

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM
DALI
SİNEMA BİLİM DALI

MEMDUH ÜN SİNEMASINDA
EDEBİYAT UYARLAMALARI

Yüksek Lisans Tezi

KEMAL HAMAMCIOĞLU

İSTANBUL

2010

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM
DALI
SİNEMA BİLİM DALI

MEMDUH ÜN SİNEMASINDA
EDEBİYAT UYARLAMALARI

Yüksek Lisans Tezi

KEMAL HAMAMCIOĞLU

Danışman
DOÇ DR. ZEYNEP ÇETİN ERUS

İSTANBUL

2010

Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi KEMAL HAMAMCIOĞLU'nun MEMDUH ÜN SİNEMASINDA EDEBİYAT UYARLAMALARI adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 05.07.2010 tarih ve 2010-13/26 sayılı kararıyla ile oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 30.11.2010

- 1) Tez Danışmanı : DOÇ. DR. ZEYNEP ÇETİN ERUS
2) Jüri Üyesi : PROF. DR. ŞÜKRAN ESEN
3) Jüri Üyesi : YRD. DOÇ. DR. LEVENT ELDENİZ

Zeynep Çetin
Şükran ESEN
Levent Eldeniz

ÖNSÖZ

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema Bölümündeki lisans eğitimim sırasında Memduh Ün'den montaj dersi ve sonrasında kendisiyle birebir atölye çalışması yapma fırsatına sahip oldum.

Sinemanın birçok alanında yer almış olan Ün'ün yapımcı kimliğinin yönetmenliğini ne şekilde etkilediğini bu süreçte merak etmeye başladım. Ün filmografisini incelediğimde çekmiş olduğu 72 filmin büyük kısmının roman, öykü ve oyun uyarlamalarından oluştuğunu gözlemledim. 1942-2005 yılları arasında aktif olarak sinema sektörünün içinde yer alan Ün, yapım şirketini ayakta tutmak için edebiyat uyarlamalarından yararlanma yolunu tercih etmişti.

Benim gibi kendisiyle birebir çalışma fırsatına sahip olamayan sinema öğrencileri ve araştırmacılara kaynak oluşturması amacıyla böyle bir çalışma içine girdim. Kendisiyle bu araştırma süresince birçok kez karşılıklı görüşme ve özel arşivinden yararlanma fırsatım oldu.

Bu görüşmelerin deşifreleri araştırmamın şekillenmesinde önemli bir kaynak oluşturdu. Ün'ün bu görüşmelerdeki söylemleri uyarlama filmleri incelememde kolaylık sağladı. Bu yüzden Ün ile yapmış olduğum bu görüşmelerden tez yazımı sırasında sıkça faydalandım. Film incelemeleri sırasında Ün'ün kişisel arşivinden filmleri izleyerek, detaylı bir şekilde filmlere değinebildim. Ün'ün futbolla başlayan kariyerinin sinema ile devam etmesi çalışma süresince heyecan verici bir detaydı.

Öncelikle tez çalışmam boyunca bana evinin kapılarını açan değerli hocam Memduh Ün'e ve sayın Fatma Girik'e teşekkür ederim. Yüksek lisans tez çalışmam boyunca bana zaman ayırarak yorum ve önerileriyle yardımcı olan tez danışmanım ve değerli hocam Doç. Dr. Zeynep Çetin Erus'a teşekkür ve saygılarımı sunarım.

İstanbul, 2010

Kemal HAMAMCIOĞLU

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı :	Kemal Hamamcıoğlu
Anabilim Dalı :	İletişim Bilimleri
Programı :	Sinema
Tez Danışmanı :	Doç. Dr. Zeynep Çetin Erus
Tez Türü ve Tarihi :	Yüksek Lisans – Aralık 2010
Anahtar Kelimeler :	Memduh Ün Sineması, Edebiyat Uyarlamaları, Uyarlama, Türk Sineması

ÖZET

MEMDUH ÜN SİNEMASINDA EDEBİYAT UYARLAMALARI

Memduh Ün sinemasında edebiyat uyarlamaları önemli bir yer tutmaktadır. Bu araştırmada amaçlanan Ün sinemasında yer alan edebiyat uyarlamalarının yapım nedenlerinin Ün'ün yapımcı ve yönetmen kimliğine değinerek ortaya çıkarabilmektir. Tez çalışmasında Ün'ün hayatından yola çıkarak, sinema ile tanışmasını ve sonrasında gerçekleştirdiği edebiyat uyarlamalarını roman, öykü ve oyun uyarlamaları bölümleri altında incelenmiştir. Son bölümde ise her üç türden bir örneğin yapım ve çekim koşullarını detaylı olarak ele alınmıştır. Ün sinemasında yer alan öykü, roman ve oyun uyarlamalarının oluşum süreçlerinin nedenleri değişiklikler göstermektedir. Örneğin, Ün ilk dönem uyarlamalarında ticari kaygılarla hareket ederken, son dönem uyarlama filmlerini ticari kaygılardan öte saygınlık kazanmak için çektiği gözlenmiştir. Ün'ün çekmiş olduğu edebiyat uyarlamaları, Türk sinemasının ve sinema izleyicisinin beklentileri doğrultusunda şekillenmiştir. Her türde uyarlama yapan Ün, en çok kenar mahalle insanların dünyasını anlattığı melodram ve polisiye türünde başarılı olmuştur.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Kemal Hamamcıoğlu
Field : Communication Sciences
Programme : Cinema
Supervisor : Ass. Prof. Zeynep Çetin Erus
Degree Awarded and Date : Master – December 2010
Keywords : Cinema of Memduh Ün, Adaptation of Literature,
Adaptation, Turkish Sinema

ABSTRACT

THE ADAPTATION OF LITERATURE IN MEMDUH ÜN'S CİNEMA

Adaptation of literature has really an important place on Memduh Ün's cinema. The aim in this research is to reveal, the reasons of producing in Memduh Ün's adaptation of literature with mentioning Memduh Ün's director and producer identity. The research is about Ün's meeting with cinema, adaptation of literature, novel, story, plays to the cinema from the beginning with sections. In last section , each of three type's of producing and shooting conditions are researched. In Ün's cinema adaptation of novel story plays shows differences for the reasons of their appearances. For example, in his first terms adaptations, it can be understood that they are for commercial profit but in his last term. They are for gaining respect Ün's adaptation is shaped with expectations of Turkish cinema and cinema viewer Ün, who makes adaptations from every kind, become successful with the story of suburbs people's worlds with a melodramatic way and detective stories.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
TABLO LİSTESİ	IV
GİRİŞ	1
1. MEMDUH ÜN'ÜN YAŞAM ÖYKÜSÜ ve SİNEMA SERÜVENİ	4
1.1. Memduh Ün'ün Yaşam Öyküsü.....	5
1.1.1. Memduh Ün'ün Çocukluğu.....	5
1.1.2. Memduh Ün'ün Futbola Tanışması ve Futbolculuk Kariyeri...	8
1.2. Memduh Ün'ün Sinemaya Girişi.....	11
1.2.1. Memduh Ün'ün Sinema ile Tanışması.....	11
1.2.2. Memduh Ün'ün Yapımcılık ve Yönetmenlik Denemeleri.....	19
1.2.2.1. Memduh Ün'ün Yapımcılığa Başlaması ve Yakut Film'in Kurulması (1951).....	19
1.2.2.2. Memduh Ün'ün İlk Yönetmenlik Denemeleri: Düşman Aşıklar (1954) ve Yetim Yavrular (1955).....	23
1.3. Memduh Ün'ün Filmografisi:.....	30
1.3.1. Yapımcılığını Gerçekleştirdiği Filmler.....	30
1.3.2. Yönetmenliğini Gerçekleştirdiği Filmler.....	34
2. MEMDUH ÜN'ÜN FİLMOGRAFİSİNDEKİ EDEBİYAT UYARLAMALARINA TOPLU BİR BAKIŞ	37
2.1. Edebiyat ve Sinemanın Temel Özellikleri ve Uyarlama.....	37
2.1.1. Edebiyatın Tanımı ve Özellikleri.....	37
2.1.2. Sinemanın Tanımı ve Özellikleri.....	39
2.1.3. Edebiyat ve Sinema İlişkisi: Uyarlama.....	41
2.1.3.1. Uyarlamanın Tanımı ve Kapsamı.....	41
2.1.3.2. Uyarlamada Karşılaşılan Sorunlar.....	43
2.2. Memduh Ün Sinemasında Oyun Uyarlamaları.....	48

2.2.1. Tiyatro Oyunu ve Sinema İlişkisi: Avantajlar ve Dezavantajlar...	48
2.2.2. 1950 Sonları ve 1960’ların İlk Yarısındaki Oyun Uyarlamaları...	50
2.2.3. 1970’lerdeki Oyun Uyarlamaları.....	59
2.3. Memduh Ün Sinemasında Öykü Uyarlamaları.....	61
2.3.1. Öykü Uyarlamalarının Avantaj ve Dezavantajları.....	61
2.3.2. 1950 Sonları ve 1960’lardaki Öykü Uyarlamaları.....	63
2.3.3. 1990 Sonrası Öykü Uyarlamaları.....	70
2.4. Memduh Ün Sinemasında Roman Uyarlamaları.....	73
2.4.1. Roman Uyarlamalarının Avantaj ve Dezavantajları.....	73
2.4.2. 1950 Sonları ve 1960’lardaki Roman Uyarlamaları.....	75
2.4.3. 1970’lerdeki Roman Uyarlamaları.....	96
2.4.4. 1980’ler ve Sonrasındaki Roman Uyarlamaları.....	100
2.5. Edebiyatın Ün’ün Filmleri Üzerindeki Yeri.....	106
3. MEMDUH ÜN SİNEMASINDAKİ EDEBİYAT UYARLAMALARI	
ÖRNEKLERİNİN DETAYLI OLARAK İNCELENMESİ.....	108
3.1. Bir Roman Uyarlaması Olarak “Zıkkımın Kökü” (1993) Filminin İncelenmesi.....	108
3.1.1. Romanın ve Filmin Konu Özeti.....	108
3.1.2. Filmin, Roman ile Konu Açısından Benzerlikleri ve Farklılıkları....	110
3.2. Bir Oyun Uyarlaması Olarak “Ağaçlar Ayakta Ölür” (1964) Filminin İncelenmesi.....	117
3.2.1. Oyunun ve Filmin Konu Özeti.....	117
3.2.2. Filmin Oyun ile Konu Açısından Benzerlikleri ve Farklılıkları.....	119
3.3. Bir Öykü Uyarlaması Olarak “Sinema Bir Mucizedir”(2005) Filminin İncelenmesi.....	122
3.3.1 Öykünün ve Filmin Konu Özeti.....	122
3.3.2. Filmin Öykü Uyarlaması Açısından Benzerlikleri ve Farklılıkları.....	124

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	130
KAYNAKÇA.....	134
EKLER.....	143

TABLO LİSTESİ

Tablo 1 :	1945-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Üretilen Film Sayıları.....	17
Tablo 2 :	1970’li Yıllarda Türkiye’de Üretilen Toplam Film Sayıları	57

GİRİŞ

Bu araştırmanın amacı, 1947-2005 tarihleri arasında sinemanın birçok alanında sayısız eser vermiş, Türk Sineması'nın en önemli yönetmenlerinden biri olan Memduh Ün'ün, yapımcı ve yönetmen kimliğinin filmografisindeki edebiyat uyarlamaları üzerindeki etkilerini incelemektir.

Memduh Ün sinemasındaki edebiyat uyarlamaları incelenirken, Türk Sineması'nın dönemlerinin odak noktası seçilmesinin nedeni, Ün'ün film uyarlamalarını belirlerken ülkenin sosyokültürel ve ekonomik yapısını da göz önünde bulundurmasında yatmaktadır. Kısacası Ün'ün sinema dilini oluşturan etkenlerden biri de sinemadaki sansür ve Ün'ün sansüre karşı bulmuş olduğu çözüm yollarıdır. Bu yüzden tez çalışması içerisinde Ün'ün sansüre karşı uygulamış olduğu yöntemler, filmlerdeki sahneler incelenerek detaylı olarak incelenmiştir.

Bu tez çalışması ile Memduh Ün'ün hayatının ve kişiliğinin sinemasına ne şekilde etkide bulunduğu ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Özellikle tezin birinci bölümünde yer alan Ün'ün çocukluk yılları ve babası ile ilişkisi incelenirken, örneklerle, hayatı ve çekmiş olduğu uyarlama filmlerin benzerliklerine değinilmiştir.

Tez araştırması sırasında en önemli kaynak Memduh Ün'ün kendisi ve Ün'ün uyarlamalarını oluşturan filmleri olmuştur. Film incelemeleri yapılırken kitap, dergi ve gazete makalelerinden yararlanılmış ayrıca Ün'ün yazmakta olduğu anılarının notları ve de 2009 yılında çıkarmış olduğu Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor kitabından faydalanılmıştır.

Memduh Ün'ün filmografisinde yer alan edebiyat uyarlamaları (negatif ve kopyası günümüze ulaşmadığı için Boş Yuva filmi izlenememiştir.) teker teker seyredilmiş, uyarlama yapılan eserler okunmuştur. Ayrıca filmlerle, Ün'ün kişiliği üzerindeki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya çıkarmak amacıyla iki yıl içerisinde gerçekleştirilen altı özel görüşmeden yararlanılmıştır.

Tez çalışmasının ana bölümleri belirlenirken Ün'ün hayatıyla kronolojik bir sıra izlenmiş, edebiyat uyarlamaları kendi içinde oyun, öykü ve roman olmak üzere bölümlere ayrılmıştır. Ün, Türk sinemasının dilini oluşturan yönetmenlerin başında geldiği için Ün'ün hayatı ve filmleri incelenirken Türk sinemasının da yaşadığı değişimler bilimsel kaynaklardan yararlanılarak ele alınmıştır.

Ün sinemasındaki edebiyat uyarlamalarına değinilmeden önce, edebiyat ve uyarlamanın tanımı, sinemanın tanımı ve ilk yılları, edebiyat uyarlama ilişkisi ve uyarlama sorunlarına örnekler verilerek kısaca değinilmiştir. Tez, Ün'ün sinemasındaki edebiyat uyarlamalarına yoğunlaştığı için Ün'ün filmografisinde yer alan diğer filmler inceleme dışı bırakılmıştır.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Memduh Ün'ün yaşam öyküsü ve sinema serüvenine değinilmektedir. İkinci bölümde Memduh Ün'ün filmografisi ve edebiyat ile ilişkisine toplu bir bakışa yer verilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümü ise Memduh Ün sinemasındaki edebiyat uyarlamaları örneklerinin detaylı olarak incelenmesinden oluşmaktadır. Bu bölümde roman uyarlaması olarak *Zıkkımın Kökü* filmi, oyun uyarlaması olarak *Ağaçlar Ayakta Ölüyor* filmi ve öykü uyarlaması olarak *Sinema Bir Mucizedir* filmi detaylı olarak incelenmiştir. Bu filmlerin detaylı olarak incelenmesinin nedeni, filmlerin sinema-edebiyat ilişkisini ve uyarlama sorunlarını açıkça ortaya koymasından kaynaklanmaktadır.

Edebiyat uyarlamaları incelenirken önce incelenecek olan filmin kısaca konusu aktarılmış, sonrasında ise filmin uyarlanmış olan eserle benzerlik ve farklılıkları incelenmiştir. Filmin sinema dili ve estetik yapısı üzerine yapılan incelemelerin ardından film hakkında çıkmış olan makalelerden yararlanılmış ve bu makaleler doğrultusunda filmin gişesi hakkında bilgiler verilmiştir. Memduh Ün'ün yönetmen kimliği yanında yapımcı kimliğinin de film seçimlerinde nasıl bir yol izlediği irdelenmiş, yapımcılık anlayışı çekmiş olduğu filmlerden yola çıkılarak incelenmiştir.

Bu kapsam ve içerik dâhilinde, inceleme şu sorulara cevap arama hedefi taşımaktadır: “Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Memduh Ün'ün seçmiş olduğu edebiyat uyarlamalarında yönetmen-yapımcı kriterleri nelerdir? Edebiyat uyarlamalarının genel olarak ticari açıdan başarılı olmasının altında hangi etkenler vardır?

Ün, çekmiş olduğu uyarlamalarda kendi sinema dilini oluşturmada ve geliştirmede ne kadar başarılı olmuştur?”

