. Farklı bir sinema yaratma isteğiyle ilgili yine kendi cümlelerine başvuracak olursak şöyle demiştir: “Sinemanın bir ifade alanı olduğu ve bu ifade alanı için daha farklı arayışların içine girmek gerektiği düşüncesi bende hâkim oldu.” Zaten genel anlamda filmlerini yaratırkenki bu arayışı onu Sinemacılar Dönemi'nden olan Metin Erksan'a, Lütfi Akad'a ve Atıf Yılmaz'a yaklaştırmaktadır. Farklı bir arayış denilen şey ise salt biçimle değil filmlerinin konusuyla da alakalıdır. Kavur, konularını bazen kendini referans alarak yaptığı gibi çoğu zaman da edebiyat ürünlerinden yola çıkarak oluşturmuştur. Tam olarak biçim odaklı filmler yapmayı şu sözlerle ifade eder: “Biçim ve içerik birbirlerinden bağımsız şeyler değildir. Kaldı ki biçimi belirleyen şey içeriktir.” (Gürmen, 2019, s. 97)

Kavur, kendi istediği sinema algısını *Gece Yolculuğu* filminden itibaren yaptığından bahsederken en uçuk filmi olarak *Gizli Yüz*'ü görür ve *Akrebin Yolcuğu* filminde de bilerek gerçeküstücü öğeler kullandığını söyler. *Gizli Yüz* filminin en uçuk film olmasını Şükran Kuyucak Esen şu şekilde belirtir: “Gizli Yüz'le Ömer Kavur'un kullandığı 'kamera-kalem' Orhan Pamuk'un kullandığı 'tükenmez-kalem'le çakışmış ve 'yazı-film' ya da 'roman-sinema' diye adlandırabileceğimiz bu yapıt çıkmış ortaya.” (Esen, 2015, s. 319). *Gizli Yüz* filmi bir romanın filme bir filmin romana yaklaştığının göstergesidir. Orhan Pamuk, bu senaryoyu *Kara Kitap* romanının bir kısmını senaryolaştırarak yazmıştır. Film, romandan senaryolaştırılan bir film hâline gelmiştir. Böylelikle roman-sinema terimi burada anlam kazanır.

Fransa'da 1950'lerde Yeni Roman hareketi ortaya çıkmıştır. Alain Robbe-Grillet, bu roman akımının temsilcilerinden biridir. Ona göre her yeni kitap, değişmez biçimleri aşarak hem kendi yasalarını kurar hem de onların yıkımını hazırlar. (Grillet, 1981, s. 31). Yeni bakış

açıları ve yeni anlatımlar deneyen bu edebiyat akımıyla Ömer Kavur, Paris'e gittiğinde tanışmıştır. Alain Robbe-Grillet'in yönetmenliğini yaptığı filmlerde çalışan Kavur, bu günleri için sinemada bunlar da olabiliyor deyip sinema okuluna ondan sonra gitmeye karar vermiştir. Böyle bir akımın öncüsüyle tanışması elbette kendi sinemasını kurması bakımından Kavur'a ön ayak olmuştur. Böylelikle o da ülkesine döndüğünde sinemamızda değişmez biçimleri aşmaya çalışan filmler üretme cesareti yakalamıştır. Alain Robbe Grillet'in kuramıyla tanışan yalnızca Kavur değildir. 50 Kuşağı Öykücüleri'nden olan Füzûzan da *Kitaplık* dergisinin 152. sayısında belirttiği üzere Grillet'in Yeni Roman dalgasının 1950'lerin sonunda etkisinin postmodernizmin ilk adımlarını yansıttığını düşünüyormuştur. (Füzûzan, 2011, s. 9) Böylelikle bu adımların peşinde, Türkiye'de de edebiyatçı ve sinemacılar ortaya çıkmıştır.

4.3.4. “Usta Beni Öldürsen E!” Öyküsünün Görsel Dile Aktarımı: *Usta Beni Öldürsene*



Şekil 6.

Öykü, 12. yüzyıldan kalma bir Japon Öykü Seçkisi'ndeki “Bir Avcılar Anası” öyküsünden bir epigrafla başlıyor. “Çocukları, ölüsünü törenle kaldırdılar.” cümlesinin geçtiği bir öyküdür. “Usta Beni Öldürsen E!”, öyküsü ise “Analarının ölüsünün törenle kaldırabilmeleri için çocukların sağ kalmaları gerekir.” diye bir girişle başlar. Öykü, genç bir cambazın öyküsüdür. Bu cambaz, ölecek insanların yüzünde burnunun sağ kanadı dibinde bir ben belirmeye başladığını gören biridir ve eğer o ben belirirse o kişilerin öleceğinin de farkındadır. Öykü, o genç cambazın ustasında bu beni görmesiyle başlasa da “baştan alalım” diyerek devam eder ve eskiye giderek ustasıyla cambazın ilişkisinin başına

gidilir. Ustasına sürekli geçmişini anlatan ve ustasının da ona geçmişini unut dediği cambazın o beni gördüğü kişiler gerçekten ölür ve cambaz bu sihirle yaşamaya devam eder. Bir gün yanlarına alınan çırakta da o ben görülür, çırak ölür ve cambaz bu özelliğin kendinde olan bir özellik olduğunu anlar. Aralarında anne-oğul ilişkisi bulunan bu usta-çırak ilişkisinde cambaz, ustasının yaşlandığını fark eder. Bir gün karşılıklı otururken onun da burnunda aynı lekeyi görür. Benin büyüdüğünü ve ustasının öleceğini düşünür. O gün ipe çıkmamayı düşünür ama çıkarlar. Öykü, ustanın cambaza yaklaşırken “vah şaşkın oğlum” diyen sesini işitemeyen cambazla biter ve cambaz ölmüştür.