Sonuç olarak Memduh Ün’ün yapımcı ve yönetmen kimliğinin uyarlama film seçimlerindeki etkisi ve uyarlamalara bakışı ulaşılabilen kaynaklar çerçevesinde elde edilen veriler ışığında ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1. MEMDUH ÜN'ÜN YAŞAM ÖYKÜSÜ ve SİNEMAYA GİRİŞİ



Resim 1.1 (Memduh Ün, [1930])

“Ben çok yaramaz bir çocuktum. Hiper aktiftim. Damlarda gezer, ağaçların tepelerinden inmezdim. Bir kez incir ağacından düşmüştüm. Neyse alttaki dalların üzerinde kalmıştım da canımı kurtarmıştım. Benden illallah diyen annem komşuların önerisiyle Sümbül Efendi Camisi'ne götürmüş, İmam Efendi okuyup üflemiş sonra da çamaşırlarımı minareden sallandırmıştı. Doğal olarak hiç fayda etmemişti ...”¹

¹ Memduh Ün ile yapılan 09.08.2009 tarihli kişisel görüşme

1.1. Memduh Ün'ün Yaşam Öyküsü

Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Memduh Ün, 14 Mart 1920 tarihinde Kasımpaşa'da doğdu. Asıl adı Arif Memduh Ün'dü. Arif ön adını sevmediği için hiç kullanmadı. Ün'ün büyükbabası Gürcü kökenli deniz memuru olduğu için Kasımpaşa'da oturuyorlardı. Doğduğunda Cumhuriyet ilan edilmemişti. 1922-1938 yılları arasında yapılan Atatürk devrimlerini çocukluğunda yaşadığı için hayatının ilerleyen dönemlerinde, *“benimsediği yeni durumlara çok çabuk adapte olabilen bir insan oldu”*.²

1.1.1. Memduh Ün'ün Çocukluğu

İki yaşındayken anneannesinin Kasımpaşa'daki evini satıp Kocamustafapaşa semtinin Cambaziye mahallesine taşındılar. İki kız kardeşi, anneanesi, annesi ve Silivrikapı Karakolu'nda polis memuru olan babası ile yaşıyorlardı. Ancak Memduh Ün altı yedi yaşlarındayken küçük kız kardeşi, difteriden öldü.



Resim 1.2 (Kızkardeşi ile birlikte – Solda [1922])

Ün ailesi maddi açıdan sıkıntı içinde yaşadı. Babası Mustafa Bey'in polis aylığı üç çocuklu aileyi yanlarındaki Bakkal Hilmi Efendi'nin veresiyelerine mecbur kılmaktaydı.

² Aslı Gürbüz Şatıroğlu, **Memduh Ün ve Türk Sinemasındaki Yeri**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009, s. 4.

Maaşın önemli bir bölümü de veresiye gitmekteydi. Bu yoksulluk, Ün'ün hayatının her aşamasında, ilkokuldan üniversiteye, spor yaşamından evliliğe kadar etkilerini hissettirdi:

“Babam çukolata getirmişti. Ben payımı aldım yatağıma gidip yattım , bitmesin diye ağır ağır yedim, yorganı başıma çekip uyudum... Sabah uyandığımda yatakta çukolata kırıntıları vardı. Büyükçe bir tanesini alıp ağzıma atmamla öğürmem bir oldu. Meğer ağzıma attığım çukolata parçası değil, ahşap olan evimizde pek çok bulunan tahtakurularından birinin ölüsüymüş.”³

Ün maddi sıkıntıların dışında huzurlu bir çocukluk geçirmemiştir. Babasının alkolik olması ve her gece evde kavgaların yaşanması Ün'ün çocukluğunda derin yaraların açılmasına neden olmuştur. Babası Mustafa Bey'in Ün'ün hiçbir hatasını affetmemesi, kız kardeşine daha düşkün olması ilişkilerinin sağlıklı olmamasının en büyük sebebidir. Ün babasıyla ilişkisini şu sözleriyle ifade eder: *“Babam çok zor bir insandı. Ondan çok korkuyordum. Babam emekli olduktan sonra yazıhanemde çalışmaya başladı. Yaşlanınca çok yumuşak bir insan olmuştu. Ama hiç bir zaman beni takdir etmedi.”⁴*

Ün, beş yaşında Kocamustafapaşa semtindeki Hacıkadın anaokuluna başladı. Anaokulundan sonra Kocamustafapaşa Yirmisekizinci İlkokulu'na yazıldı. Başlangıcından beri okulu hiç sevmeyen Ün, okulu sorunsuz bitirdi. Eğitime başladığında henüz Harf Devrimi yapılmamıştı, ilk iki yıl eski yazı okudu. 1 Kasım 1928'de gerçekleşen Harf Devrimi'yle üçüncü sınıfta Latin alfabesini öğrendi.⁵

Memduh Ün eğitim hayatını sadece babasının korkusundan sürdürdü. Okula ve derslere karşı ilgisizliğine karşın zekâsı ve güçlü hafızası ile sınıflarını geçti.

“O kadar sevmiyordum ki Sümbül Efendi Camii'nin minaresine yıldırım düştüğünde, arkadaşlarıma: “Ya bu yıldırım niye okula düşmedi!”, diye üzüntülerimi belirtmişim. Ders çalışmaktan nefret ediyordum. Hiç çalışmazdım zaten.”⁶

³ Memduh Ün'ün yazmakta olduğu **Anılarım** kitabının çalışma notlarından alınmıştır.

⁴ Memduh Ün ile yapılan 28.04.2010 tarihli kişisel görüşme.

⁵ Memduh Ün ile 28.04.2010 tarihli kişisel görüşme

⁶ Memduh Ün ile 28.04.2010 tarihli kişisel görüşme

1929 yılında dördüncü sınıfa geçerken babası vilayette Defterdarlık'ta çalışmaya başladı. Vilayete yakın olduğu için Kumkapı'ya taşındılar. Bu yeni muhit oldukça kozmopolit bir yapıya sahipti. Ün, Kumkapı'da hayatının sonuna kadar unutmayacağı, hatta filmlerinde de açıkça izleri görülecek olan dostluklar kurdu: *"Gözlemci bir çocuktum. Etrafımda olup bitenlere ilgiyle yaklaşırdım. Yaşadığım çevreden kenar köşe mahallelerden belleğime sinmiş görüntüler, bilinçli/bilinçsiz yaptığım gözlemler, mahalle dayanışmasının ipuçları ..."*⁷ Aşağıdaki alıntı bunun güzel bir örneğini oluşturur:

*"Has ekmek" çıkaran Çemberlitaş fırınına Kumkapı'dan her gün yürüyerek giden Ün, Nuru Osmaniye Camisi'nin avlusundan geçerken, orada bir niyetçi keşfeder. Tatlı bir adam olan niyetçinin kuşları ve tavşanı vardır, türlü numaralar yapmaktadır. Kendisi de kuş besleyen, hayvanları seven Ün, kolunun altında fırından aldığı ekmek, her gün o niyetçiyi seyreder; eve geç döndüğü için azar ıstımk pahasına. Yıllar sonra Üç Arkadaş'ı çekeceği zaman filmdeki niyetçi karakteri ona hep o avluyu hatırlatacaktır. Evlerinin karşısındaki manavı işleten, kendisi gibi pek çok çocuğun okul vesikalıklarını sokaktaki seyyar makinelere benzeyen aletiyle çeken Ermeni Nişan Efendi ise yine aynı filmdeki Mösyö Artin'le özdeş gibi kalacaktır Ün'ün zihninde.*⁸



Resim 1.3. (Üç Arkadaş filminin afişi [1958])

⁷Memduh Ün ile yapılan 16.08.2009 tarihli kişisel görüşme

⁸İbrahim Türk, "Futbolcudan Yönetmen Olur mu?" isimli yayınlanmamış kitabı, (2010), s:7.

1.1.2. Memduh Ün'ün Futbolla Tanışması ve Futbolculuk Kariyeri

Ün, ilkokulu bitirdikten sonra 1931 yılında Vefa Ortaokulu'na yazıldı. 1933'te Vefa Ortaokulu tekrar lise haline getirildi. Ün, 1936-1937 yılında okuldan mezun oldu.

Ün'ün Kocamustafapaşa'da oturdukları zaman futbolla bir ilgisi yoktu. Ancak Vefa Ortaokulu'ndayken, Vefa futbol ekibini izlemeye başladı. Futbol hayatında vazgeçilmez olmaya başlıyordu: *"Futbol öyle bir hastalık ki yaşamayan bilmez. Hafif geçen bir hastalık vardır. Bir de futbolun kanseri vardır. Ben futbol kanseri olmuştum."*⁹

Maçları boş arsalarda yaptıklarını söyleyen Ün, "meşin yuvarlak" denilen futbol topu bulunmadığı için paçavradan bağlayarak yaptıkları topların peşinde koştuklarını belirtir. Ün'ün sınırlı olanaklarla devam eden hayatında futbol büyük bir çıkış kapısı olmuştur. Zamanının çoğunu futbol oynayarak geçirmektedir. Ancak bu durum babasıyla ilişkisinde yeni sorunların çıkmasına neden olacaktır. Bu yüzden Ün futbol oynadığını uzun süre babasından saklar: *"Şimdi ortalar top dolu. O zaman top yoktu. Tenis topu ile oynardık. Merdivenlerin trabzanlarının başındaki yuvarlakları çıkartıp top yapardık. Kağıtları katlayıp, top yapar oynardık."*¹⁰

Daha sonrasında Yenikapı'da Langa semtine taşındılar. Langa'da da mahalle sıcaklığı Ün'ü etkisi altına aldı. Futbola duyduğu ilgi her geçen gün artan Ün, on beş yaşında Langa Genç takımında futbol oynadı.¹¹



Resim 1.4 (Langa Genç Takımı - Sağdan üçüncü [1936])

⁹ Memduh Ün ile yapılan 28.05.2010 tarihli kişisel görüşme.

¹⁰ Memduh Ün ile yapılan 16.08.2009 tarihli kişisel görüşme.

¹¹ Ün, **Anılarım** kitabının çalışma notları

Ün'ün babası Mustafa Bey'in, Ün'ün futbol oynamasına tepki göstermesinin sebebi, futbol hiç sevmemesidir. Mustafa Bey, Langa sporun bir maçı sırasında, oğlunu azarlayarak eve yollamış, ama her ne pahasına olursa olsun Ün, futbol oynamaktan vazgeçmemiştir.¹²

Sinemaya ve futbola ilgisi yüzünden Ün, liseyi hep bütünlemeye kalarak geçti. Okul hiçbir şekilde ilgisini çekmiyordu. Liseyi bitirmek için şart olan olgunluk sınavında felsefe dersinden takıldı. Sınavı bütünlemede geçtiği için Üniversite başvurusuna yetişemedi. Bir sene beklemek zorundaydı. O dönem maaş katipliği yapan Mustafa Bey, oğlunu Tahakkuk Şefliği'nde tahakkuk memuru vekili olarak 33 lira maaşla işe soktu. *“Yaşımın küçüklüğünden dolayı yumurtadan yeni çıkmış diye takılırdı diğer memurlar.”*¹³

Ün, aynı zamanda babasının torpiliyle 1937 yılında 42 lira maaşla ek iş olarak Fatih Mal

Müdürlüğü'nün muhasebe bölümünde de çalışmaya başladı. Bir yandan futbol oynayıp bir yandan da çalıştıktan sonra 1938 yılında İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'ne girdi. Ün üniversitede Sağlık Bakanlığı'nın yurtlarında kalıyor, yiyecek, giyecek gibi her türlü ihtiyaçları karşılanıyordu. Böylece maddi olarak babasına yük olmamaya başlamıştı.



Resim 1.5 (1940–1941 döneminin şampiyonu Beşiktaş'ta takım arkadaşlarıyla – Sol ortada)

¹² Memduh Ün, **Anılarım**

¹³ Memduh Ün ile yapılan 10.08.2010 tarihli kişisel görüşme

Ün 1940-1942 yılları arasında Beşiktaş takımında oynadı. Okuduğu bölümü sevmemesi ve futbola duyduğu ilgi yüzünden Ün'ün eğitim bursu kesilmişti. Babası bu süreçte ekonomik olarak Ün'e destek oldu. Ün anatomi dersinden kaldığı için üçüncü sınıfı iki kez okudu. Sonrasında okulu bırakmaya karar verdi ve girmesi gereken sınavlara girmede: *“Bütün derslerden geçtim, ancak anatomiden kalmıştım. Çünkü anatomi binlerce latince kelimedden oluşuyordu. Ezberim çok kötüdür. Kolay olsun diye, lisede edebiyat kolunu seçmiştim. Hep okul döneminde kolay yoldan başarmayı denedim. Başarılı derslerim ezberciliğe dayanmayan fizik, kimya, matematik gibi derslerdi.”*¹⁴



Resim 1.6 (İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi - Sağdan birinci [1941])

Ün eğitim hayatında kendisine çok destek olan babasını yarı yolda bıraktığı için, yazın şeker fabrikasına geçici memur alınan Eskişehir'e kaçtı. (1941) Eskişehirspor'un antremanlarına çıkmaya başladı. Sonrasında kendisine Ankara Demirspor'dan teklif geldi. Ankara Demirspor'da oynamaya başladı. Bir yandan da Devlet Demiryolları'nda çalışmaya başlamıştı. Ün'ün oynadığı takım 1942-43 sezonunda Ankara ligi şampiyonu oldu. Ün aynı yıl Ankara karmasında oynadı.¹⁵

Ün ardından askerliğini yapmak üzere başvurdu. Yedek subay olarak yaptığı askerliğini Adana'da başladı. Sonrasında birinci kümede bulunan Ankara Muhafız Gücü'nde

¹⁴ Memduh Ün ile yapılan 10.12.2009 tarihli kişisel görüşme.

¹⁵ Agah Özgüç, **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, İstanbul: Agora Yay., 2003, s. 223.

futbol oynamaya başlayınca da vatani askerliğini 1 Nisan 1946 yılında Ankara'da tamamladı.¹⁶



Resim 1.7 (Yedek Subay Okulu Futbol Takımı – Sağdan ikinci [1943–1944])

Terhis olduktan sonra İstanbulspor'un antrenmanlarına katılmaya başladı. İstanbulspor Kulübü Ün'e Beylerbeyi Tahsil Servisi'nde iş olanağı sağladı. Daha sonra daha fazla bir maaş teklifi alınca İ.E.T.T. Futbol Takımı'na geçti. Bir yandan da İ.E.T.T.'de çalışanların emeklilik işlerini yapan büroda çalıştı.¹⁷

1.2. Memduh Ün'ün Sinemaya Girişi

1.2.1. Memduh Ün'ün Sinema ile Tanışması

Mustafa Bey'in futbola karşı katı bir tavır sergilemesine karşın Ün'e sinema aşkını aşılayan da yine babası olmuştur.¹⁸

Mustafa Bey, bazı haftasonları ailesini açık hava sinemasına film izlemeye götürürdü: *“Babam ailecek götürürdü sinemaya. İlk izlediğim filmin adını hatırlamıyorum. Perdedeki bahriyelerin bacaklarını hatırlıyorum sadece. Daha sonra izlediğim film Ankara Postası'ydı. Kovboy filmleri o kadar yer etmiş ki bende şimdiki filmlerden tat alamıyorum bu yüzden.”*¹⁹

¹⁶ Şatıroğlu, s. 11.

¹⁷ Türk, s. 14.

¹⁸ Türk, s. 7.

¹⁹ Memduh Ün ile yapılan 10.12.2009 tarihli kişisel görüşme.

Ün'ü 11 yaşındayken babası elinden tutup Şehzadepaşa'ya götürmüştü. Şehzadepaşa'da birbirine yakın üç sinema vardı. Ferah, Milli ve Hilal sinemaları. O dönem biletlerden hem maliye hem de belediye eğlence vergisi almaktaydı. Vergi kontrolü için de memurlar görevlendirilmişti. Şehzadepaşa'daki sinemalar birbirine yakın olduğu için bu üç sinemaya da Mustafa Bey'in yakın dostu maliye memuru Hamdi Bey bakmaktaydı.