4.3.4.1. Öykünün Filmle Birlikte İçerik Karşılaştırılması

Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabını kendi yazdığı masallar etrafında kurmuştur. Her bir masala bir ad verirken üst başlık olarak da masalları Birinci Masal, İkinci Masal diye sıralandırıp On Birinci Masal’a kadar gelmiş ve son masalına da Geceyarısının Masalı demiştir. Bu masalına “Masalın da Yırtılıverdiği Yer” adını vermiş ve bunu bir masal olarak değil anlatı olarak kurmuştur. Yazdığı masalların çözümlemesini kendi yapmış ve onları bir saat gibi kurduğunu söylemiştir. Buna göre masallar altıncı saatten sonra hava kararınca nitelik değiştirecek ve gitgide kararacaktır. Böylece Karasu’nun kendisinin de söylemesiyle yazılan masalların karanlık öykülerden oluştuğunu anlarız. Çünkü on ikinci masalını mutluluk ve umut barındırmalı diye yazacağını söylemiştir. Yazdığı birkaç masalın daha az karanlık olduğunu ama genelde giderek kararın masallar olduğunu bu son öyküsünde dile getirmiştir. Çalışmamız dahilinde olan masal “Usta Beni Öldürsen E!”, masalı ise Yedinci Masal olarak bu kitapta yerini bulmaktadır. Bu öykü de karanlık bir duygu olan ölüm konusunu işlemektedir. Fusun Akatlı, bu öykü için ölüm, sevi, dostluk, korku, tutku kol gezmektedir, (Akatlı, 1997, s. 118) diyerek aslında öykünün ana temalarını vermiş olur.

Barış Pirhasan, evrensel duygular barındıran bu öyküyü sinemaya uyarlarırken mekânını Türkiye dışında kurgulamıştır. Filmin adı da *Sawdust Tales* olarak yani *Talaş Masalları* olarak geçiyordur. Bir Barış Pirhasan filmi diye başlayan filmin sonunda Bilge Karasu’nun adı geçiyordur. Filmin sonundaki akışta Bilge Karasu’nun “Usta Beni Öldürsen E!”, öyküsünden esinlenilmiş denmektedir. Böylece tam bir uyarılama değil, esinlenmeye dayalı bir anlatım yolu tercih edildiğini söyleyebiliriz. Filmin içinde kitapta olmayan savaş,

sıkıyönetim, denizkızı, askerler, sirkteki diğer insanların hayatlarının anlatılması da buna örnektir.

Pirhasan'ı diğer Sinemacılar Dönemi yönetmenlerinden ayıran özellik ise filmini konu odaklı kurmasıdır. Onun yapıtı, yarattığı görsel dönüşümden ziyade konusunu Bilge Karasu öyküsünden alması bakımından farklılaşır. Filminde de kendi konularını içeri sokarak öyküden sadece usta-çırak anlatısını dahil ederek bunu yapıyordu. O yüzden bu filmin incelenmesi görsel estetiğin konusu değil film evreninde yaratmak istediği hikâye örgüsü ve Bilge Karasu'nun öyküsünü dönüştürerek nasıl bir sinema filmi konusu hâline getirdiği üzerinden ilerleyecektir.

Pirhasan filmini sıkıyönetim ilan edilen bir mekânda Iaola adlı bir sirkte çalışan insanlar etrafında kurmuştur. Kitapta bu iki bilginin ikisi de yoktur. Pirhasan, böyle bir mekânın içine kitaptan hikâyesini aldığı usta ve cambazı oturtmuştur. Böylelikle kitabın tam olarak uyarlama bir metin olmadığı görülmektedir. Pirhasan, kendi film kurgusu içine öyküden aldığı karakterleri ve onların duygusunu sokacak şekilde yapıtını oluşturmuştur. Öyküde çırağın ve ustasının ismi olmamasına rağmen, filmde iki karakterin de ismi vardır. Pirhasan, yabancı bir mekânda oluşturduğu hikâyesinin karakterine de yabancı isimler vermiştir. Çırağın adı İsaac'tir, ustasının adı da Abib'tir.

Filmin başlangıcında bir cambazın ip üzerindeki performansını izleriz. Cambaz, ip üzerindeyken bebekliğine dönerek annesini hatırlar. Film bize bunu flashback olarak vermektedir. Cambazın ip üzerindeki yürüyüşüyle bebekken annesine yürüyüşü kurgulanmıştır ve birbirine benzetilmektedir. Cambaz, annesine ve annesi olarak gördüğü ustasına yürümektedir. Sonrasında ise filmin ve öykünün çıkış noktası olan cambazın yüzünde ben beliren birinin öleceğini bilmesi durumunun nereden geldiğini izleriz. Filmde bebeğin babasının yüzünde ben görmesiyle babasının öldüğü sahne gösterilir ve böylece filme giriş yapılmış olur. Filmin girişinde ustanın çırağına söylediği “Anılara yer yok, rüyalara yer yok anlıyor musun?” cümlesinin duygusuna kitabın ilerleyen sahnelerinde iki kez karşılaşılır. Çırak ne zaman geçmişe yönelik bir şey düşünecek olsa “Böyle şeyler aklına gelemez.” diyordur ustası. Karasu, bunu şu şekilde ifade etmiştir: “...özlük anıları, geçmişi, olmayacaktı bundan böyle; yalnız işini düşünecek, ustasına verecekti kafasını. Gönlünden, usundan silmeliydi anılarını, anasının, babaannesinin ölümlerinin anısını; silmişti de.” Öyküde buna benzer ikinci sahne ise ustanın çırağını yine azarladığı sahneydi. Çırak yeşilliği, çimenliği, otları özlediğini söylediğinde orada da usta “Cambaz, işini

düşünmeliydi; özlemli, düştü, silmeliydi gönlünden.” deyince çırak da “anılardan sonra, düşleri özlemleri de silip atmıştı içinden.” demektedir. Aslında çırak, sadece ipte yürümekten yapılmama biri olarak hayatına devam ettirilmek isteniyodur. Karasu'nun bakış açısıyla çıraktan anılar ve düşler alındığında geriye insanların yüzlerine baktığında onlarda gördüğü benle birlikte ölümün kaldığı görülmektedir. Böylece bu masalın karamsarlığına da geçmişi yok etmek olarak bakabiliriz. Usta, çırak ipteyken düşmemek için zamanın şimdiliğinin yaşanması gerektiğini düşünür. Bunun olması için de usta tek şart olarak, çıraktan geçmişi dışı davranıp belleğinin yitirilmesini talep eder. Bu sayede ipte durulur, cambaz ipten tam düşecekken kurtarılır ve ölümün uzaklığı yaşamın yakınlığı hissedilir. Filmde bu şimdiki zamanlılık “Vücudun ve aklın orda olmazsa ellerim sana ulaşamaz.” denilerek gösterilir. Sonraki sahnelerde ise çırağın aklında olan ölüm imgesi onun sonunu getirecektir.

Ölümü sadece yüzdeki bende değil aslında cambazla ustanın ip üzerindeki gösterilerinde de bulabiliriz. Birbirlerine gerilmiş bir ipte yürüyen cambazlar aslında kendi ölümlerine de doğru yürüyorlardır. Ama usta olan çırağı daima kurtaracaktır. Hem filmde hem öyküde geçen çırağın ustasını anne olarak görmesi dikkate değerdir. Öyküde bu kısım şöyle anlatılmaktadır: “Ustasına babası diye değil de anası diye bakardı. Onu doğuran, emzirip büyüten, ona yaşamasını öğreten anasıyla bir tutardı ustasını.” Filmde ise yatakhane de yatariken çırak ustasına şöyle demektedir: “Biliyor musun seni annem gibi seviyorum.” Çırağın ustasını annesi yerine koyması ustanın ellerinin onu kavrayıp düşmekten kurtarması nedeniyle olduğunu söyleyebiliriz. Adeta filmin başındaki flashback ile geçmişe döndüğümüzde bebeğın annesinin ellerine yürüyerek gitmesi gibidir. Öyküde de çırağın ustanın yanında çocukluğundan beri kaldığı da yazmaktadır. Yani aslında burada asıl annesinin yerine ustasını koyduğunu, sevgi yönelişinin ustasına doğru olduğunu söyleyebiliriz. Çırak ve usta aslında ip üzerinde kurtarıcılıktan ötürü de oğul-anne ilişkisine dönmemektedir.

Çağdaş psikanalist Melanie Klein, *Haset ve Şükran* adlı kitabında annenin yerine koyulan nesnelere de bahseder. Bu yönelişe “ikame nesne” adını koymuştur. Yeni nesnelere ilişkinin işlevlerinden birinin de anne sevgisinin yöneleceği bir “ikame nesne” bulma çabası olduğunu söyler ve şöyle der: “Yeni nesnelere kişiye yardımcı olacak, depresif konuyla birlikte ortaya çıkan o kaçınılmaz kayıp duygusunu, biricik ilk nesneyi yitirme duygusunu telafi edecektir.” (Klein, 1999, s. 74) Çırağın annesinin yerine ustasını

koymasındaki problem, annesinin zaten olmayışı ve kendisinin çocukluğundan itibaren ustasıyla birlikte yaşamasıdır. Bu yüzden aslında duygu yön değiştirip ustaya giderken ustayı da usta olarak bırakmıyor onu anneleştiriyordur. Öyküde bu duygusunu söyleyen çırağa ustası gülüyordur ama bu söz hoşuna da gitmiştir. Karasu bu kısmı bitirirken bu duygu için şöyle yazar: “Birliklerinin, birlikteliklerinin bir ögesi olmuştu.” Bu birlik duygusu onları ölümün dışına atıyor ve ip üzerinde birbirlerine güven sağlıyorlardır. Filmdeki ilk sahne olan ipten düşecekmiş gibi yapan çırağın son anda ustası tarafından yakalanması sahnesi kitapta da yer alıyordu. Bileklerinden yakalayan ustanın elleri için düşündüğü şeye bakacak olursak da ustasını annesi yerine neden koyduğunu daha iyi anlayabiliriz: “Anasının elleriydi bunlar, düpedüz.”

Öyküde çırağın insanların burnunun yanında gördüğü ilk leke olarak amcasının olduğunu okuruz, filmde bu flashback olarak babasıydı. Öyküde çırak, yine geçmişini anlatmaya kalktığı anda amcası, annesi, babaannesinden bahsettiğinde ustası ona kızar ve şöyle der: “Çalışırken böyle şeyler aklına gelmemeliydi. Onu ölümden kurtaracak eller, belini, bileğini bulmayabilirdi günün birinde.” Böylece çıraktan tekrar anısızlığı istenmiş olur. Unutmadığı tek şey olarak ölüm aklında kalmaktadır, yani insanların yüzünde gördüğü benler. Öyküde bu beni yüzünde gördüğü sirkte çalışması için alınan yeni çırak da bir gün ipten kendi kendine çalışırken ölmüştür. Filmde ise bu kişi bir asker kaçağıdır ve öyküdeki gibi ipten düşerek değil rütbeli asker tarafından vurularak öldürülür. Ölümün hissedildiği diğer yer de çırağın ustasının yaşlandığını fark etmesidir. Nitekim bir süre sonra çırak ustasının da yüzünde bir ben görür, “Ustasının öleceği korkusu sardı yüreğini.” diyerek bu korkusunu dışarı vurur.