“Öp Hamdi Bey'in elini dedi, babam. Ben de öptüm. Sen ne zaman okul tatillerinde sinemaya gelmek istersen Hamdi Bey amcanın elini öpersin, dedi. Ben artık hem Çarşamba, hem Cuma, hem Pazar Hamdi Bey amcanın elini öpüyordum.”²⁰

Ün'ün sinema perdesinde gördüğü hikayeler hayal dünyasını zenginleştirmiştir. Ün en çok avantür ve kovboy filmlerine ilgi duymaktadı:

“Kovboy filmi değilse, normal filmse bile ne zaman silah çekecekler diye merak ediyordum. Adam elini cebine atıyor, şimdi silah çıkacak diye bekliyorum, çıkarmadığı zaman da hayal kırıklığına uğruyorum. Mesela 36 kısım tekmili birden diyorlardı o zaman, ama hepsi oynamıyor. Getiriyorlar, diyelim hafiyeyi, bağlıyorlar tren yoluna, karşıdan da tren geliyor, tak kesiyorlar devamı gelecek haftaya, diye. Ondan sonra 3 hafta, 4 hafta sürüyor böyle. En sonunda 36 kısım tekmili yani hepsi birden oynuyor. Ama o zamana kadar sabredemiyoruz ki biz. Birinci defa gördün mü sonrasına gidiyorsun muhakkak.”²¹

1940'lı yıllar ortasında II. Dünya Savaşı'nın ülke ekonomisine yansımalarını göz önünde bulunduran Ün, hayatını futbol oynayarak devam ettiremeyeceğinin farkına varmıştır. Ün'ün memuriyet ve futbolla devam edecek kariyeri Tıp Fakültesi'nden arkadaşı Turgut Başer'le tanışmasıyla tamamen değişmiştir.²²

Diğer yandan 1939 yılında II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla, “o döneme kadar Türkiye seyircisine ulaşan ve seyircinin tuttuğu filmler Avrupa ve Amerikan vodvilleri, operetleri, müzikalleri iken, bu yıllarda onların yerini doğal olarak daha derme çatma yapıda, şarkılı türkölü, melodram yapılı Mısır filmleri almıştır.”²³ 1917-47 yılları arasında

²⁰ Memduh Ün ile yapılan 10.12.2009 tarihli kişisel görüşme.

²¹ Memduh Ün ile yapılan 28.05.2010 tarihli kişisel görüşme.

²² Memduh Ün, **Anılarım**

²³ Asiye Korkmaz, **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Ün. Sinema-tv Bölümü, İstanbul, Ocak, 1997, s. 52.

Türk sinemasında öykülü uzun elli sekiz film çevrilmiş ve yıllık yapım ortalaması 1.9 olarak gerçekleşmiştir.²⁴



Resim 1.8 (*Damga* filminin afişi [1947])

1947 yılında Beyoğlu'nda yaşamaktayken bir gün Tıp Fakültesi'nden arkadaşı Turgut Başer ile karşılaştığını belirten Ün arkadaşının kendisine, Hürrem Erman'ın yapımcılığını yapacağı “*Damga*” filmi için oyunculuk teklifinde bulunduğunu belirtir. Erman, elinde kısıtlı bir bütçe bulunduğu için amatör bir kadroyla çalışmak zorunda kalmıştır. Ün teklifi duyar duymaz reddeder:

“Hürrem Bey’le konuştuğumuzda, yapamayacağımı söyledim. O zamana kadar filmin nasıl çekildiğini hiç merak etmemiştim. Tiyatro gibi uzun uzun çekiliyor diye biliyordum. Filmin 10-15 saniye süren planlarla çekildiğini anlattı. Rejisör sana ince ince gösterir dedi. Filmin sesli çekildiğini zannediyordum. Benim sesim elverişli değil dedim. ‘Film sessiz çekiliyor, sonradan seslendirilecek.’, dedi. Bu kez de başka bir engel koydum. İzin alamam dedim. Ona da da ikna etti beni. Antrenörünüz Eşref Şefik arkadaşım onun kanalıyla izin alırız, dedi.”²⁵

²⁴ Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya*, Ankara: Kitle Yay., 1995, s. 26.

²⁵ Memduh Ün ile yapılan 10.12.2009 tarihli kişisel görüşme.

Hürrem Erman'ın iknasıyla Ün, Coni Kurteşoğlu'nun Hava stüdyosunda yapılan deneme çekimlerine katıldı.



Resim 1.9 (*Damga* filminden bir kare[1947])

Lorea Yuanna adlı romandan uyarlanan²⁶ filmde, çeşitli aşk maceraları yaşayan fakat bir türlü evlenemeyip, kötü yola düşen zengin kızı Asuman'ın öyküsü anlatılır.²⁷

Seyfi Havaeri'nin yönetmenliğini yaptığı filmin çekimlerinin büyük bölümü Adapazarı'nda gerçekleştirildi. Filmin eksik kalan sahnelerini, daha sonra Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olacak olan, o dönem Hürrem Erman'ın muhasebe işlerine bakan Lütfi Akad tamamladı. Dolayısıyla *Damga* filmi, hem Ün'ün hem de Akad'ın sinemaya adım atmasına vesile olmuştur. Akad, kendisinin bu projeye dahil olma sürecini şu sözleriyle dile getirir:

“Film çekimi uzun sürdü, bu arada ne olduysa, Seyfi Havaeri önemsiz iki küçük sahneyi tamamlamadan çalışmayı bıraktı. Yanılmıyorsam bir başka filme başlamak zorundaydı. Tamamlamayı benden istedi Hürrem Erman. Zorda kalmıştı, çok da masraf etmişti, bir an önce sinemalarda gösterime girmek

²⁶ Alim Şerif Onaran, *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*, İstanbul: Afa Yay., 1990, s. 226.

²⁷ Agah Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü 1914-1973*, İstanbul: Sesam Yay., 1998, s. 52.

istiyordu. Senaryo diye, kalan sahnelerle ilgili daktiloyla yazılı birkaç yaprak vardı elde. Pek de heveslenmeden, biraz da korkarak kabul ettim.”²⁸

Akad, sette gördüğü Ün ile ilgili ilk izlenimlerini;

“Bir Cumartesi günü Hürrem Bey beni Adapazarı'na çalışmalara götürdü. (...) Yönetmen Seyfi Havaeri'yle orada tanıştık. Baş erkek oyuncunun, Elektrik idaresinde çalışırken Sezer Sezin'in zoruyla filmde oynamaya razı olduğu söyleniyordu. Sette, ne yapacağını bilmez bir hali vardı. Adı Memduh'tu. İleriki dönemlerde sinemamızın sözü edilen yönetmenlerinden biri olacaktı.”²⁹

diyerek ifade eder.

Filmin montajına başlandığında Adapazarı'nda çekilen sahnelerde problem olduğu görüldü. Filmin montajını “*film kurtaran adam*” olarak bilinen kurgucu Orhan Atadeniz yapmıştır. Filmin tüm teknik aksaklıkları montaj masasında kotarılmıştır. Ün ilk oyunculuk deneyiminde başarılı olmasında kendisini destekleyen, yardımcı olan Sezer Sezin'in büyük rolü olduğunu belirtir: “*Sezer'in bütün film boyunca yardımlarını ve filmde oynamam için Hürrem Bey'e ısrarlarını unutamam. Tekrar tekrar teşekkürler Sezer. Sen olmasan bu gün başarılı bir yönetmen olan Memduh Ün de olmayacaktı.*”³⁰ Taksim sinemasında vizyona giren film, seyircinin yoğun ilgisiyle karşılaşmış, film sinema salonunda üç hafta boyunca gösterilmiş; büyük iş yapmıştır.³¹

Oyunculuk anlamında hiçbir keyif alamadığı bu film deneyiminde Ün, filmin yönetmeni Seyfi Havaeri'yi gözlemleme fırsatına sahip olmuştur. Filmin ardından Havaeri'ye asistanlık yapmak istediğini belirtmiş; ancak bu isteği geri çevrilmiştir. Hayatı boyunca kimseye asistanlık yapmayan Ün, mesleği kendi kendine öğrenmiştir: “*Hocam yoktur. Kendi kendimi yetiştirmeye çalıştım ve çalışıyorum... Kimsenin etkisinde kalmadım.*”³²

²⁸ Lütfi Akad, **Işıklı Karanlık Arasında**, İstanbul: İş Bankası Kültür Yay., 2004, s. 48.

²⁹ Akad, s. 47.

³⁰ Memduh Ün ile yapılan 28.05.2010 tarihli kişisel görüşme.

³¹ Memduh Ün ile yapılan 17.04.2009 tarihli kişisel görüşme.

³² “Rejisörlerle 30 Sual”, **Artist**, 1 Kasım 1963, s. 167.

Üç haftada elde edilen hasılat Ün'ü çok şaşırtmıştır. Maddi kaygılarla sinemaya giren Ün, *Damga* filminin ticari başarısıyla yapımcılığa yönelmeye karar vermiştir: “*Damga filminin yaptığı büyük işi gördüğümde kendi kendime ‘Demek bu işte büyük para var. Böyle bir film yapabilirsem ben de büyük para kazanabilirim.’, diye düşündüm. Asistanlık hevesinden vazgeçtim. Ama önce film yapacak parayı bulmalıyım.*”³³

1922 yılından 1940 yılına kadar süren İstanbul Şehir Tiyatrosu’nun başında bulunan Muhsin Ertuğrul ve onun kadrosunun tekelinde bulunan Türk Sineması, Faruk Kenç’in *Taş Parçası* (1939) filmini çekmesiyle yıkılmaya başlamıştır. Geçiş Dönemi olarak adlandırılan bu dönemde Faruk Kenç ile birlikte Şadan Kamil, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın G. Arakon, Orhan M. Arıburnu gibi tiyatro dışından gelen yönetmenler bu dönemde sinema alanına girerek ilk filmlerini çevirmişlerdir. Tiyatrocuların yapıtlarına ve bu dönemde yurda sokulan Arap filmlerinde görülen melodramatik ve tiyatromsu filmlere alışkın seyircinin beğenisini göz önünde tutarak, bu yönetmenler de sinema yöntemleriyle hazırlanmış film yapma arzularını tamamen gerçekleştirememiş, sinemacılar dönemine geçiş zeminini hazırlamışlardır.³⁴

1948 yılında yerli yapımlara Belediye Gelirleri Kanunu gereğince bir ayrıcalık tanınmıştır. Yerli film rüsumu %25’e düşürülmüş; bu duruma bağlı olarak yerli film üretiminde artış olmaya başlamıştır. Bu gelişme, sinemanın ilgi çekici ve potansiyel olarak kârlı bir sektör sayılmasını sağlamıştır.³⁵ Daha önceki yıllarda yıllık film yapım ortalaması 1.9 iken; 1948-70 arasında 2308 film çevrilmiş ve yapım ortalaması 100.3 olarak gerçekleşmiştir.³⁶ Film üretimindeki artış aşağıdaki tabloda net olarak (Tablo 1) görülmektedir. 1939’da 7 yeni yönetmen, 1946’da 6, 1949 ise 15 yeni yönetmen sinemaya girmiştir.³⁷

³³ Memduh Ün ile yapılan 17.04.2009 tarihli kişisel görüşme.

³⁴ Alim Şerif Onaran, **Sinemaya Giriş**, İstanbul: Filiz Kitabevi, 1986, s. 214.

³⁵ Yusuf Kaplan, “Türk Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yay., Mayıs, s. 741.

³⁶ Özön, s.28.

³⁷ Giovanni Scognamiglio, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 111.

Tablo 1: 1945-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Üretilen Film Sayıları³⁸

Yıl	Film Sayısı	Yıl	Film Sayısı
1945	2	1963	117
1946	6	1964	181
1947	12	1965	215
1948	18	1966	241
1949	19	1967	209
1950	22	1968	177
1951	36	1969	231
1952	56	1970	224
1953	42	1971	265
1954	51	1972	300
1955	62	1973	209
1956	51	1974	189
1957	60	1975	225
1958	81	1976	164
1959	79	1977	124
1960	85	1978	126
1961	123	1979	193
1963	131	1980	68

14 Mayıs 1950 seçimlerini Demokrat Parti’nin kazanmasıyla yabancı filmlere karşı Türk filmlerini korumak için önlem alma politikası sürdürülmüştür. “*Anadolu’dan gelen çok sayıda küçük işadamları İstanbul’un Yeşilçam Sokağı’na taşınarak film yapım şirketleri kurdu. Bu temelde, film endüstrisi, Türk sinemasının Yeşilçam Sineması olarak adlandırılmasına yol açacak bir yapım patlamasına tanık oluyordu. 1917 ile 1947 arasında elli sekiz film*

³⁸ Giovanni Scognamillo, “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş”, **Yeni Sinema Dergisi**, sayı: 9, s. 100.

yapılmıştı; oysa 1956'ya gelindiğinde üretilen Türk filmlerinin sayısı 359'a çıktı."³⁹ Sinema kâr getiren bir iş kolu haline gelmiştir.

Film üretimindeki artışa paralel olarak yeni kurulan yapımevlerinin sayısında büyük bir artış gözlemlenmiştir. 1950-1960 yılları arasında kurulan yapımevleri şunlardır:⁴⁰

“1950: Ülkü Film, Duru Film, Hilal Film, Örmen Film, Toros Film.

1951: Adalı Film, Ateş Film, Ata Film, Erkin Film, İnci Film, Kale Film, Reks Film, Sonku Film, Tema Film, Yakut Film.

1952: Arslan Film, Can Film, Çığ Film, Day Film, Pars Film, Seneca Film, Tayfun Film, Uğur Film, Yeni Film.

1953: Anadolu Film, Barbaros Film, Ceylan Film, Cezayırlı Film, Çağman Film, Deniz Film, Lale Film, Mondial Film, Nana Film, Umur Film.

1954: Akar Film, Birsell Film, Güven Film, Güler Film, Irmak Film, İpar International, Konuk Film, Kobra Film, Örs Film, Pak Film, Servan Film, Site Film, Star Film, Tunç Film, Vatan Film.

1955: Alev Film, Batı Film, Delta Film, Dost Film, Hayal Film, Hedef Film, İstiklal Film, Kurt Film, Lüks Film, Mayer Film, Maden Film, Orhon Film, Ozon Film, Özışık Film, Tarhan Film, Türk Film, Yüksel Film.

1956: Aktunç Film, As Film, Aybars Film, Çallı Film, Emin Film, Ergenekon Film, Kardeş Filmi Man Film, Rekor Film, Sakarya Film, Sırmalı Film, Turan Film.

1957: Acar Film, Başak Film, Çan Film, Çina Film, Dar Film, Erten Film, Filkoş Film, Işık Film, Kazankaya Film, Kral Film, Kulüp Film, Murat Film, Nil Film, Nur Film, Pesen Film, Sanat Film, Sonar Film, Şan Film, Şençalar Film, Tafi Film., Ural Film.

³⁹ Kaplan, s. 741.

⁴⁰ Scognamillo, s.100.

1958: Antiş Film, Arı Film, Aypar Film, Bahtiyar Film, Dede Film, Gözbak Film, İdeal Film, Kervan Film, Kısmet Film, Kök Film, Marmama Film, Melek Film, Metro Film, Nildan Film, Roket Film, Şafak Film, Tuval Film, Yuvam Film.

1959: Be-Ya Film, Doğu Film, İnan Film, Moral Film, Özsü Film, Rasim Film, Şan Film, Tef Film, Ümit Film.”

1.2.2. Memduh Ün’ün Yapımcılık ve Yönetmenlik Denemeleri

Ün, *Damga* filminden iki sene sonra Ömay Film şirketinin projesi *Karadeniz Postası* (1949) filminde oynama şansını yakaladı. Bu sırada bir yandan da İ.E.T.T’deki memurluk görevini devam ettirmekteydi.



Resim 1.10 (*Karadeniz Postası* filminden bir kare[1949])

Bu yıllarda Beyoğlu’nda tanıştığı insanlarla sinema üzerine derin sohbetler yapmaya başlayan Ün artık sinema filmi üretmenin zamanının geldiğini düşünür: “*Aklıma koydum, ben o işi yapacağım. Benim gibi insanlar dolaşıyor piyasada. Mesela bir tanesi Nuri Akıncı, biri Kemal Kan. Sinopop Sineması’nı sağına alırsan tam karşına gelen yerde Maskot diye*

bir kafe vardı. Bütün sinemacılar hep oraya geliyorlar. Ben Ekrem Bora'yı orada tanıdım, Ali Üstüntaş vardı, onu da orada tanıdım, Ayfer Feray'ı da..."⁴¹

1.2.2.1 Memduh Ün'ün Yapımcılığa Başlaması ve Yakut Film'in Kurulması (1951)

Maskot kafesinde tanıştığı insanlardan biri de Alşavir Alyanak'tır. Alyanak ile bir senaryo yazmışlar; ancak filmi çekmek için yeterli bütçeleri olmadığı için ortak aramaya başlamışlardır. Alyanak'ın önerisiyle Ceylan Film'le görüşürler. Ceylan Film ile çekmeyi planladıkları filmin %45'i Alyanak ve Ün'ün, %55'i Ceylan filmin olmak üzere anlaşılır. Çekilecek filmin stüdyo ve laboratuvar ücretleri, ışıklar, plato, afiş metaryali Ceylan film tarafından; prodüksiyon masrafları ise Alyanak ve Ün tarafından karşılanacaktır.⁴² Ancak Ceylan Film'in şartları vardır. Ün ve Alyanak'ın getirmiş olduğu senaryoyu değil, Baha Gelenbevi'ye çektiirmek istedikleri Vedat Örfi'ye yazdırmış oldukları hikayeyi çekmelerini isterler.⁴³



Resim 1.10 (*Hayat Acıları* filminden bir kare[1951])

1951 yılında çekilen, senaryosunu Ün'ün yazdığı filmin ismi *Hayat Acıları*'dır. Yönetmenliğini Alyanak'ın yaptığı filmde, Ün erkek başrol oyuncusunu oynar. Ancak filmdeki katkısı oyunculuk ile sınırlı değildir; Ün oyunculuk dışında prodüksiyon, elektrik işleri ve setteki her türlü ihtiyacı karşılamaya çalışır:

⁴¹ Türk, s. 26.

⁴² Türk, s. 29.

⁴³ Şatiroğlu, s. 23.

“Her aşamada canla başla koşturdum. Memuriyetten çeşitli bahanelerle izinler kopararak tüm emeğimi bu filme verdim. Gider azalsın diye olağanüstü bir çaba gösterdim. Oyunculuk yapmamın dışında prodüksiyona, elektrik ve ışık işlerine, sufle verdim. Şişli civarında garajdan bozma Necip Erses’e ait plato bozmasında sünnet düğünü için Marangoz Zare ile bahçe ve ardında ev dekoru yaptım, rolüm olmadığı zamanlarda reflektör tutmak dahil her türlü ihtiyaca koştum.”⁴⁴

Film, birbirine aşık olan öğretmen Kemal ile Gülnaz’ı ayırmak isteyen kabadayı Rıza’nın öyküsünü konu alır.⁴⁵

İlk ortak filmleri olan *Hayat Acıları*’nın ticari bakımdan başarıya ulaşması Ün ve Alyanak’ın 1951 yılında kendi şirketleri Yakut Film’i kurmalarıyla sonuçlanır. Bu film, Elektrik İdaresi’nde çalışmaya devam eden Ün’ün yapımcılık serüveninin başlangıcını oluşturur.



Resim 1.11 (*Onu Ben Öldürdüm* filminden bir kare – Sağda [1952])

Yakut Film’in ortaksız çektiği ilk film, 1952 yapımı *Onu Ben Öldürdüm* adlı filmidir. Karısına ihanet eden bir adamın öyküsünü anlatan filmin senaryosunu Ün ve Alyanak beraber yazmışlardır.⁴⁶ Sonrasında Orhan Elmas’ın bir senaryosundan yola çıkarak çektikleri başrolünü Meral Körmükçü’nün oynadığı, 1953 yapımı *Uç Baba Torik* isimli filmin gişede oldukça iyi bir iş yaptığını söyleyen Ün, film hakkında;

⁴⁴ Memduh Ün ile yapılan 28.05.2010 tarihli kişisel görüşme.

⁴⁵ Özgüç, s. 66.

⁴⁶ Özgüç, s. 79.

“Belli bir konusu olmayan, atraksiyona dayanan bir film. Bir uçan halı Afrika’ya konuyor. Filmde kovboylar var, Kızılderililer var... Eğlenceli bir film.”⁴⁷

demektedir.

Damga (1947), Karadeniz Postası (1949), Hayat Acıları (1951), Onu Ben Öldürdüm (1952), Uç Baba Torik (1953), Aşk Izdıraptır (1953), Yaban Kız (1954) isimli filmlerde Ün hem yapımcı hem de oyuncu olarak yer almıştır. Filmlerin yönetmenliğini ve muhasebesini Alyanak üstlenirken oyunculuk ve prodüksiyon başta olmak üzere diğer işler Ün tarafından gerçekleştirilmiştir.⁴⁸

Ün, kendi şirketi Yakut Film’de bir yandan da sinemayı öğrenmeye çalışmaktaydı. Bütün filmlerin kurgu odasına girerek, montajın inceliklerini kavramak isteyen Ün, *Hayat Acıları, Onu Ben Öldürdüm, Uç Baba Torik* filmlerini montajlayan Orhan Atadeniz’i montaj süresince gözlemiş; kurguyla ilgili gözlemleri ona yönetmenlik hakkında da ipuçları vermiştir:

“(…) Çok üzüldüğüm bir gün olmuştur mesela: Orhan Atadeniz Hayat Acıları’nı kurguluyordu sanıyorum, sinematraj diye bir montaj makinesi vardı. Ya lambası yandı o aletin o gün, yahut da cereyanı kesilmişti, yedeği yoktu, kurguyu yapamamıştık, yarıda kalmıştı, çok üzülmüştüm sonuna kadar izleyemedim diye. Yani o kendi filmini izlemek duygusu değildi. Kurgu izlemek duygusuydu. İnsan filmi çekerken ancak parça parça izleyebiliyor. Böylece kurguyu çok iyi kavradım. Tabii bu esnada yönetmenliğin ne olduğunu da yavaş yavaş kavramaya başladım.”⁴⁹

Ün kurgu odasına gire gire filmin nasıl bir süreçte ortaya çıktığını iyice kavramıştır. Sette oyuncu olarak yer aldığı fark etmediği pek çok önemli detayı kurgu masasında filmler kesip birleştirirken öğrenmiş; yaptığı gözlemler, pratikte karşılaştığı sorunlar Ün’ün birikimini her geçen gün arttırmıştır. Ün, sinemanın teknik kurallarından biri olan eksen kendi kendine çözmüştür. Eksen sorununu nasıl çözdüğünü;

⁴⁷ Memduh Ün ile yapılan 17.04.2009 tarihli kişisel görüşme.

⁴⁸ Özgüç, s.52., s.66., s.79., s.83., s.90., s.99.

⁴⁹ Türk, s.39.

“Bu kadar film seyrettiğin zaman birçok şey bilinçli bilinsiz kalıyor aklında. Çok film seyrettim. İki tane yabancı filmin senaryosunu yazdım sinemada. İyi filmler değildi. Orta karar rejisörlerin filmiydi. Biri kovboy filmiydi.⁵⁰ Diğeri de Dieterle'nin Kanlı Dağlar(1951) isimli filmiydi. Koydum önüme defteri filmin senaryosunu planlarını çıkardım. Ondan sonra zorluk çekmedim.”⁵¹

sözleriyle anlatır.

1.2.2.2 Memduh Ün'ün İlk Yönetmenlik Denemeleri: Düşman Aşıklar (1954) ve Yetim Yavrular (1955)



Resim 1.12 (*Düşman Aşıklar* filminin çekimlerinde - [1954])

1954 yılına gelindiğinde, daha önce Yakut Film'in *Hayat Acıları* ve *Onu Ben Öldürdüm* filmlerinde oynamış olan Mine Coşkun, Coşkun Film adlı bir şirket kurmuştur. Coşkun, *Onu Ben Öldürdüm* filminin setinde Ün'ün setteki müdahalelerinden etkilenmiştir. Bu yüzden yeni çekeceği filmin yönetmeninin Ün olmasını istemiştir: “Biz bir firma kurduk. Doğru düzgün bir film yapmak istiyoruz. Ben sana güveniyorum. Bir hikaye bul ve gel filmi sen yönet,”⁵² diyerek *Düşman Aşıklar* filminin çekimini Ün'e vermiştir.

⁵⁰ Ün filmin ismini hatırlamıyor. Verdiği bilgilere uygun olarak şu film olma ihtimali var: *His Kind of Woman*, yön: John Farrow, 1951, ABD yapımı.

⁵¹ Memduh Ün ile yapılan 17.04.2009 tarihli kişisel görüşme

⁵² Ertekin Akpınar, **10 Yönetmen ve Türk Sineması**, İstanbul: Hayalet Kitaplığı, 2009, s. 29.

Piyasada edindiği tecrübeler Ün'ün kendine güvenini arttırmış, Ün dünyanın en iyi filmini çekecek donanımı olduğunu düşünerek, filmi çekmeyi hiç düşünmeden kabul etmiştir.



Resim 1.13 (*Düşman Aşklar* filminin çekimlerinde - Soldan sağa: Memduh Ün, Mine Coşkun, Nazım İnan [1954])

Peyami Sefa'nın kardeşi İlhami Sefa'nın '*Hacı Şakir Ailesi'nin Esrarı*' adlı eseri filme çekilecektir. Erzurum'da geçen hikaye, bir ailenin kan davası öyküsünü konu alır.⁵³ Filmin maliyetini düşürmek için Uludağ'da çekimin yapılması kararlaştırılmıştır. Ün filmin çekim sürecini; "*Kendime korkunç güveniyordum. Dünya çapında bir film yapacağım emindim. Ekibi çok ağır koşullarda çalıştırdım, sabah beşte kaldırıyordum, kahvaltı edip, altıda yola çıkıyorduk. Kızaklar yapılmıştı, ağırlıklar kızaklarda çekiliyordu.*"⁵⁴, sözleriyle anlatır.

Uludağ'da karlar içinde geçen zor sahneler Ün'ün tecrübesizliğinden dolayı uzamış; çekimler otuzdört günde tamamlanmıştır. Sonrasında filme ara verilip, İstanbul'a döndüklerinde İstanbul'da çekilen sahneler yıkanır. Büyük bir hevesle montaj masasına oturan Ün, gördükleri karşısında büyük bir hayal kırıklığı yaşamıştır. Çekmiş olduğu filmi hiç beğenmez. Bunun üzerine Ün, yapım şirketine bir öneriyle gider; Ün kalan parasından

⁵³ Özgüç, s. 102.

⁵⁴ Memduh Ün ile 10.02.2010 tarihli kişisel görüşme

vazgeçerek filmi bırakacak, senaryoyu da teslim edecek; başka bir yönetmen filmi tamamlayacak, Ün'ün ismi jeneriğe kesinlikle yazılmayacaktır. Yapımcı, bu teklifi hemen kabul etmiştir. *Düşman Aşıklar*'ı yönetmen Mehmet Muhtar tamamlamıştır. Bu filmin çekimi sürecinde edindiği deneyimlerin kendisi üzerindeki etkisini Ün;

*“Bu film bana büyük bir tecrübe olmuştu . Bu işi bilmediğimi görmüştüm. Sahip olduğum birikimle düzgün bir film yapamayacağımı anlamıştım. Evet hazır değildim. Moralman yıkılmış olmama karşın azmim kaybolmadı, daha da hırslandım. Belki bu başarısızlık olmasa yönetmenliğe kafayı bu kadar takmayacak, salt yapımcı ve oyuncu olarak hayatımı sürdürecektim.”*⁵⁵

şeklinde ifade eder.

Sonuç olarak, sinemalarda çok kötü iş yapan *Düşman Aşıklar* filmi hiçbir ticari başarı sağlamayarak yapımcısını zarara uğratmış, Ün için ise büyük bir tecrübe olmuştur.

Ün, *Düşman Aşıklar*'dan sonra aynı yıl yönetmenliğini Alyanak'ın yaptığı *Günahkâr Baba*'da hem yapımcılık, hem de oyunculuk yapmıştır. Bir yandan da sinema sanatını öğrenmeye devam eden Ün, sinema tekniğini, Amerikan filmlerini yazarak öğrenmiştir.⁵⁶



Resim 1.11 (*Günahkâr Baba* filminden bir kare – Ortada[1955])

⁵⁵ Memduh Ün ile yapılan 11.03.2010 tarihli kişisel görüşme

⁵⁶ Kerime Senyücel, *Sinemayı Sanat Yapanlar*, İstanbul: TRT Yay., 2007, s. 91.- 92.

Ülkenin siyasi yapısı gözlemlendiğinde 1950 yılında yapılan seçimleri kazanan Demokrat Parti, 1923'ten beri ülkeyi yönetmekte olan Cumhuriyet Halk Partisi'nin yerine iktidar olmuştu. Demokrat Parti iktidara gelir gelmez, ekonomideki devletçilik politikasını terk ederek liberal anlayışı benimsemiştir.⁵⁷ İktidara gelmeden önce daha özgürlükçü bir ortam yaratacağını belirten parti, iktidarda olduğu sürece bunun tam tersi bir tutum sergilemiştir. *“Demokrat Parti yönetimi, 1950'den sonra Anayasa'nın dilini değiştirerek Atatürk devrimlerine karşı duran bir politika sergilemiş; okullara din dersi koyarak dine karşı olumlu bir bakış açısı gözetmiştir.”*⁵⁸

Sinema tarihçisi ve yazarı Nijat Özön, bu dönemin Türk sineması üzerindeki etkilerini şu şekilde anlatmaktadır:

*“Türkiye'nin tek partili dönemden çok partili döneme geçtiği bu bunalımlı yıllarda sinemayı en çok etkileyenler, ekonomik sıkıntılar, demokrasi eksikliği ile gericilik akımlarıydı. İç ve dış piyasada olduğu gibi ekonomik alanda da kendini gösteren serüvencilik, gelişmiş gibi görünen oysa çürük temellere dayanan bir sinema endüstrisine yol açtı. Ekonomideki enflasyoncu tutum, sinemada da 'film enflasyonu'yla kendini gösterdi. Sinemacı yetiştirme konusu hiç ele alınmadı. Sinemacılar usta-çırak ilişkisi içinde yetiştiler. Tüm güçlerini, sinema dilini kurmaya verdiler. Sinema dili kuruldu ama, bu dil gereğince yararlı bir şekilde kullanılamadı. Çok partili düzene geçişin, 1960 devrimine dek uzanan 'yalancı', 'sahte' ya da 'göstermelik' demokrasi döneminde de sürüp giden denetleme, buna olanak vermiyordu. Kaldı ki bu dönemde en iyi filmler, film enflasyonu içinde azınlıkta kalıyordu. Buna karşılık, siyasal güçlerin kollamakta kendi çıkarları için yarar gördükleri gerici akımları sinemaya da sıçradı; din duygularını sömüren filmler büyük artış gösterdi.”*⁵⁹

1950-1960 döneminin bir diğer özelliği ise ilk renkli film denemeleridir. Yönetmen Ali İpar ve görüntü yönetmeni İlhan Arakon 1952 yılında 'Salgın' filmini çekmişler; film 35mm'ye büyütülmek üzere Amerika'ya gönderildiğinde 6 yıllık bir aradan sonra sinemaya dönen Muhsin Ertuğrul, 'Halıcı Kız'ın çekimine başlamıştır. 35mm'ye çekilen bu film ticari

⁵⁷ Esin Coşkun, *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Ankara: Phoenix Yay., 2009, s. 30.

⁵⁸ Emre Kongar, *21. Yüzyılda Türkiye: 2000' li Yıllarda Türkiye' nin Toplumsal Yapısı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998, s. 150-151.

⁵⁹ Özön, s. 33.

başarısızlığa uğramış, Ertuğrul'un son filmi olmuştur. Bu iki filmin ardından, 1960 sonlarına kadar Türkiye'de renkli film tekrar çekilememiştir.⁶⁰

Bu yıllarda gerek Arap ülkelerinden gelen melodram türündeki filmler, gerek Muharrem Gürses'in ve onu takip edenlerin yaptıkları filmler özellikle Anadolu'da çok parlak gişe başarıları sağlamaktaydı. İçinde çocuk, ezan, mevlüt, göbek, şarkı, dans, kavga, komedi gibi unsurların bulunduğu filmlerin iş yapmaması imkansızdı. *"Öz olarak seyirciye yaklaşmak, seyirciye yakın olanı vermek, seyirciyi istismar etmeye varıncaya dek seyirciyle sürekli bir ilişki kurarak bir arz-talep sürecine ulaşmaya çalışılmıştır."*⁶¹ Sinemaya ticari amaçlarla giren Ün, ne tür filmlerin ve hangi konuların seyirci tarafından rağbet gördüğünü gözlemlemiş, gişe yapan bu formülü kullanarak ticari amacına daha hızlı ulaşabileceğini kavramıştır.⁶²

1960'lı yıllara kadar yönetmenler senaryolarını ya kendileri yazmışlar ya da edebiyat dünyasından yazarlarla işbirliği yapmışlardır. Ün, 1960'lı yıllara kadar profesyonel anlamda bir senaryocunun bulunmadığını belirtir:

*"1960' dan önce, ayrıca senaryocu olan birini hatırlamıyorum. Değişik kişiler yazıyordu, Muharrem Gürses gibi, Orhan Kemal gibi. Mesela 1951' de biz kendi çektiğimiz ilk filmde Vedat Örfi' nin getirdiği bir tretmanı geliştirdik. Yani bir senaristin değil Vedat Örfi' nin çalışması idi. Sonradan çektiğimiz filmlerde de değişik kişilerin yazdıkları vardı. Özel olarak bir senaryocuya gittiğimizi hatırlamıyorum. Çünkü öyle bir şey yoktu. Bülent Oran' lar, Safa Önal' lar, Erdoğan Tünaş' lar sahneye tam çıkmamışlardı."*⁶³

⁶⁰ Işıl Karahanoğlu, **1950 – 1970 Yılları Arasında Türk Sineması'nın Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007, s. 17.

⁶¹ Giovanni Scognamiglio, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yay., 1998, s. 146.

⁶² Türk, s. 44.