4.3.4.2. Öykünün Filmle Birlikte Biçim Karşılaştırılması

Barış Pirhasan, sinema senaryosu yazmaya 1984 yılında başlayan bir yönetmen olarak karşımıza çıkar. Daha sonra tıpkı Ömer Kavur’un gelenekten yararlanması gibi o da sinema evrenini öncelikle Ömer Kavur’a bulaşarak oluşturmaya çalışır. Kavur, nasıl ki Sinemacılar Dönemi’nden etkilenerek kendi sinemasını kurduysa Kavur’dan bir müddet sonra gelen Pirhasan da Kavur’un sinemasından etkilenerek sinemaya başlar. Böylelikle geleneğin geçişi kuşaklar arası bir şekilde yönetmenlerce sürdürülmüş olur. Pirhasan, öncelikle Kavur’un *Körebe* ve *Amansız Yol* filmiyle bu geçmişe dahil olur. 1985 yılında da Atıf Yılmaz’ın *Adı Vasfiye*, *Kadının Adı Yok*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Aaahh Belinda* gibi kült filmlerinin

senaryosunu yazarak da bu kuşağın içinde kendine yer edinen bir yönetmen olarak karşımıza çıkar.

Atif Yılmaz, senaryo yazarlığı için şunları demiştir: “Senaryo edebi bir metin değil zaten... Bir kılavuz... Mizansenin anlatıldığı, diyalogların olduğu bir metin. Ancak peliküle aktarıldığı zaman edebiyata dönüşüyor.” (Arslan, 2007, s. 204) Yılmaz, sinema görüntüsünü edebiyata benzetmiştir. Senaryonun kendisi tek başına bir edebiyat olamayıp sinemalaştığında asıl değerini bulur. Pirhasan da bunun farkında olarak sadece senaryo yazmayı değil yönetmenliği de denemiştir. Çalışmanın konusu olan 50 Kuşağı Öykücülerinin sinemaya aktarımı fikrini Pirhasan da gerçekleştirmiştir. O da o kuşakta yer alan Bilge Karasu’yu seçmiştir.

Bilge Karasu, 1979’da *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı öykü kitabını çıkarmıştır. Her biri bir masal formunda yazılan bu öykülerden Pirhasan, “Usta Beni Öldürsen E!”, öyküsünü 1997 yılında filmleştirmiştir. Kurtuluş Kayalı, *Sinema Bir Kültürdür* kitabında uyarlamalarla alakalı görüşlerini de yazmıştır. Ona göre “Türk Sineması’nda edebiyat uyarlamaları her zaman gereğinden fazla önemsenmiştir.” (Kayalı, 2015, s. 85) Burada neyi, kimin uyarladığı da büyük önem arz eder. Çünkü Pirhasan, bir Bilge Karasu öyküsünü uyarlamak istemişse bu uyarlamanın bir niteliği vardır. Karasu gibi, edebiyatında anlatım diline, biçime önem veren bir yazarın uyarlanması edebiyattaki biçimciliğin sinema dünyasına aktarılması demektir. Biçimcilikle ilgili Selçuk Ulutaş’ın fikirlerine başvuracak olursak o *Sinema Estetiği* kitabında sanatçı tarafından bir gösterge olarak yeniden yaratılan bu maddi yapının sıradan biçimi aşarak bir estetik değer taşıdığını söyler. (Ulutaş, 2017, s. 107) Burada sinemaya aktarılan bir edebî yapının dönüşerek, biçim değiştirerek daha çok estetize olduğunu söyleyebiliriz. Oğuz Adanır, bu form dönüşümüne yani edebiyatın dilsel soyutluğunu alıp sinemaya aktarma işlemine “görsel-işitsel bir somutluk” diyordur. (Adanır, 2012, s. 20) Bu çalışmanın çıkış noktası ise sadece sinemaya dönüşerek görselleşen ve bu sayede de estetize olmanın yanı sıra edebiyattan alınan eserin de zaten Türk edebiyatında dönüşüm yaratan, dille oynayan ve bu sayede de yeni bir kuşak yaratmış olan yaratıcılardan seçilmesidir. Karasu, bu dönüşüme edebiyatta yenilik yaratarak ulaşmıştır. 1997 yılında *Bilge Karasu Aramızda* adlı kitapta bu yenilikten şu şekilde söz ediyordu:

Yeni bir şey, alışlagelmişin dışında bir şey olabilir. Yeni bir şey, daha önce söylenmemiş bir şey olabilir. Yeni bir şey, bilinen bir şeyi çok başka türlü görüp göstermek olabilir. Yeni deyince; yeni bir şey yoktur. Bu da yeni bir şey değil! Yüzyıllardan beri yeni bir şey yok denmiştir. Yine de burada yenilik alışageldiklerimizin dışında bir şeydir, alışageldiklerimizin dışında. Her çağda her dönemde

alıştırılacaklarımızla iç içeyizdir. Bu alıştırılacaklarımızın dışındaki, yeni olmasa da bize çok değişik gelebilir. (Karasu, 1997, s. 12)