⁶³ İbrahim Türk, **Senaryo Bülent Oran**, İstanbul: Dergah Yayınları, 2004, s. 151.



Resim 1.14 (*Yetim Yavrular* filminden bir kare – Soldan ikinci [1955])

1955 tarihli Pars Film yapımı melodram türündeki *Yetim Yavrular*, Türk sinema tarihinde Memduh Ün'ün yönettiği ilk film olarak yerini alır. Başrolünü Muhterem Nur'un oynadığı filmde, üvey anne zulmünden kaçıp biri gangster, diğeri de randevuevine düşen iki kardeşin öyküsü anlatılır. Ün, filmin senaryosunu yazarken melodram türüne uygun öğeler yerleştirmiştir.⁶⁴ Filmin ticari açıdan başarısını yönetmen, "*Filmin kopyası basıldı, sinemalara girdi. Bir koy dört al. 55 bin liraya mal olan yapım 200 küsur bin lira para topladı.*"⁶⁵ sözleriyle dile getirir.

Filmin ticari başarısından yola çıkarak Ün, aynı türden filmlerle sinema hayatına bir süre devam etmiştir. Bu türde ürettiği filmler; Yakut Film adına yönettiği *Öp Babanın Elini* (1955), *Piç/Kahpe Dünya* (1956), *Zeynebin İntikamı* (1956), *Zeynebin Aşk/Güllü Fatma* (1957), *Bir Serseri* (1957), *Çoban Kızı* (1958); Pars Film adına yönettiği *Ana Hasreti* (1956), *Yetim Ömer* (1957), *Murada Ereceğiz* (1958); Emin Film adına yönettiği *Ayşe'nin Çilesi* (1958)'dir.⁶⁶ Yakut Filmin ortakları Alyanak ve Ün, Ün'ün 1958 yılında Emin Film adına *Üç Arkadaş* filmini çekmesinden sonra sona erer. Bu ayrılıkta Alyanak'ın film üretimi aşamasında Ün kadar söz sahibi olmak istemesi etkili olmuştur. Ün daha sonra 1959 yılında oğlunun ismini taşıyan Uğur Film'i kurar.⁶⁷

⁶⁴ Memduh Ün ile 11.03.2010 tarihli kişisel görüşme

⁶⁵ Memduh Ün, *Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor*, İstanbul: Kabalcı, 2009, s. 20.

⁶⁶ Şatroğlu, s. 27.

⁶⁷ Türk, s.78.

Rekin Teksoy, ‘Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi’ adlı kitabında 1950’li yıllarda Türk Sineması’nın içinde bulunduğu dönemle ilgili şu saptamaları yapar:

“Sinemanın büyük yatırım gerektirmeyen iyi bir kazanç kapısı olduğunu sezen girişimciler, Yeşilçam Sokağı’nı ve çevresini film ‘yazıhaneleriyle’ donatmışlardı. Yetişmiş insan gücünün yanısıra teknik araç ve gereç yetersizliği, ham filmin zaman zaman karaborsaya düşmesi, bu yıllar boyunca üretimin artmasını engellemedi. Sanat birikimi ya da kaygısı olmayan yapımcılar, bir-iki, bilemediniz üç-dört hafta içinde çekilen filmlerde, el yordamıyla da olsa, yeni bir meslek kolunun ortaya çıkmasını sağladılar. Minare, ezan, mevlüt ve mezarlık görüntüleri; gazelhanlar, hanendeler, rakkaseler, kötü yürekli varlıklı erkekler ve kadınlar; iyi yürekli yoksul genç kız ve delikanlılar; kötü yola düşmüş altın yürekli fahişeler; namus uğruna işlenen cinayetler, aldatılan eşler, tecavüze uğrayan kadınlar bu filmlerin yaygın öğeleri oldu.”⁶⁸

Ün’ün özel bir dünya kurmasının gerekmediği bu filmleri yapmayı tercih etmesinin ardında sadece ve sadece ticari kaygılar vardır. Kendisiyle 1959 yılında yapılan bir söyleşide: *“O filmlerin hiçbirinde ben kendimi bulmuş, kendimi hazırlamış değildim ki...”⁶⁹* demesi de, amacının kendine özgü bir film dili yaratmak olmadığını destekler niteliktedir.

⁶⁸ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, İstanbul: Oğlak Yay., 2005, s. 397., Aktaran:Şükran Kuyucak Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010, s. 58.

⁶⁹ Celalettin Çetin, “Memduh Ün’le Bir Konuşma”, **Sinema** 59, 1 Nisan 1959, s. 1.

1.3. Memduh Ün'ün Filmografisi⁷⁰

Bu başlık altında Ün'ün filmografisinde yer alan filmleri, yapımcılığını ve yönetmenliğini gerçekleştirdiği filmler olarak bölümlere ayırıp; Ün'ün filmlere hangi boyutta katkısının olduğunu belirterek listeleyeceğiz.

1.3.1.Yapımcılığını Gerçekleştirdiği Filmler

- 1951 Hayat Acıları (Senarist, Oyuncu, Yapımcı)
- 1952 Onu Ben Öldürdüm (Senarist, Oyuncu, Yapımcı)
- 1953 Aşk Izdıraptır (Oyuncu)
- 1953 Uç Baba Torik (Senarist, Yapımcı)
- 1954 Yaban Kız (Oyuncu, Yapımcı)
- 1955 Günahkâr Baba (Oyuncu, Yapımcı)
- 1955 Öp Babanın Elini (Yönetmen, Oyuncu, Yapımcı)
- 1955 Yetim Yavrular (Yönetmen, Senarist, Oyuncu)
- 1956 Piç/Kahpe Dünya (Yönetmen, Yapımcı)
- 1956 Zeynebin İntikamı (Yönetmen, Yapımcı)
- 1957 Bir Serseri (Yönetmen, Yapımcı)
- 1957 Zeynebin Aşkı/Güllü Fatma (Yönetmen, Yapımcı)
- 1958 Çoban Kızı (Yönetmen, Yapımcı)
- 1958 Sokak Çocuğu (Yapımcı)
- 1960 Ateşten Damla (Yönetmen, Yapımcı)
- 1960 Mahallenin Sevgilisi (Yönetmen, Yapımcı)
- 1960 Ölüm Peşimizde (Yönetmen, Oyuncu, Yapımcı)
- 1961 Avare Mustafa (Yönetmen, Senarist, Yapımcı)
- 1961 Seviştığımız Günler (Yapımcı)
- 1961 Yasak Aşk (Yapımcı)
- 1962 Belalı Torun (Yönetmen, Yapımcı)
- 1962 Güneş Doğmasın (Yönetmen, Yapımcı)
- 1962 Rıfat Diye Biri (Yapımcı)
- 1963 Bire On Vardı (Yönetmen, Senarist, Yapımcı)

⁷⁰ Özgüç, A.g.k.

1963 apkın Kız (Yönetmen, Yapımcı)
1963 Yavaş Gel Güzelim (Yönetmen, Yapımcı)
1964 Ağaçlar Ayakta Ölü (Yönetmen, Yapımcı)
1964 Erkek Ali (Yapımcı)
1964 Halk ocuğu (Yönetmen, Yapımcı)
1964 İstanbul'un Kızları (Oyuncu, Yapımcı)
1964 Kalbe Vuran Düşman (Yapımcı)
1964 Kanun Karşısında (Yönetmen, Yapımcı)
1964 Öp Annenin Elini (Yönetmen, Yapımcı)
1965 Canım Sana Feda (Yapımcı)
1965 Keşanlı Ali Destanı (Yapımcı)
1965 Kırık Hayatlar (Oyuncu, Yapımcı)
1965 Yasak Sokaklar (Yapımcı)
1965 Yıldız Tepe (Yönetmen, Yapımcı)
1966 Aslan Pençesi (Yönetmen, Yapımcı)
1966 Can Yoldaşları/Üç Korkusuz Arkadaş (Oyuncu, Yapımcı)
1966 Erkek ve Dişi (Oyuncu, Yapımcı)
1966 Karakolda Ayna Var (Yapımcı)
1966 Namusum İçin (Yönetmen, Oyuncu, Yapımcı)
1967 Aslan Yürekli Kabadayı (Yönetmen, Yapımcı)
1967 Kız Kolunda Damga Var (Yapımcı)
1967 Son Gece (Yönetmen, Yapımcı)
1967 Yaprak Dökümü (Yönetmen, Yapımcı)
1968 Ezo Gelin (Yapımcı)
1968 İlk ve Son (Yönetmen, Yapımcı)
1968 Köroğlu (Yapımcı)
1968 Vuruldum Bir Kıza (Yönetmen, Yapımcı)
1969 Boş Beşik (Senarist, Yapımcı)
1969 Vatan ve Namık Kemal (Yapımcı)
1970 Beyaz Güller (Yapımcı)
1970 Büyük Yemin (Yönetmen, Yapımcı)
1970 Dağların Kartalı (Yapımcı)
1970 Meçhul Kadın (Yapımcı)
1970 Ölmüş Bir Kadının Mektupları (Yapımcı)

1970 Şoför Nebahat (Yapımcı)
1971 Battal Gazi Destanı (Yapımcı)
1971 Kara Peçe (Yönetmen, Yapımcı)
1971 Kerem ile Aslı (Senarist, Yapımcı)
1971 Satın Alınan Koca (Yapımcı)
1971 Üç Arkadaş ((Yönetmen, Oyuncu, Yapımcı)
1971 Zehir Hafiye (Yapımcı)
1972 Battal Gazi'nin İntikamı (Yapımcı)
1972 Çöl Kartalı (Yapımcı)
1972 Evlat (Yapımcı)
1972 Leyla ile Mecnun (Yapımcı)
1972 Murat ile Nazlı (Yönetmen, Oyuncu, Yapımcı)
1972 Namus (Yapımcı)
1973 Ezo Gelin (Yapımcı)
1973 Gönülden Yaralılar (Yönetmen, Yapımcı)
1973 Hazreti Ömer'in Adaleti (Yapımcı)
1973 Kara Orkun (Senarist, Yapımcı)
1973 Rabia (Yapımcı)
1973 Savulun Battal Gazi Geliyor (Yapımcı)
1973 Toprak Ana (Yönetmen, Yapımcı)
1973 Yanaşma (Yapımcı)
1974 Battal Gazi'nin Oğlu (Yapımcı)
1974 Talihsiz Yavrum (Yapımcı)
1975 Ağrı Dağı Efsanesi (Yönetmen, Senarist, Yapımcı)
1975 Cellât (Yönetmen, Yapımcı)
1975 Çapkın Hırsız (Yapımcı)
1975 İnsan Avcısı (Yapımcı)
1975 Kılıç Arslan (Yapımcı)
1975 Kokla Beni Melahat (Yapımcı)
1975 Önce Vatan (Yapımcı)
1976 Bulunmaz Uşak (Yapımcı)
1976 Hasip ile Nasip (Yapımcı)
1976 İntikam Meleği Kadın Hamlet (Yapımcı)
1976 Korkusuz Cengâver (Yapımcı)

1976 Taksi Şoförü (Yapımcı)
1977 Akrep Yuvası (Yapımcı)
1978 Ana Ocağı (Yapımcı)
1978 Gelincik (Yapımcı)
1978 Hakanlar Çarpışıyor (Yapımcı)
1978 İnek Şaban (Yapımcı)
1978 Yaşam Kavgası (Yapımcı)
1978 Yüz Numaralı Adam (Yapımcı)
1979 Bekçiler Kralı (Oyuncu, Yapımcı)
1979 Dokunmayın Şabanıma (Yapımcı)
1979 Kanun Gücü (Yapımcı)
1980 Devlet Kuşu (Yönetmen, Oyuncu, Yapımcı)
1980 İstanbul 79 (Oyuncu, Yapımcı)
1980 Umudumuz Şaban (Yapımcı)
1981 Gol Kralı (Yapımcı)
1981 Kanlı Nigar (Yönetmen, Yapımcı)
1982 Doktor Civanım (Yapımcı)
1982 Yürek Yarası (Yapımcı)
1983 Kılıbık (Yapımcı)
1984 Ortadirek Şaban (Yapımcı)
1984 Ömrümün Tek Gecesi (Yapımcı)
1984 Postacı (Yönetmen, Yapımcı)
1984 Sokaktan Gelen Kadın (Yapımcı)
1985 Gurbetçi Şaban (Yapımcı)
1985 Katma Değer Şaban (Yapımcı)
1986 Deli Deli Küpeli (Yapımcı)
1986 Garip (Yönetmen, Senarist, Diyalog, Oyuncu, Yapımcı)
1987 Kiracı (Yapımcı)
1987 Yakışıklı (Yapımcı)
1988 Bıçkın (Yapımcı)
1988 Bu Devrin Kadını (Yapımcı)
1988 Öğretmen (Yapımcı)
1989 Zehir Hafiye (Yapımcı)
1990 Bütün Kapılar Kapalıydı (Yönetmen, Yapımcı)

1991 Gün Ortasında Karanlık (Yönetmen, Oyuncu, Yapımcı)
1992 Dönersen Islık Çal (Yapımcı)
1993 Zıkkımın Kökü (Yönetmen, Senarist, Yapımcı)
2005 Sinema Bir Mucizedir (Yönetmen, Oyuncu, Yapımcı)

1.3.2.Yönetmenliğini Gerçekleştirdiği Filmler

1955 Düşman Âşıklar (Yönetmen⁷¹ , Senarist)
1955 Öp Babanın Elini (Yönetmen, Oyuncu, Yapımcı)
1955 Yetim Yavrular (Yönetmen, Senarist, Oyuncu)
1956 Ana Hasreti (Yönetmen, Oyuncu)
1956 Piç/Kahpe Dünya (Yönetmen, Yapımcı)
1956 Zeynebin İntikamı (Yönetmen, Yapımcı)
1957 Bir Serseri (Yönetmen, Yapımcı)
1957 Yetim Ömer (Yönetmen, Senarist, Oyuncu)
1957 Zeynebin Aşk/Güllü Fatma (Yönetmen, Yapımcı)
1958 Ayşe'nin Çilesi (Yönetmen)
1958 Çoban Kızı (Yönetmen, Yapımcı)
1958 Murada Ereceğiz (Yönetmen)
1958 Üç Arkadaş (Yönetmen, Senarist)
1960 Ateşten Damla (Yönetmen, Yapımcı)
1960 Ayşecik (Yönetmen)
1960 Kırık Çanaklar (Yönetmen, Senarist)
1960 Mahallenin Sevgilisi (Yönetmen, Yapımcı)
1960 Ölüm Peşimizde (Yönetmen, Oyuncu, Yapımcı)
1961 Avare Mustafa (Yönetmen, Senarist, Yapımcı)
1961 Boş Yuva (Yönetmen)
1962 Belalı Torun (Yönetmen, Yapımcı)
1962 Güneş Doğmasın (Yönetmen, Yapımcı)
1962 Belalı Torun (Yönetmen, Yapımcı)
1962 Güneş Doğmasın (Yönetmen, Yapımcı)
1963 Akasyalar Açarken (Yönetmen)

⁷¹ Filmi Mehmet Muhtar tamamladı.

1963 Bire On Vardı (Yönetmen, Senarist, Yapımcı)
1963 Çapkın Kız (Yönetmen, Yapımcı)
1963 Kismetin En Güzeli (Yönetmen)
1963 Yavaş Gel Güzelim (Yönetmen, Yapımcı)
1964 Ağaçlar Ayakta Ölür (Yönetmen, Yapımcı)
1964 Dağ Başını Duman Almış (Yönetmen, Oyuncu)
1964 Halk Çocuğu (Yönetmen, Yapımcı)
1964 Halk Çocuğu (Yönetmen, Yapımcı)
1964 Kanun Karşısında (Yönetmen, Yapımcı)
1964 Kırk Küçük Anne (Yönetmen)
1964 Öp Annenin Elini (Yönetmen, Yapımcı)
1964 Üç Tekerlekli Bisiklet (Yönetmen)
1965 Yıldız Tepe (Yönetmen, Yapımcı)
1966 Altın Çocuk (Yönetmen)
1966 Aslan Pençesi (Yönetmen, Yapımcı)
1966 Fakir Çocuklar (Yönetmen)
1966 Namusum İçin (Yönetmen, Oyuncu, Yapımcı)
1966 Vahşi Sevdâ (Yönetmen, Oyuncu)
1967 Aslan Yürekli Kabadayı (Yönetmen, Yapımcı)
1967 Balıkçı Güzeli Zilli Nazife (Yönetmen, Senarist)
1967 Son Gece (Yönetmen, Yapımcı)
1967 Yaprak Dökümü (Yönetmen, Yapımcı)
1968 İlk ve Son (Yönetmen, Yapımcı)
1968 Vurulduğum Bir Kıza (Yönetmen, Yapımcı)
1969 İnsanlar Yaşadıkça (Yönetmen, Oyuncu)
1970 Büyük Yemin (Yönetmen, Yapımcı)
1971 Kara Peçe (Yönetmen, Yapımcı)
1971 Üç Arkadaş ((Yönetmen, Oyuncu, Yapımcı)
1972 Murat ile Nazlı (Yönetmen, Oyuncu, Yapımcı)
1972 Para (Yönetmen)
1972 Sezercik Aslan Parçası (Yönetmen, Oyuncu)
1973 Gönülden Yaralılar (Yönetmen, Yapımcı)
1973 Toprak Ana (Yönetmen, Yapımcı)
1975 Ağrı Dağı Efsanesi (Yönetmen, Senarist, Yapımcı)

1975 Cellât (Yönetmen, Yapımcı)
1976 Kadınım (Yönetmen)
1977 Bir Tanem (Yönetmen)
1978 Cevriyem (Yönetmen, Oyuncu)
1980 Devlet Kuşu (Yönetmen, Oyuncu, Yapımcı)
1981 Kaçak (Yönetmen)
1981 Kanlı Nigar (Yönetmen, Yapımcı)
1982 Gülsüm Ana (Yönetmen)
1986 Garip (Yönetmen, Senarist, Diyalog, Oyuncu, Yapımcı)
1986 Oğlum Oğlum (Yönetmen)
1987 Gönül Dostları (Yönetmen, Senarist, Oyuncu)
1990 Bütün Kapılar Kapalıydı (Yönetmen, Yapımcı)
1991 Gün Ortasında Karanlık (Yönetmen, Oyuncu, Yapımcı)
1993 Zıkkımın Kökü (Yönetmen, Senarist, Yapımcı)
1995 Ona Sevdigimi Söyle (Yönetmen)
2005 Sinema Bir Mucizedir (Yönetmen, Oyuncu, Yapımcı)

2. MEMDUH ÜN'ÜN FİLMOGRAFİSİNDEKİ EDEBİYAT UYARLAMALARINA GENEL BİR BAKIŞ

Bu bölümde Memduh Ün'ün filmografisinde yer alan edebiyat uyarlamalarını roman, öykü ve tiyatro bölümleri altında detaylı olarak ele alacağız. Bu bağlamda Türk sinema tarihini de, filmlerin oluşum sürecine etkisi bakımından inceleyeceğiz. Uyarlamaları ele almadan önce sinema ve edebiyat ilişkisini daha iyi kavrayabilmek için genel çerçevesiyle sinema ve edebiyatın temel özelliklerine ve uyarlama sürecinde ortaya çıkan sorunlara değineceğiz.

2.1. Edebiyat ve Sinemanın Temel Özellikleri ve Uyarlama

2.1.1. Edebiyatın Tanımı ve Özellikleri

Edebiyat, duygu ve düşünceleri sözlü veya yazılı olarak güzel ve etkili biçimde anlatma sanatıdır. Kavram olarak “*edebiyat*”, Tanzimat döneminde Fransızca’daki “*litterature*”ün karşılığı olarak aynı kelimeden(*edeb*) türetilmiştir.⁷² Edebiyatın çeşitli tanımları yapılabilir: Kaya Bilgegil’e göre edebiyat, yazma sanatı ile ilgili kâidelerin bütünü ve uygulamada bu kâidelere uygun eserleri de içine alan disiplindir.⁷³ Gürsel Aytaç ise edebiyatı, malzemesi dil, kaynağı yaşantılar ve hayal gücü olan bir yaratıcılık, başka bir deyişle bir sanat dalı olarak ifade eder.⁷⁴ Süheylâ Bayrav, edebiyatın tanımının çeşitlilik göstermesini; öteki sanatların aksine, edebiyatın gerecinin ‘*dil*’ olmasına bağlar.⁷⁵

İsmail Çeşitli, *Edebiyat Sanatı ve Bilimi* isimli kitabında edebiyat eserinin en temel özelliklerini şu şekilde sıralamıştır:⁷⁶

“1. Edebiyat, bir sanattır.

2. Edebiyat, dille yapılan bir sanattır.

⁷² İsmail Çeşitli, *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, Ankara: Akçağ Yay., 2008, s. 69.

⁷³ Kaya Bilgegil, *Türk Dili Ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, İstanbul:Dergah Yay., C.2, 1977, s. 428.

⁷⁴ Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yay., 1997, s. 9

⁷⁵ Sühayla Bayrav, *Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi*, İstanbul:Multilingual Yay., 1999, s. 66.

⁷⁶ Çeşitli, s. 97.

3. Edebiyat eserindeki dil, günlük ve ilmî dil değildir.
4. Edebiyat bir yaratmadır.
5. Edebiyat eseri orijinaldir.
6. Edebiyat eseri ferdîdir.
7. Edebiyat eseri tektir.
8. Edebiyatın temel varlık sebebi güzeli yaratma arzusudur.
9. Edebiyat eseri, akıldan çok duygulara hitap eder.
10. Edebiyat eseri bir bütündür.
11. Edebiyat eseri muhteva, dil ve yapı'dan oluşan temel unsurlarının sentezinden doğar.
12. Edebiyatın esas değindiği nokta insandır.
13. Edebiyat eseri gerçeği estetik bir tarzla yansıtır.
14. Edebiyat eseri her okunuşunda yeniden yaratılır.
15. Edebiyat eseri çok anlamlıdır.”

Kültür tarihi boyunca çeşitli sanat anlayışlarına bağlı olarak farklı biçimlerde yorumlanan edebiyatın anlatım aracı dildir. Edebiyat, dilin gelişimiyle birlikte serpilmiş ve türlere ayrılmıştır Edebiyatın kapsamına şiir, öykü, roman, oyun, masal, deneme, eleştiri girer. Bu edebiyat türlerinde gerek kuralları, gerek amaçları açısından birbirinden farklı iki anlatım yolu kullanılmıştır: Düzyazı (nesir), Nazım-Şiir.⁷⁷

Edebiyatın konusu insandır. İnsanı ilgilendiren her şey edebiyata konu olabilmektedir. *“Edebiyatın doğasında kurgusallık, hayal gücü bulunmaktadır. Bütün edebi eserler, sanatçıların kurgulaması sonucu ortaya çıkmışlardır. Kurgusallık ve hayal gücü birbirleriyle ilişkili kavramlardır. Kurgulayabilmek için hayal etmek gerekmektedir. Sanatçı, hayal gücü ve kurgulama vasıtasıyla yeni bir varlık ortaya koymuş olur.”*⁷⁸ Voltaire, Diderot gibi sanatçılar edebiyatın “erdem”i görev edinmesi gerektiğine inanmışlardır.⁷⁹

⁷⁷ Atilla Özkırmı, **Türk Dili Dil ve Anlatım Becerisi: Yaşayan Türkçe Üzerine Bir Deneme**, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yay., 2001, s. 268.

⁷⁸ Bilal Elbir, **Edebiyat ve Bilgi Kuramları**, Ankara: Pegem A Yay., 2006, s. 2.

⁷⁹ Seyit Kemal Karaalioğlu, **Edebiyat Sanatı**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1980, s. 32.

Edebiyat eseri kaynağı duygular olduğu için bizleri duygulandırır ve heyecanlandırır. Bir metnin edebiyat eseri olarak sayılması için sanat değeri taşıması gerekir. Bir sanat dalı olarak edebiyatı diğer basılmış olan eserlerden ayırt etmenin önemini vurgulayan Sevim Kantarcıoğlu, hayal gücünün katkısıyla yaratılmış ve dil ortamında gerçekleştirilmiş sanat eserlerini, diğer basılı eserlerden ayırt eden ilk özelliğin, bu eserlerin özünde insan duygu ve ihtiraslarının düşünce unsurundan daha çok ve yoğun olmasına bağlar.⁸⁰

2.1.2. Sinemanın Tanımı ve Özellikleri

Sinema, anlatımı, hareket halindeki görüntüler aracılığıyla sağlama sanatıdır.⁸¹ 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki Madde 5'e göre sinema: tespit edildiği materyale bakılmaksızın, elektronik veya mekanik veya benzeri araçlarla gösterilebilen, sesli veya sessiz, birbiriyle ilişkili hareketli görüntüler dizisidir.⁸²

Sinemanın temelini oluşturan görüntü; belirli bir içeriği aktaran bir anlatım aracı ve sinemanın en küçük anlamlı birimidir. Görüntünün tözü; göz ile görülen tüm nesnelerken, biçimi ise kameranın belli bir açıdan gösterdiği nesnelerdir.⁸³

Sinemanın keşfi uzun teknik çalışmaların birbirine etkisiyle gerçekleşmiştir. Sinema filmleri aslen fotoğraf karelerinden oluşmaktadır. Bir saniye içerisinde hareket eden 24 fotoğraf karesi, göz için bir illüzyon oluşturmakta ve hareketli görüntü oluşmaktadır.⁸⁴ Hareketli görüntüyü keşfeden Eadweard Muybridge 1878 yılında bir iddiayı doğrulamak üzere, koşan bir atın ayaklarının yerden kesilip kesilmediğini belgeleyebilmek için bir yarış pistinin kenarına 24 kamera yerleştirir. Atın geçişi sırasında ardı ardına fotoğraf çeken Muybridge, tüm ayakların yerden kesildiğini ispatlayınca yeni bir buluşa imza atar. 24 fotoğraf bir araya geldiğinde hareket gerçekleşmiş, böylece hareketli görüntünün arkasındaki mantık çözülmüştür.⁸⁵

⁸⁰ Sevim Kantarcıoğlu, **Edebiyat Akımları ve Temel Metinler**, Ankara: Akçağ Yay., 1993, s. 4

⁸¹ Onaran, **Sinemaya Giriş**, s. 14.

⁸² Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, 1951, <http://www.mevzuat.adalet.gov.tr/html/957.html>, 20.02.2010

⁸³ Seçil Büker, **Sinemada Anlam Yaratma**, Ankara: İmge Kitabevi, 1991, s. 49.

⁸⁴ Serdar Ögüt, **Yeni Medya'da Sinema**, Boyut Yay., İstanbul, 2005, s. 4.

⁸⁵ Andre Bâzin, **Sinema Nedir?**, İstanbul: İzdüşüm Yay., 2007, s. 24.

*“Sinemanın temel özelliği, insanın çevresinde gördüklerini –ya da düşlediklerini- devinim halinde kaydedebilmesi ve bunu yeniden üretebilmesidir.”*⁸⁶ Gücünü toplumdan, tarihten, siyasetten ve ekonomiden alan sinema hayattan soyutlanamaz. Sinemanın sanat olarak ortaya çıkmasında edebiyatın dışında diğer sanat dallarıyla etkileşimi de önemli yer tutmuştur. Kültürden, tarihten etkilenen sinema, oluşumu ve gelişimi süresince hayatın kendisinden beslenmiştir.⁸⁷ Sinema kendi sanat imkanlarına, kendi dilinin tekniğine ve esnekliğine dayanarak gerçekliğin malzemesi ile bir başka –benzer, yakın veya tamamen farklı- mutlak bir gerçeği yaratabilir ve bunu seyircilerine yaşatabilir.⁸⁸ *“Diğer yandan sinema, ‘bir dizi mekan görüntüsünün zaman içinde sıralanması’ olarak da tanımlanabilir. Ancak sinemanın zaman ögesi, gerçek zamandan farklıdır.”*⁸⁹

Sinemayı diğer görüntü sanatlarından ayıran temel özellik, farklı zaman ve mekân parçalarını aktaran görüntülerin filmde istenen uzunlukta ve sırada birleştirilebilmesidir. Sinemanın dört temel özelliği: ışık, hareket, gerçeklik izlenimi ve birleştirmedir. Nesneler ve insanlar filmde orijinal biçimleriyle gözüktüğü için, sinema gerçeklik izlenimini en güçlü biçimde veren sanattır. Yedinci sanat adı da verilen sinema, sanat olmanın yanı sıra, teknolojinin bir ürünü, diğer yandan bir kitle iletişim aracıdır. Sinema bireyleri evlerinden çıkarıp, sinema salonlarına toplayarak, perdede yaratılan evren üzerinde düşündürür.⁹⁰

Sinema sanatlar içinde en zor üretilendir. Bu zorluk iki nedenden kaynaklanır. Birinci neden, sinema sanatının, teknolojiye çok bağımlı oluşudur. İkinci neden ise, sinema olayının tümüyle ‘ortak’ bir çabaya, yani birey olarak sanatçının dışındaki kişilere ya da birden çok sanatçıya bağımlı olmasıdır.⁹¹ Sinema yönetmeni, film çekerken çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, aydınlatma, ışık-gölge oyunları, kurguyla sağlanan ritm, kamera hareketleri ve görüntünün ortaya koyduğu kavramla yaratılan etkilerden yararlanır.⁹²

Sinema keşfinin ardından, teknolojik ve dili açısından hızlı bir gelişim sürecine girmiş; 20. yüzyıl sanatı olarak dünyanın her yerinde etkin olmuş, büyük bir sanayi haline

⁸⁶ Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, Ankara: Deki Basım Yayım, 2006, s. 11.

⁸⁷ Esra Biryıldız, **Sinemada Akımlar**, İstanbul: Beta Yay., 2002, s. 5.

⁸⁸ Giovanni Scognamillo, **Dünya Sinema Sanayii**, İstanbul: Timaş Yay., 1997, s.201.

⁸⁹ Zeynep Çetin, **Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması**, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1999, s. 76.

⁹⁰ Şükran Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, İstanbul: Betaş Yay., 2000, s. 2-3.

⁹¹ Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998, s. 9.

⁹² Nijat Özön, **100 Soruda Sinema Sanatı**, 3. B., İstanbul: Gerçek Yay., 1999, s. 9.

gelmiştir.⁹³ Kendinden önceki altı ana sanat dalını; müzik, resim, edebiyat, heykel, mimarlık, tiyatroyu etkilediği gibi bu sanatları bünyesinde toplayan sinema her geçen gün rüştünü ispat ederek günümüze kadar gelmiştir.

2.1.3. Edebiyat ve Sinema İlişkisi: Uyarlama

Bu bölüm altında uyarlamanın tanımı, kapsamı ve uyarlama sürecinde karşılaşılan sorunları detaylı olarak ele alacağız.

2.1.3.1. Uyarlamanın Tanımı ve Kapsamı

Uyarlama, “iki veya daha fazla şeyi şu veya bu bakımdan birbirine uyar hale getirmek”tir ve de “yabancı dilden bir eseri yerli gelenek ve göreneklere uyacak biçimde kendi diline çevirmek” anlamına da gelmektedir.⁹⁴ Yazılı ve temsili sanatlarda uyarlama; “bir edebiyat, sinema vb. eseri bir türden öbürüne aktarmak”tır.⁹⁵

Nijat Özön, *Sinema ve Televizyon Terimleri* isimli kitabında uyarlamanın:

1. Sinema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun bir biçime sokma.
2. Sinema için hazırlanmış bir özeti senaryonun daha sonraki aşamalarına doğru geliştirme

anlamlarında kullanıldığını belirtir.⁹⁶

Uyarlama; “başka bir sanat eserindeki öğeleri yeni araca uygun bir şekilde aktararak bir sanat eseri meydana getirme eylemidir.”⁹⁷ Pasolini ise uyarlamayı; orijinal eserin yararına kendi haklarını feda etme, ‘evlada yakışır’ bir boyun eğme olarak tanımlamıştır.⁹⁸

⁹³ Abisel, s. 9. - 10.

⁹⁴ Meydan Larousse, C.XII İstanbul: Meydan Yay., 1973, s. 449.

⁹⁵ Meydan Larousse, C.I 1969, s.79.

⁹⁶ Nijat Özön, *Sinema ve Televizyon Terimleri*, Ankara: A. İ.Basımevi, 1981, s. 311.

⁹⁷ Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış*, İstanbul: Es Yay., 2005, s. 16.

⁹⁸ Erus, s. 17.