Karasu, işte bu alışılacakmış edebiyatın dışında bir edebiyat kurmaktadır. Onun edebiyatında konularından ziyade anlatım şekline bakılır. Yeni ürettiği kelimeler, kesik konuşmalar, yarım kalan cümlelerle yazın dünyasına bir farklılık getirmiştir. Onun edebiyatı için çokça düşünceler geliştirilmiştir. Örneğin Nurdan Gürbilek onun edebiyatı ve öykülerinde kurduğu dilsel evren için şunları der: “İşlenmiş, üzerinde çok çalışılmış, oynanmış bir dil. Ritim düşünülerek, ses düşünülerek, görsellik düşünülerek kurulmuş, kurgulanmış, kusursuz olması istenmiş bir dil.” (Akatlı, 1997, s. 193) Füsun Akatlı da hemen hemen aynı görüştedir, onun da Karasu için söylediklerine değinmek anlamlı olacaktır: “Genelde Karasu'nun ne biçimine yalın, sade denebilir, ne iletisine. Onun yazarlığını belirleyen özelliklerden biri, kurguda ve dilde çok katmanlılık, bir çeşit kontrpuan gözetimidir.” (Akatlı, 1997, s. 120) Sadece eleştirmenler değil Karasu'nun kendisi de kendi edebiyatı hakkında konuşmuştur. *Nasıl Yazıyorsam Öyleyimdir* adlı söyleşi kitabında yazıyla ilgili fikirlerine ulaşabiliriz. “Doğrusu ben, yeni olsun diye uğraşmıyorum değilim... birtakım alışılacakmış anlatı ya da anlatım biçimleri bana yetmemiştir ya da onların dışına çıkmak istemişimdir.” (Karasu, 2017, s.25) diyerek edebiyatını nasıl biçimsel bir düzleme soktuğunu anlatmıştır. Ona göre Türkçenin kendi dil yapısının da deneylere girişilmesine uygun ve elverişli bir dünyası vardır. Bu deneyselliği şöyle anlatmaktadır: “Türkçenin anlatı geleneği de şu ya da bu biçimde var. Buna yeni bir şeyler katabilirsek, ne mutlu bize. Nitekim uzun zamandır alışılacakmış bir anlatı biçiminden uzaklaşmamış adam yok. Demek ki, onlar da deniyorlar. Hepimiz deniyoruz.” (Karasu, 1997, s. 14) Karasu'nun bu düşüncelerine baktığımızda Karasu'yu sadece edebiyat tarihçilerinin farklı bir anlatım kullandığını söylemediğini kendisinin de bir yazar olarak nasıl yazdığı ve edebiyatta nasıl daha çok farklı dil biçimleri deneyerek geliştirebileceği üzerine kafa yormuş bir yazar olarak görebiliriz.

Barış Pirhasan, Bilge Karasu'nun yazdıklarını okuduğunu, diline ve dünyasına hayran olduğunu ardından da tanıştığını söyler. Böylece iki yaratıcı sanatçı bir araya gelmiş olur. Pirhasan'ın Karasu hakkındaki fikirlerine *Bilge Karasu Aramızda* kitabından okuruz. Onun hakkında şöyle diyordur: “Yazışmalarımız, iki yaratıcı insanın, yapacakları ortak iş üzerine tartışmaları ve görüş alışverişleri olarak sürdü. Bilge'nin 'sinemacı' yönüyle karşılaşmıştım. Onun bir oya gibi işlediği öyküsü değildi artık tartıştığımız. Bu metinden esinlenen bir sinemacının yazdığı senaryoyu tartışıyorduk.” (Akatlı, 1997, s. 67) İki sanatçı bir araya gelip de birinin yazdığını diğeri senaryolaştırıyorsa aralarında bir ruh ortaklığı bulunması

gerektiği barizdir. Karasu ve Pirhasan'ın böyle bir ortaklıkla sanat ürettiklerini söyleyebiliriz. Burada bir yapıtı kendi formundan alarak başka bir form üzerinden yorumlama meselesine değinebiliriz. Bir öykü, sinemaya aktarıldığında artık öykülüğünü yitirip görsel bir dünyanın içine giriyordur. Çağdaş estetikçi Max Bense; yorumlamayı; sanat yapıtını bir yandan estetik olarak algılamak öte yandan bir üst-dizge olarak kurulmuş anlam bağlamı içinde kavramak olarak açıklamıştır. (Akatlı, 1997, s. 131) Öncelikli olarak Karasu'nun eseri Pirhasan tarafından estetik yönüyle irdelenmiş sonrasında anlamlandırılmıştır. Estetik çözümlemesini yaptığı ve anlamlandırdığı bir metinden de senaryo oluşturup bir sinema yapıtı ortaya çıkarmıştır.

Öyküdeki dil geçişi ve zamansal olarak da kullanılan geçişler yoğun olarak hissedilir. Karasu şimdiki zamandan geçmişe giderken cümle geçişlerini eksilteli kullanmaktadır. Cambaz, öykünün girişinde bir şeyler anlatırken bir anda cümlesini orda bırakarak “baştan alalım.” der ve ustasıyla nasıl karşılaştığından burada bahseder. Bu kısmı şöyle ifade eder: “Karşısındaki, kendisini çocuk yaşında yanına almış, yetiştirmiş, sanatı öğretip onu bugüne getirmiş, genç cambazların en ünlülerinden biri yapmış olan ustasıydı.” Özellikle Karasu bu öyküsünde şimdiki zamandan geçmişe geçerken şimdiki zamanda kurduğu cümlesini sonlandırmadan, nokta koymadan olduğu gibi bırakıp paragraf atlayarak geçmişe gider. Sonrasında o geçmiş zamanın paragrafındaki son cümleyi de eksik bırakır ve şimdiki zamanda anlattığı şeye geri dönerek cümleyi devam ettirir. Örnek verecek olursak cambaz, ustasıyla ipte yürürken şimdiki zaman anlatısına şu şekilde başlamaktadır:

“Ertesi gece gene halkaya doğru düşeceği anda

Kafası karıştı. Bildi. Ustasında bulduğu analık öyle şairlik ürünü, edebiyat ürünü değildi. Amcasının odasından gelen hırıltıya kulak veriyordu kapalı kapının önünde... Kimse yoktu ortalıkta. Yani anası yoktu, babaannesi

Halka yaklaşırken, kemerine yapışması gereken ustasının elleri onu ancak bileklerinden yakalayabiliyordu.” (Karasu, 1979, s 112)

Birinci ve üçüncü cümledeki noktasız, eksilteli cümleler Karasu'nun bu öyküyü anlatırken kullandığı öyküye has bir anlatım biçimidir. İşte bu farklı anlatım biçimi onu klasik öykücülerden ayırıp 50 Kuşağı Öykücülerinin içine dahil etmektedir. Karasu, kendisi de dille ilgili düşündüğünde şu sözleri demektedir:

“Bir yenilikten söz ediliyorsa, daha önce yapılmamış bir şeyden söz ediliyordur. Ama daha önce yapılmamış olması, daha öncekilerin yazılan içerisinde ele alınarak bakılması demektir. Aykırılık, yenilik

ya da değişiklik, tek başına herhangi bir anlam taşımaz, ancak belki birtakım başka metinlerle karşılaştırıldığı zaman söz konusu olabilir.” (Karasu, 1997, s. 11)

Karasu, edebiyatını oluştururken kendisinin de dediği gibi daha önce yapılmamış anlatım biçimleri kullanan ve böylece yeniliğe adım atan bir edebiyatçı olmuştur. Onun edebiyatındaki diğer önemli şey ise kelimelerle oynamasıdır. Bu öyküde de farklı olarak “alışkı, gülünçlü ve ağlanç, us” kelimelerini kullandığını görürüz.