Bir romanın filmi, kaynağın mekanik bir kopyası olmaktan ziyade bir anlatı formunda oluşan dünyanın diğer bir anlatı formuna çevrilmesi ya da bu anlatı formuna uygun bir şekilde yeniden yazılmasıdır. Edebi bir eserin filme uyarlanması, kuşkusuz yaratıcı bir girişimdir, ancak bu, daha önce varolan eserin ruh halini sürdürme ve yeniden yaratma yeteneğinin yanı sıra, bir tür özel yorumlamayı da gerektirmektedir.⁹⁹

Uyarlama, sinema sektörünü besleyen en önemli kaynaklardan biridir. Stüdyo işletmecileri, Amerikan filmlerinin yaklaşık %30'unun romana dayalı olduğunu; son 50 yılda çok satan romanların yaklaşık %80'ini filme çekildiğini; en iyi film dalındaki Akademi ödüllerinin ¾'ünün uyarlamalara verildiğini ve söz konusu filmlerin ¾'ünün de roman ya da kısa öykü uyarlamaları olduğunu tahmin etmektedirler.¹⁰⁰

Fransız film sanatçısı Georges Méliès'in, Jules Verne'in aynı adlı romanına dayanarak yaptığı *Aya Yolculuk (A Trip to the Moon, 1902)* filmi, bir edebiyat eserinin sinemaya uyarlanmasının ilk örneğidir. 1907-1908'deki sansür baskısıyla, roman ve oyun uyarlamalarının sayısı artmıştır. İlk uyarlama filmler, getirdikleri yenilikler ve sinema sanatının gelişmesi adına büyük önem taşımaktadır. Yirmili ve otuzlu yıllarda ise film ve edebiyat arasındaki ilişki güç kazanmıştır. Özellikle sinemaya sesin girmesiyle Hollywood'da yazar önem kazanmış ve yazarlar da stüdyolara bağlı olarak çalışmaya başlamışlardır. Otuzlu ve kırklı yıllarda Hollywood'da edebiyat uyarlamaları popülerliğini korumuş, Fitzgerald, Faulkner, Steinbeck gibi pek çok yazar Hollywood'da çalışmış ve bu yazarlar bazen kendi eserlerini uyarlarken çoğu kez de doğrudan filmler için senaryolar yazmışlardır.¹⁰¹

Türk sinemasındaki ilk roman uyarlaması ise yine bu yıllarda ortaya çıkan 1919 yapımı *Mürebbiye* filmidir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı isimli romanından uyarlanan film¹⁰², ayrıca Türk sinemasında kadın kişiliği üzerine kurulan ilk film denemesidir. Türk sinemasının ilk yıllarında özgün senaryolar üretilmemiş, tiyatro eserlerinden uyarlamalar yapılmıştır. 1950 sonrasında yetişen sinemacılar kuşağıyla özgün senaryo üretimi artmış, ancak sinema hiçbir zaman edebiyattan vazgeçememiştir. Neden sonuç ilişkisine dayanan

⁹⁹ Zeynep Çetin, **Romandan Sinemaya Uyarlamalar: Gerçekleştirilme Süreci Açısından Bir Değerlendirme**, Maltepe Üniversitesi: İletişim Fakültesi, 2000, s. 46.

¹⁰⁰ Çetin, **Romandan Sinemaya Uyarlamalar: Gerçekleştirilme Süreci Açısından Bir Değerlendirme**, s. 47.

¹⁰¹ Erus, **Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış**, s. 21- 23.

¹⁰² Erus, s. 22.

klasik romanda her şey kendi karşılığıyla vardır. Klasik roman, hikayenin nasıl taşınacağını sinemaya göstermiş ve sinemanın konulu filmler üretirken etkilendiği bir kaynak olmuştur.¹⁰³

Popüler bir kitap, geniş bir izleyici kitlesini sinemaya çekeceği ve filmin satılmasını bir bakıma garanti altına alacağı için, ünlü romanlardan uyarlamalar yapılmaktadır. *“Hollywood’da riskleri azaltma arayışındaki stüdyolar, orijinal senaryolar yerine roman ve oyun gibi denenmiş eserlerden uyarlamalar yapmaya yönelmektedirler. Pazarlama merkezli bir bakış açısıyla hep daha büyük karlar getirecek filmleri arayan stüdyolar, tek başına stüdyonun bir yıllık masrafını karşılayacak filmlerin peşinde koşmaktadırlar.”*¹⁰⁴

Günümüz sinemasında film-edebiyat ilişkisini belirleyen etkenlerden biri büyük şirketlerin edebiyat eserlerinden uyarlanacak filmler yapma konusundaki ısrarlarıdır.¹⁰⁵ Film şirketleri çok satanlar listesine giren bir romanın sinemada başarısının ortalamanın üstünde olacağını düşünmektedirler.¹⁰⁶

2.1.3.2. Uyarlamada Karşılaşılan Sorunlar

Roman ve sinemayı birbirinden ayıran en temel nokta, romanın sözcüklere sinemanın ise görüntülere dayanmasıdır. Sözcükler somut bir varlığı bile gösterirken soyut olabilirken, görüntü her zaman somuttur.¹⁰⁷

Uyarlamanın en önemli sorunlarından biri, yalnızca bir sözcük sanatı olan romandan, görüntü sanatı olan sinemaya yazılı metindeki hangi çevrelerin, hangi olayların ve hangi kişilerin senaryonun, dolayısıyla filmin bünyesine sokulacağı, yani romandaki sözsel vurgulama ve tanımlamalara sinemada ne gibi görsel karşılıklar bulacağıdır.¹⁰⁸

Roman, öncelikle anlatılacak bir öykü ile, kendi sözlerini okuyucuya sunacak bir anlatıcıdan oluşur.¹⁰⁹ Romanın atmosferi ve karakterlerin fiziksel görünüşleri gibi belirli

¹⁰³ Sayın, s. 20.

¹⁰⁴ Erus, s. 18.

¹⁰⁵ Erus, **Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış**, s. 26.

¹⁰⁶ Erus, s. 26.

¹⁰⁷ Çetin, **Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması**, s. 89.

¹⁰⁸ Alim Şerif Onaran, “Sinema ve Sanatlar”, **Videosinema**, Şubat 1985, sayı:8, s. 79.

¹⁰⁹ Çetin, **Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması**, s. 182.

fonksiyonları, filmin mizansenini aracılığı ile elde edilir. Kamera karakterlerin söyledikleri şeyi sınırlandıran ve yorumlayan bir “gerçekliği” yakalayabilir.¹¹⁰

İnsanlar bir romanı okurken kendi hayâl dünyalarında bir atmosfer yaratırlar. Sinema bu dünyayı somutlaştırırken; bir şekilde yetersiz kalır. Her okuyucunun kafasındaki atmosferi bir filmin eksiksiz somutlaştırması mümkün değildir. Yönetmen Duygu Sağıroğlu’nun belirttiği gibi; romanda geçen “dünyanın en güzeli kadını”nın yerini sinema perdesinde hiçbir kadın dolduramaz.¹¹¹ Çünkü hiçbir ölçütü olmadığı için dünyanın en güzel kadını çekilemez. Uyarlamayı yapan yönetmenin yaratıcılığının önemini belirten André Bazin, sinemadaki yaratıcılığın sinemanın dili açısından yapıtla kurduğu bağla ilişkili olduğunu belirtmiştir. Bazin için uyarlama sonunda ortaya çıkan yapıt, kaynak aldığı eserden farklı ve bağımsızdır.¹¹²

*“Roman ve film arasındaki anlatısal farklılıkların önemli bir bölümü, sözel ve görsel araç arasındaki farklılığın doğrudan sonucudur. Romanlarda çok sık olmak üzere, kimliği belirtilmeyen fakat bir fonksiyonu olan bir anlatım tarzı vardır; ki bu olgunun bir filmde benzerini yaratmak hemen hemen olanaksızdır.”*¹¹³

Yazar Adalaet Ağaoğlu, edebiyat uyarlamalarının başarısızlığının nedenlerini şu sözleriyle ifade eder:¹¹⁴

“Sinema-edebiyat ilişkisinin yıllarca balayları havasında geçiyormuş gibi yansıması, bu iki ayrı yaratı dünyasındaki dil, anlatım farkının önden karşılıklı kabulü anlamına gelebilir. Ama senaryo için sayfaları arasına dalınan bir roman konusunun peliküle aktarılması genelde “işte romanın filmi çekildi, bitti!” anlamına geldiği, edebiyattan yararlanmalarda sadece olayların kronolojik akışının sağlanmasına özen gösterildiği için, “sinema dili”nden, “roman dili”nden anladığımız şeyin, dünyanın sorunu olmadığı da söylenebilir.”

Ağaoğlu ile aynı şekilde düşünmeyen yönetmen Hitchcock düşüncelerini şu şekilde ifade eder;

¹¹⁰ Çetin, s. 188.

¹¹¹ Sayın, s. 17.

¹¹² André Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, Ankara: Bilgi Yay., s. 128-129.

¹¹³ Çetin, **Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması**, s. 244.

¹¹⁴ Adalaet Ağaoğlu, “Edebiyatın Kapısını Çalacaksa...”, Ankara: Doruk Yay., 1996, s. 314.

“Hollywood yönetmenlerinin edebiyat yapıtlarını nasıl mahvettiklerini dair çok şey söylenmiştir. Benim buna asla bir katkı olmayacak. Benim yaptığım, bir öyküyü sadece bir kez okumak ve ana fikrini beğenirsem, kitabı unutarak, sinema yaratmaya başlamak. (...) Bir yazar, iyi bir roman yazabilmek için ömrünün üç dört yılını verir, bu onun tüm yaşamıdır. Sonra başka insanlar, tümünü üstüne alır. Sanatçılar ve teknisyenler, çeşitli yanlarını kurcalar ve sonunda yazar tümüyle unutulurken, birisi çıkıp Oscar’a aday gösterilir. Ben böyle bir şeye gelemem.”¹¹⁵

Bir edebiyat eseri sinemaya uyarlanırken, karakterlerin psikolojik durumları geri dönüşler, diyaloglar ve iç ses kullanılarak çözülmeye çalışılır. Yaşar Kemal *“Yer Demir Gök Bakır”* isimli kitabını senaryolaştırırken yazıyı görselliğe çevirme konusunda nasıl bir yöntem izlediğini şu sözleriyle ifade etmiştir: ¹¹⁶

“Filmle senaryonun nasıl birbirinden ayrı şeymiş gibi ortaya çıktığına somut bir örnek vereyim. Taşbaş’ın bir iç transferi var. Yani adam önce kendisiyle alay ediyor, sonra da yavaş yavaş inanmaya başlıyor. Şimdi bunu filmde nasıl vereceğiz? Bunu çok düşündüm ve şöyle çözdüm: Naiv bir resim, bir Hacı Bektaş resmi var. Sürekli bir duvarda asılı duruyor. Kucağında bir ceylanla bir kaplan, kafasında da bir külah-bu resim Tasbas’ın evinde başından beri asılı. Fakat filmin bir yerinden sonra bu resimle Tasbas arasında bir ilgi kurduruyoruz. Gittikçe resme daha çok bakmaya başlıyor, resmin önüne gelip dakikalarca duruyor. Ve en sonunda da o kafasındaki şeyi çıkarıp resimdeki gibi bir külah koyuyor. O zaman anlıyoruz ki o da resimle özdeşleşmiştir. Yani hiçbir söz söylemeden bunu anlatmaya çalıştım.”

Film uyarlamasında çıkan sorunların temelinde film ve romanın kullanmış olduğu dil yatmaktadır. Roman sözcüklerle okuyucusuna ulaşırken, sinema oyuncu performansı, müzik, ses efektleri, hareketli görüntüler yoluyla izleyiciye ulaşır.

Film ve roman arasındaki diğer bir fark zamandır. Film, gerçek zamanda işlediği için sınırlandırılmıştır. *“Bir filmin uzunluğu ve başarılı bir şekilde ele alabileceği malzeme miktarına oldukça katı sınırlamalar konmasından dolayı, bir film, bir romanın derinliğine inceleyebileceği pek çok şeyi görüntüler ile belirli bir zaman*

¹¹⁵ Alfred Hitchcock, *Truffaut ile Alfred Hitchcock’un Söyleşileri*, s.58. Aktaran: Sayın, s. 26.

¹¹⁶ Zülfü Livaneli – Naci Fethi, “Yaşar Kemal ile Söyleşi”, *Gösteri-69*, İstanbul, 1986, s. 12.

içinde ortaya konmaya zorlanmaktadır.”¹¹⁷ Bir filmin senaryosu ortalama 140-160 sayfa üzerinde değişir. Ancak ortalama bir roman uzunluğu bu rakamın yaklaşık olarak üç katıdır. Bu yüzden birçok ayrıntı romandan filme geçerken kaybolur. “Senaryoda çoğunlukla şimdiki zaman egemen olduğu halde, romanda olaylar sıkça geçmiş zamana dönüşlerle kesilmekte, hangi zamana ve mekana ait oldukları belli olmayan soyutlamalar yapılmaktadır.”¹¹⁸

“Senaryo ve bitmiş film arasındaki ilişki, özgün bir ilişkidir. Diğer hiçbir sanat formunda özgün tasarı yani senaryo, yapının çeşitli aşamalarında değişmez. Romandan farklı olarak film senaryosu, bitmiş bir eser değildir. Senaryo, senaryo yazarının dışında, - özellikle yönetmen, daha az derecede editör ve kameraman olmak üzere- başka insanlar tarafından birçok yeniden biçimlendirmeye maruz kalır.”¹¹⁹

Film bir ekip işidir. Bir filmde teknik ekip, oyuncular ve teknik ekip elemanları bulunurken, roman genel olarak bir kişi tarafından yazılır. Romanlar her yerde yazılabilir, bir filmi çekebilmek için birçok materyalin birarada olması gerekir. Örneğin; “Marki 1763’te soğuk ve karlı bir Ocak günü Versailles Sarayı’ndan akşam saat 5’te çıktı.” cümlesini yazmak hemen hemen hiç para gerektirmezken bu sahneyi çekmek, o yılların Paris’ini yansıtacak dekoru kurmak ve dönemin kostümlerini sağlamak gibi pek çok materyali gerektirir.¹²⁰ Bunun maliyeti, romancıya bir kalem ve bir sayfa iken, bu tür bir sahnenin filme çekilmesi filmin bütçesini çok arttırır. Bu aynı zamanda senaryo yazarının teknik zorluklar ve maddi kısıtlamalar altında çalıştığını gösterir.¹²¹

Bir romanda okuyucu yalnızca yazarın göstermek istediklerini görür. Bir filmde ise izleyici yönetmenin istediğinden daha fazlasını algılar.¹²² André Bazin’e göre, bir seyirci topluluğunda her seyirci filmde gördüklerinden doğrudan doğruya kendini ilgilendiren bir ayrıntı bulabilir.¹²³ Çünkü seyirci kendini filmdeki karakterin yerine koyar.

¹¹⁷ Çetin, **Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması**, s. 198.

¹¹⁸ Zeynep Çetin, “Senaryo ve Uyarlama İlişkileri”, Sinema Yazıları, <http://istanbul.edu.tr/iletisim/sinema/yazilar/Senaryo.htm>, s. 4.

¹¹⁹ Çetin, **Bir Anlatı Formu Olarak Sinema Uyarlaması**, s. 126.

¹²⁰ Özlem Barut, **Türk Sineması’nda Anlatım Tarzlarına Göre Edebiyat Uyarlamaları**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara, 2007, s. 57.

¹²¹ Erus, *Senaryo ve Uyarlama İlişkileri*, s. 4.- s. 5.

¹²² Çetin, **Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması**, s. 84.

¹²³ Bazin, s. 23.

Robert Stam, başarılı bir uyarlamanın “romanın ruhuna, özüne” sadık kalması gerektiği yönündeki görüşlere karşı çıktığını;

“Sadakat fikri roman ve filmin çapraşık bir ilişkisi içinde temellenir. ‘Sadakat’, romanın içerdiklerini, biçiminin yüzeysel detayları dışında özetlenebilir bir temel, bir öz olarak kabul eder. Romanın bir ruhu, bir özü vardır ve bu özün, uyarlama ile taşınabilir, uygulanabilir, dağıtılabilir olduğunu varsayar. Oysa gerçekte bu tür aktarılabilir bir öz yoktur. Romana özgü metin, bir dizi sözel göstergeden oluşur ve bu sinyaller, anlatının kendisinin okunmasını da içeren, farklı okumaları gerektirir. Edebi metinlerin sınırsız bağlamda yeniden yaratılacak kadar açık bir yapıları vardır.”¹²⁴

sözleriyle ifade eder.