Filmde de sonlara doğru çırak ustanın yüzünde ben görür ve ölümü görmüş olur. Böylece çırak, ustası ölen çırağın ustalaşacağını ve hatta başka bir çırak yetiştirebileceğini de düşünür. Öykü, ölümün tam olarak bir son olmadığını ölenin yerine çırakların ustalaşarak geldiğini ve bu döngünün böyle devam ettiğini söyler. Filmde ipe son kez çıktıklarında çırak ustanın benini görür ve ikisi de korkuyla suratlarına bakarlar ama düşen ve ölen usta değil çırak olmuştur. Bir usta çırağını kaybeder, usta ustalaşacak bir çırağı yitirir, döngü son bulur ve öykünün son cümlesi olarak “vah şaşkın oğlum” denilerek çırağın ölüşünü anlarız. Aslında çırağın yüzlerdeki gördüğü ben ustada işlemez, ustasındaki gördüğü benle kendi ölümünü görmüş olur. Öykünün girişinde yer alan “Analarının ölüsünün törenle kaldıracılmaları için çocukların sağ kalmaları gerekir.” sözü de burada anlam kazanır. Bu öyküde ise tam tersidir, çocuk sağ kalmaz ve annesini törenle kaldıramaz. Bilge Karasu’nun öyküde kurduğu karamsarlık tam da bu noktada bariz hâlini almaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada sinemanın edebiyattan, edebiyatın özelinde de öyküden neler aldığına bakılmıştır. Uyarlanan eserlere odaklanılırken bu eserlerin bazılarının birebir uyarlama bazılarının da serbest uyarlama olduğu görülmektedir. Nitekim bazı filmlerde uyarlanan eserin adı ve hangi yazardan uyarlandığı görülmekte bazense görülmemektedir. Uyarlama bir eser olduğunu yazarların ya da yönetmenlerin konuşmalarından anlayabiliyoruzdur. Bu eserler birbirleriyle göstergelerarasılık kuruyorlardır. Eserden esere aktarım bu sayede gerçekleşiyordur. Bu, bazı yönetmenlerce sadece öykünün bir konusundan etkilenme ve o etkiyle senaryolaştırma olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserlerin bazılarında öyküde olmayan meselelerin de filme aktarıldığı ve yönetmenin kendinden de bir şeyler kattığı görülmektedir. Buna “yeniden okuma” da diyebiliriz.

Uyarlanan eserlerin ortak noktası olarak da “50 Kuşağı Öykücülerini”nin öyküleri olduğu görülmektedir. Bu bağlamda yönetmenlerin Sait Faik’ten, Füzûzan’dan, Demir Özlü’den ve Bilge Karasu’dan yararlandığı tespit edilmiştir. Çalışmanın genel tespiti, bu yazarların edebiyatı dönüştüren bir biçimcilikte eserlerini ürettikleri ve bu üretilen eserleri uyarlayanların da yine sinemayı dönüştüren yönetmenlerce çekildikleridir. Burada biçimcilik, başat konu olarak ifadesini bulmaktadır. Biçimciliğin bu denli öneminin olması da edebiyatçıların gelenekten koparak yeni ifade biçimleri üretmek istemesinden kaynaklı olduğunu söyleyebiliriz. Bu yeni ifade istemi, aslında modernleşmeyle birlikte hâlihazırda gelmesi gereken bir ifade istemidir. Bu biçimciliği sağlayan öykücüler, geleneği arkalarına alarak yeni bir dil oluşturma gayretinde bulunmuşlardır. Oluşturdukları bu yeni dille birlikte de yeni bir insan ortaya çıkmıştır. İnsanın varoluşsal problemlerini irdeleyen bu kuşağın eski dille yetinmeyerek yeni bir alan yarattığı tespit edilmiştir. Böyle bir tespitin sonucunda da bu eserleri uyarlayan “Sinemacılar Dönemi”ndeki yönetmenlerin de aynı teoriyle eserlerini ürettikleri görülmüştür. Sinemacılar da eski kuşağı ardında bırakıp kendilerine yeni olanak yolları bulmuş ve estetik görüşü önceleyen sinema dili yaratmışlardır. Böylece biri edebiyattan biri sinemadan oluşmuş olan yeni kuşakların dertlerinin de ortak olduğu tespiti yapılmıştır.

Sinema, diğer sanat dallarından etkilenmiştir ama bu etki daha çok metinsel bağlamda edebiyat odaklı olmuştur. Buna göre sinema, kendine özgü görüntüsel olanaklar kursa da metin düzleminde yazınsal bir sanattan yararlanmak zorundadır. Burada sinemanın

edebiyattaki öykü türünden yararlandığı görülmüştür. Öykünün anlatım olanağı olarak sinemanın anlatım olanağıyla benzeştiği anlaşılır. Öykü formunun somutluğu, dramatik öğeler taşıması ve roman türünün aksine gereksiz açıklamalar, uzun anlatımlar yapmaması bakımından öykü türü sinemaya yakın bir tür olarak karşımıza çıkar. Yararlanılan öykücülerin öykülerindeki zamansal boyut da tıpkı sinemadaki kurgu tekniğine benzemesi dolayısıyla da sinemacılar öykü türünden yararlanmayı uygun bulmuşlardır.

Sinema, öyküleri kendi sanatının konusu olarak almış; sadece almakla kalmayıp edebiyatın dille ilişkisinin değişimini görerek sinemacılar da kendilerini eski nesilden koparmış ve dönüşüme uğratmışlardır. Böylece bu iki mediumun kuşakdaşları birbirine yanaşmıştır. Edebiyat tarihinde değişimin dönemeçleri sürekli değişmiştir. Şiirde Garip akımı bir değişim yakaladıysa da sonraki değişim onu da geçerek yol almıştır. İkinci Yeni'nin şiirde bir değişim yaratmasıyla beraber aynı zamanda öyküler yazan öykücüler de 50 Kuşağı'nı yaratmışlardır. Hemen hemen aynı zamanlarda sinemacılar da bu değişimden nasibini alarak "Sinemacılar Dönemi"ni yaratmışlardır. Böyle dönemeçlerin olmasının nedenini toplumun değişiminde ararız ve şehrli yeni bir insanın var oluşunu gösteririz. Bu yeni insan kendine yeni anlatım olanakları yaratmıştır. Bu yeni insanın özü ve biçimi değişmiştir. Edebiyatta "50 Kuşağı Öykücülerini"nin sinemada "Sinemacılar Dönemi"yle aynı düzlemde eserler ürettikleri görülmüştür. Sinema üreticileri bu yeni insanı kullanan öykücülerini ele alıp dönüştürerek kendilerine farklı ve özgün konular bulmuşlardır. Yollarını bulurken "50 Kuşağı Öykücülerini"yle karşılaşan sinemacıların bu karşılaşması elbette tesadüf olmamıştır. Özgünükleri ve dilsel ortaklıkları onları bir araya getirmeye mecbur etmiş ve sinemacılar da o öykücülerin eserlerini perdeye yansıtma hissini duymuşlardır. Böylece uyarlanan eserler hem metinsel olarak biçimcilikten beslenen eserlerden alınmış hem de sinemacılar eserleri sinemada görüntüleştiren de biçimsel denemeler yaparak öyküleri perdeye aktarmışlardır.

Eğitim konusu, estetik eğitim özelinde irdelenmiş ve edebiyatla sinemanın topluma estetik eğitim vermeye yol açtığı görülmüştür. Toplumun eğitime, bilinçlendirme ve toplumdaki bireylere bir göz yetisi kazandırma odaklı olarak edebiyatın ve sinemanın değiştirici gücünden yararlanmak gerektiği savunulmuştur. Böylece toplum, sanat yoluyla belirli bir bilgi birikimi ve kültürü kazandırılarak eğitilmiş olmaktadır. Sanatın bu dolaylı etkisine başvurularak toplumun eğitilebileceği görüşü üzerinde durulmuştur. Sanatın vasıtasıyla toplum alımladığı eserlerden öğrenebileceğini öğrenecek bunun yanı sıra hayatı

algılayışta estetik bir göze sahip olacaktır. Yerleşmesi gereken bu estetik gözün toplumu iyiye, güzele doğru götüreceği ve böylece duygulara hitap eden bir noktaya doğru evrileceği görüşü desteklenmiştir.



KAYNAKÇA

- Abasıyanık, S. F. (2001). *Şahmerdan/ Lüzumsuz Adam*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Abasıyanık, S. F. (2019). *Az Şekerli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Abisel, N., Arslan, U. T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R. ve Ulusay, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Adanır, O. (2017). *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi*. İzmir: Eylül Sanat Yayıncılık.
- Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1968). *Vesikalı Yarım* [Film]. Türkiye: Şeref Film.
- Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1972). *Irmak* [Film]. Türkiye: Dadaş Film.
- Akpınar, E. (2021). *10 Yönetmen ve Türk Sineması*. İzmir: Sakin Kitap.
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık (Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar)*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Andrew, D. (2018). *Sinema Nedir! Bazin'in Arayışı*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Arslan, M. (Der.). (2007). *Rejisör Atıf Yılmaz*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Asiltürk, B. (2017). Attilâ İlhan Şiirinde Görsellik ve Sinematografi. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, (36), 179-204.
- Asiltürk, C. T. (2014). *Sinemada Diyalektik Kurgu (Filmin Dili)*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Asiltürk, C. T. (2018). Sinemada Kamera-Rejisinin Algı Üzerindeki Etkileri. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 16(5), 226-243.
- Aytaç, G. (2019). *19. Yüzyıldan Günümüze Türk Edebiyatında Öykü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Baker, U. (2015). *Beyin Ekran*. (E. Berensel, Dü.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baker, U. (2020). *Kanaatlerden İmajlara/ Duygular Sosyolojisine Doğru*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bates, H. E. (2013). *Kısa Öykü (Yazınsal Bir Tür Olarak)*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat

Yayınları.

- Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Buckland, W. (2018). *Sinemayı Anlamak*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Çiçekoğlu, F. (2019). *Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dirlikyapan, J. Ö. (2013). *Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Erksan, M. (Yönetmen). (1975). *Müthiş Bir Tren* [Film]. Türkiye: TRT.
- Erksan, M. (2017). *Aşktan ve Ölümden Başka Bir Şey Kalmadı (Metin Erksan ile Söyleşiler)*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Esen, Ş. K. (2015). *Ömer Kavur, Sinemamızda Bir 'Auteur'*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Esen, Ş. K. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)*. İstanbul: Agorakitaplığı.
- Evren, B. (1997). *Değişimin Dönemecinde Türk Sineması*. İstanbul: Leya Yayınları.
- Farocki, H. (2020). *İmajlarla Düşünmek*. İstanbul: Yort Kitap.
- Fidan Ahmet, M. K. (2011). *Sinemada Rüya*. İstanbul: Marjinal Kitap.
- Freud, S. (2020). *Psikanalize Giriş: Rüya*. İzmir: Cem Yayınevi.
- Fürüzan. (2018). *Kuşatma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fusun Akatlı, M. G. (1997). *Bilge Karasu Aramızda*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Grillet, A. R. (1981). *Yeni Roman*. İstanbul: Ağaoğlu Yayınevi.
- Gündoğdu, M. (2017). *Metin Erksan, "Kuyu" da Bir Yönetmen*. Ankara: Kelime Yayıncılık.
- Gündoğdu, M. (2020). *Lütfi Ö. Akad/ Bir Anlatı Ustası*. Ankara: Kelime Yayıncılık.
- Gürmen, P. T. (Haz.). (2019). *Türk Sineması'nın Ustalarından Sinema Dersleri*. İstanbul: İnkılâp.
- Gürsel, N. (2019). *Yalnızlığın Yarattığı Yazar Sait Faik*. İstanbul: Doğan Egmond

Yayıncılık.

Hegel, G. (2019). *Estetik*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Kant, İ. (2019). *Eğitim Üzerine*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Karasu, B. (1979). *Göçmüş Kediler Bahçesi*. Ankara: Gece Yayınları.

Karasu, B. (2020). *Nasıl Yazıyorsam Öyleyimdir*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Kavur, Ö.(Yönetmen). (1981). *Ah Güzel İstanbul* [Film]. Türkiye: Alfa Film.

Kayalı, K. (2014). *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*. İstanbul: Tezkire

Yayıncılık.

Kayalı, K. (2015). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. İstanbul: Tezkire Yayınları.

Kesal, E. (2018). *Kendi Işığında Yanan Adam (Tanıdığım Metin Erksan)*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kirel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Koncavar, A. (2013). *Sinema İletişim Edebiyatı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kurtuluş Kayalı, T. Y. (2015). *Sinema Bir Kültürdür*. İstanbul: Tezkire Yayıncılık.

Kutlar, O. (2020). *"Kül" Günlükler*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları (Filmin Semiotiğine Giriş)*. Ankara: De Yayınevi.

Mengütekin, D. M. (2014). *Lacan ve Sinema Sanatı*. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.

Mulvey, L. (2012). *Saniyede 24 Kare Ölüm/ Durağanlık ve Hareketli Görüntü*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Naci, F. (2008). *Sait Faik'in Hikâyeciliği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Onaran, Â. Ş. (2013). *Lütfi Ö. Akad.* Agora Kitaplığı: İstanbul.

Oskay, Ü. (2014). *Roman ve Etik*. İstanbul: İnkılâp.

Özlu, D. (2016). *Bir Beyoğlu Düşü/ Berlin'de Sanrı/ Kanallar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özlu, D., Edgü, F. (2017). *Özyurdunda Yabancı Olmak (Demir Özlu- Ferit Edgü*

- Mektuplaşmaları*). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Pirhasan, B.(Yönetmen). (1997). *Usta Beni Öldürsene* [Film]. Türkiye: Med Yapım/ Focus Film
- Ranciere, J. (2014). *Bela Tarr, Ertesi Zaman*. İstanbul: Lemis Yayın.
- Ranciere, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ranciere, J. (2014). *Cahil Hoca*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Said, E. W. (2003). *Şarkiyatçılık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2004). İletişim Kavramı Açısından ‘Popüler Romanlar’ ve ‘Estetik Romanlar’. *Bilim ve Aklın Işığında Eğitim*, (57), 30-37.
- Saydam, B. (Haz.). (2011). *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Schiller, F. V. (2020). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*. Ankara: Fol.
- Schmid, W. (2020). *Dokunmanın Gücü Üzerine*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Shambu, G. (2020). *Yeni Sinefili*. İstanbul: Yort Kitap.
- Sim, Ş. (2020). *Türk Sinemasında Öncüler*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sönmez, S. (2015). *Filmlerle Hatırlamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, . İstanbul: Es Yayınları.
- Şahin, B., Erdem, A. (Haz.). (2019). *Yaşanmış Ağır Bir Ezgi (Onat Kutlar İçin Bir Harita)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şoray, T. (2017). *Sinemam ve Ben*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şüyün, F. (Haz.). (2009). *Füruzan Diye Bir Öykü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Toprak, S. (2011). *Selim İleri'de Sinema ve Edebiyat*. İstanbul: Mvt Yayıncılık.

- Uçansu, H. (Haz.) (2016). *Onat Kutlar'a Mektup Var*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Uçar, A. (2018). *1950'ler Türkiye'sinde Edebiyat Dergileri*. İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları.
- Ulutaş, S. (2017). *Sinema Estetiği, Gerçeklik ve Hakikat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Usmanbaş, İ., Atay, O., Scognamillo, G., Kenter, Y., Saygun, A. A., Şekeroğlu, S., Barışta, P. (2011). *Sevgili Halit, Halit Refiğ'e Mektuplar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Yasar, İ. (1999). *Balta/zar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yıldırım, T. (2016). *Türk Sinemasının Estetik Tarihi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Yılmaz, A.(Yönetmen). (1987). *Hayallerim, Aşkım ve Sen* [Film]. Türkiye: Odak Film
- Yılmaz, A. (1991). *Hayallerim, Aşkım ve Ben*. İstanbul: Simavi Yayınları.
- Yılmaz, A. (1995). *Söylemek Güzeldir*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Yılmaz, A. (2002). *Bir Sinemacının Anıları*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Ziss, A. (2009). *Estetik, (gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi)*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

ÖZ GEÇMİŞ

- 2014 Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümünden mezun olma
- 2018 Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe ve Sosyal Bilimler
Eğitimi Anabilim Dalına giriş
- 2021 Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon
Bölümünden mezun olma