Bir roman sayfa sayısından ötürü günlerce, saatlerce okunabilmesine karşın, bir filmin yaklaşık olarak bir buçuk saatlik bir dilim içerisinde dramatik yapıyı ve olay örgüsünü en sağlıklı şekilde anlatması gerekir. Bu yüzden de uyarlama film yapılırken romandaki kişiler çıkartılabilir ya da yeni karakterler anlatının yapısını güçlendirmek, dramatik yapıyı arttırmak ve zamandan kazanmak adına eklenebilir. En çok okunan ve satan romanlardan uyarlama yapılmasında, sinema izleyicisi ile roman okurunun benzer özelliklerinden dolayı, bu tür uyarlamaların izleyici kazanma açısından önemli bir başarı elde edilebilmesi de etkin rol oynamaktadır.¹²⁵ Okuyucuların çoğu okuduğu bir romanın filmini de izlemek ister. Fakat film uyarlamaları hakkında tepkileri genellikle olumsuzdur. Çoğunlukla, uyarlama filmin romanla ne ölçüde benzediği ya da hangi noktalarda ters düştüğüne, romana sadık kalıp kalınmadığına odaklanırlar.¹²⁶

Uyarlama süresince hikayenin kimin bakış açısı ile, hangi karakterin ekseninde anlatılacağı belirlenmelidir. Anlatıya dayalı metinlerde olay örgüsünün ve bunun oluşturulmasında kullanılan mekan, zaman ve kişiler gibi öğelerin kimin tarafından görüldüğü, kimin tarafından kime aktarıldığı açık olmalıdır.¹²⁷ *“Roman ve sinemadaki bakış açılarının sınır ve potansiyelleri, romanın sinemaya uyarlanmasında zorluklardan birini oluşturur. Romandaki anlatıcının yerini almaya çalışan kamera bunu yaparken çoğu kez*

¹²⁴ Robert Stam, **Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation**, J. NAREMORE (Ed.), Film Adaptation, New Jersey: Rutgers University Press., 2000, s. 54-76., Aktaran: Özlem Barut, s. 50-51.

¹²⁵ Faruk Uğurlu, “Edebiyat ve Sinema”, **Kurgu Dergisi**, sayı: 11, 1992, s. 149.

¹²⁶ Zeynep Çetin, **Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması**, s. 271.

¹²⁷ Hasan Boynukara, **Roman’da Bakış Açısı ve Anlatılış**, İstanbul: Boğaziçi Yay., 1997, s. 14.

yetersiz kalır. Romanda bakış açısı ve ses, sinemanın yapabildiğinden çok daha esnek bir şekilde kullanılabilir.”¹²⁸

Ün’ün gerçekleştirdiği uyarlamalara baktığımızda çalışmalarını başlıca üç alanda topladığını görüyoruz. Bunlar oyun uyarlamaları, roman ve öykü uyarlamalarıdır. Ün’ün filmografisinde yer alan edebiyat uyarlamalarını sırasıyla detaylı olarak inceleyeceğiz.

2.2. Memduh Ün Sinemasında Oyun Uyarlamaları

Bu başlık altında Ün’ün filmografisinde yer alan oyun uyarlamalarını belli dönemlere ayırarak ele alacağız. Ün sinemasındaki oyun uyarlamalarını sağlıklı bir biçimde incelemek için öncelikle tiyatro ve sinemanın birbiriyle ilişki ve farklılıklarına değinmek yararlı olacaktır.

2.2.1. Tiyatro Oyunu ve Sinema İlişkisi: Avantajlar ve Dezavantajlar

Yapısal benzerlikleri nedeniyle tiyatro ve sinema, birbirlerini özellikle sinema tarihinin ilk döneminde diğer sanatlardan daha çok etkilemiştir. *“Tiyatro yaşamı kendine özgü yasalarıyla temsil eder; bu nedenle görünen gerçeği değil ancak onun yorumunu ele alır. Tiyatro sembolik bir ölü bir mekanla canlı aktörün çelişkisinden oluşur. Oysa sinemada olayın gelişimi optik olanakların bir sonucudur. Buradaki göz, tiyatro seyircisinin değil, kameranın gözüdür. Kişi ve mekan tiyatrodan farklı olarak, burada aynı özdedir. Yani her ikisi de görünen gerçeğin imgesini yansıtır.”*¹²⁹

Tiyatroda da sinemada da oyuncunun amacı aynıdır. Her ikisi de yaratıcılıkları kişinin gerçek duygusu uyandırmasını, bu kişinin karakter bakımından bütün oyun boyunca bütünlük göstermesini, kendi kendine benzemesine çalışırlar.¹³⁰

¹²⁸ Erus, Zeynep Çetin, “Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, sayı: 22, 2005, s. 236.

¹²⁹ Kayıhan Keskinok, “Televizyona Özgü Yapım”, *Sanat*, 1 Temmuz 1974, sayı:27, s. 45.

¹³⁰ Âlim Şerif Onaran, *Sinemaya Giriş*, İstanbul: Filiz Kitabevi, 1986, s. 59.

İnsan yaşamlarını yansıtmaları yönünden her iki sanat dalı birbirine benzer gibi görünseler de gerçekte birbirlerinin tam karşıtıdır. Ham maddesi fotoğraf olan sinema özünü görüntü diyalektiğine bağlıdır.¹³¹ Bir tiyatro oyununda sahnede her şeyi görebilirken, bir filmde yönetmenin bize göstermek istediği kadarını görürüz. Bir film yönetmeni, yakın plan çekimlerle anlatmak istediği konuyu göstermek istediği ölçeklerde izleyiciye iletir. Oyuncuların hareketi de filmde çok şeyin anlatılmasına olanak verir. Çünkü sahnede bir oyuncunun yapamayacağı ya da gösteremeyeceği hareketler beyaz perdede yer alabilir. Bir de bu oyuncuların yüzlerindeki tepkileri yakın çekim ile beyaz perdede göstererek, seyirciyi tiyatrodan elde edilemeyecek bir biçimde etkilemek mümkündür. Tiyatro oyununun özünde yanılsama vardır. Tiyatrodan gerçekliğin ‘öyleymiş’ gibi betimlenmesi, yanılsamayı ortaya çıkarır.¹³²

Tiyatro, opera ve balede sahne düzeni (mizansen), sinemada plan düzeni denilince, hem her sahnenin ayrı ayrı düzenlenmesi, hem de birbirleriyle bağlantılarının kurularak düzenlenmesi gerekir. Tiyatrodan bu bağlantıyı kuran oyuncuların devinimleridir. Sinemada oyuncuların devinimine kamera devinimi ve de kurguyla sağlanan devinim eklenir.¹³³

Bir sinema oyuncusu görüntüsüyle oynarken, bir tiyatro oyuncusu görüntüsü kadar sesiyle de oynamak zorundadır. Sinema oyuncusu konuşmaya bile gereksinim duymayabilir. Diyaloglar sonradan eklenebilir. Bir film, profesyonel olmayan oyuncularla, çekildiğinin farkında olmayan insanlar yapılabilirken; tiyatro oyunculuğu konusunda aynı şey söz konusu değildir. Tiyatro ve sinema oyunculuğunun kendi içinde disiplin farklılıkları vardır. Yönetmen Edward Dmytryk “Sinemada Oyunculuk” isimli kitabında sinema oyunculuğu ile ilgili: “*Bir tepkinin fiziksel gösterimi abartılmamalıdır. ‘Büyük’ tepkiler istenilebilir. Ama sinemada, komedide bile ince bir tepki, genellikle en iyi tepkidir. Chaplin, Keaton, Langdon gibi en büyük komedyenlerimiz büyük, hatta bazen vahşi durumlar kurgulamışlardır ama tepkileri, önemli ölçüde ince tepkilerdir.*”, demektedir.¹³⁴

Sinema dilediğinde, gerçeği gerçek, fakat “sinemasal” gerçeğin boyutları içinde bir zaman diliminin dahilinde canlandırabilir. Ancak bu gerçeğin ifadesinde kendi dilini kullandığında ve bu dilin kurallarına bağlı olduğundan gerçeğin bütününe yansıtabilmesi

¹³¹ Keskinok, a.g.m., s. 45.

¹³² Aydın Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., 2003, s. 3.

¹³³ Önder Şenyapılı, **Sinema ve Tasarım**, İstanbul: Boyut Yay., 2002, s. 28.

¹³⁴ Edward Dmytryk, Jean Porter Dmytryk, **Sinemada Oyunculuk**, İstanbul: İzdüşüm Yay., 2003, s. 49.

mümkün değildir. Tiyatro sahnesindeki gerçek, belirli bir süre içinde ve üç tarafı kapalı bir sahnenin dahilinde, sahnedeki gerçek insanlardan, gerçek nesnelerden, gerçek konuşma, hareket, duygu ve durumlardan ileri gelir. Sinema, doğasından dolayı, bu gerçeği bir perdenin çizdiği çerçevenin içinde tutmak zorunda olduğu gibi bu gerçeğin yansıtıcısı, özetleyicisi kalır.¹³⁵

Tiyatro oyunu her defasında canlı performansa dayanır. Bir oyun her oynandığında izleyende farklı bir etki uyandırır. Sinemanın, aralıklı (değişik zamanlarda) çekilmesi nedeniyle, tiyatrodaki bilinmeyen – yapılamayan birçok efekti başarabilmesine karşı, filmde oynayan insanları da izleyicilerle ilişki içinde değillerdir. Senaryo da tıpkı tiyatro oyunu gibi yalnızca şimdiki zamanı gösterebilir. “Senaryo yazarı, tiyatrodaki olduğu gibi kendi düşüncelerini anlatamaz ve “bu arada zaman geçti”, “yıllar sonra” ya da “bundan sonra” şeklinde ifadeler kullanamaz.”¹³⁶

Ün’ün filmografisinde yer alan oyun uyarlamalarını, Türk sinema tarihindeki gelişmeleri paralel olarak, Ün’ün oyun uyarlamalarındaki etkisini daha iyi gözlemlemek adına belli dönemlere ayırarak ele alacağız.

2.2.2. 1950 Sonları ve 1960’ların İlk Yarısındaki Oyun Uyarlamaları

Ün’ün gerçekleştirdiği filmlere bakıldığında oyun uyarlamaları yok denecek kadar azdır. Oyun uyarlaması olarak Ün, genel olarak yabancı oyunlardan uyarlama yapmıştır. Filmografisinde yer alan yetmiş iki filmin içinde altı oyun uyarlaması bulunmaktadır.¹³⁷ Bu filmleri (*Zeynep’in Aşkı*, *Kırık Çanaklar*, *Yavaş Gel Güzelim*, *Ağaçlar Ayakta Ölür*, *Birtanem*, *Kadınım*) 1950 sonları ve 60 başlarında çevirdiği görülmektedir.

Bu dönemin Türk sinemasına bakıldığında (1950-60 yılları), sinemanın öğrenilmeğe çalışıldığı, sıradan eğlencelik konularla izleyicilerin oyalandığı, gerçeklere değinmeyen ve insanları düş dünyasında gezdiren konuların işlendiği görülür.¹³⁸ “... 1957 yılının eşiğindeki Türk sineması için geçim derdi yoktur; örneğin yeni evli bir çiftin karşılaşacağı sorunlar

¹³⁵ Scognamillo, *Dünya Sinema Sanayii*, s. 201.

¹³⁶ Erus, “Senaryo ve Uyarlama İlişkileri”, s. 4.

¹³⁷ Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü 1-2-3*

¹³⁸ Esen, *80’ler Türkiye’nde Sinema*, s. 165.

yoktur. 1957 yılının eşiğindeki Türk sinemasında insanlar –yaşadıkları yer, çevre, zaman ne olursa olsun- Mükerrrem Kamil romanına göre tanışır, Esat Mahmut romanına göre sevişir, ihanet eder, ihanete uğrar; Avare filmine göre ‘ıstırap çeker’, Kerime Nadir romanına göre verem olup ölürler.”¹³⁹

1960 sonrasında ise 1961 Anayasası’nın getirdiği özgürlük ortamı içinde toplumu ilgilendiren filmler çekilmeye başlanmıştır. “27 Mayıs’la beraber, ülkede demokratik bir hava esmeğe başlamış; on yıllık DP(Demokrat Parti) döneminde dile getirilemeyen sorunlar gündeme getirilmiştir. Sol akımların da yaygınlaşmaya başladığı bir ortamda, sosyal sorunları dile getirmek, sinemacılara da çekici gelmeye başlamıştır. Bu nedenle de 1960-1965 yılları arasında, toplumsal gerçekciliğimizi – şu ya da bu ölçüde- dile getiren filmler yapılmaya başlanmıştır.”¹⁴⁰ 1960’tan sonra, Türk sinemacıları, sosyal adalet ve kalkınma gibi kavramların liberal büyüme mantığının önüne geçtiğini daha özgür ve üretken bir toplumsal bağlam bulduklarında gündeme getirmeye başlamışlardır.¹⁴¹

Ün’ün ilk oyun uyarlaması Muharrem Gürses’in senaryosunu yazdığı Güllü Fatma oyunundan uyarlanan *Zeynep’in Aşkı* (1957) filmidir. Film, çektiği acılar yüzünden yaşamını yitiren bir köylü kızın öyküsünü anlatır.¹⁴² Melodram filmler o dönem çok iş yaptığı için filmin senaryosunu Ün, Gürses’in yazmasını özel olarak istemiştir:

“Senaryo bir oyundan uyarlandı. Eski tuluat tiyatrocularından Nuri Genç, Güllü Fatma başlıklı bir oyun getirmişti. Ben de senaryolaştırsın diye, melodramların tartışılmaz kralı Muharrem Gürses’e verdim bu oyunu. Muharrem Gürses’in *Yedi Köyün Zeynep’i* ve *Yetimler Ahı* filmleri çok iş yapmıştı, ben de ticari başarı sağlamak amacıyla senaryoyu olduğu gibi noktasına virgülüne dokunmadan çektim.”¹⁴³

Senaryo ve kurgudaki aksaklıklar ve olay örgüsünün açmazları izleyicinin ilgisini çekmemiş, film gişede büyük bir başarısızlıkla karşılaşmıştır. Ün, filmin başarısız olmasından duyduğu rahatsızlığı şu sözleriyle dile getirir: “Bugünkü anlayışım bu filmi şimdi

¹³⁹ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya** Cilt 2, s. 211.

¹⁴⁰ Servet Tanilli, **Uygurluk Tarihi**, İstanbul: Say Kitap Pazarlama Yay., 1981, s. 420.

¹⁴¹ Aslı Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005, s. 72.

¹⁴² Özgüç, s. 123.

¹⁴³ Ün, **Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor**, s. 41.

kurgulasam, herhalde on kısımdan beşe inerdi. Cidden çok kötü bir film, aşırı da uzun. Filmde çok sıradan anlamsız konuşmalarla, şarkılara türkülere esir düşmüşüm.”¹⁴⁴

Ün’ün filmografisinde önemli bir yer tutan oyun uyarlaması *Zeynep’in Aşkı* filminden sonra çektiği Edmond Morris’in “*Tahta Çanaklar*” adlı oyunundan uyarlanan *Kırık Çanaklar* (1960) filmidir.

Ün, *Üç Arkadaş* filminin başarısıyla çalışmalarına devam ederken bir gün yazıhanesine Beya Film’in sahibi Nusret İkbâl gelip, Lale Oraloğlu’nun elinde bir senaryosunun olduğunu, Ün’e çekip çekemeyeceğini sormuş, Ün oyunun orijinal metnini bulup, filmi çekmeyi kabul etmiştir. ¹⁴⁵ Lale Oraloğlu’nun yazdığı uyarlamada anne ve baba elleri titrediği için dedeye tahta kaşıkla yemek verir ve torun buna bozulup tahta çanak yapmaya başlar. Finalde anne ve babasına çocuk: “Siz yaşlandığınızda yemeğinizi bu çanakta yiyeceksiniz.”, der. Sonrasında Lale Oraloğlu’nun yaptığı uyarlama üzerinde, Ün ile Halit Refiğ bazı düzenlemeler yapmış ve Türk toplumunun yaşayışını göz önünde tutarak oyunu başarılı bir şekilde adapte etmişlerdir

¹⁴⁴ Ün, **Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor**, s. 41.

¹⁴⁵ Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme



Resim 2.1 (*Kırık Çanaklar* filminin afişi [1960])

Ün'ün, oyunun uyarlamasını yaparken dikkat ettiği unsur, kendi toplumunun yaşayış biçimi olmuştur: *"Kırık Çanaklar benim çevrem insanlarını ve onların arasında geçen ilişkileri anlatıyordu. Bizim insanımızın vefa duygularını anlatan bir filmi. Tahta Çanaklar'dan alınmaydı ama orada tabakları kıran adama tahta çanakta yemek yediliyor; bir de üzerine huzurevine atıyorlardı. Ama bizim toplumumuz böyle bir toplum değil."*¹⁴⁶ Oyunda küçük kız on yedi- on sekiz yaşlarındayken dede torun ilişkisini güçlendirmek için filmde on yaşlarına indirilmiştir.

Film, bir dede ile çok iyi anlaştığı torunu alan ilişkiyi konu alır. Dede sakarlığı nedeniyle eve zarar vermektedir. Gelininden korktuğu için çareyi evden kaçmakta bulur. Dedenin evden kaçtığını fark eden gelin, dedeyi bulup eve dönmeye ikna eder. Gelin yaptığı

¹⁴⁶ Memduh Ün ile yapılan 10.12.2009 tarihli kişisel görüşme

her şeyi dedenin iyiliği için yaptığını açıklar. Gerçekçi karakterleri ve yalın diyaloglarıyla dikkat çeken filmde, bir yandan yaşlı ve hasta dedenin evde kendini bir fazlalık olarak hissetmesi ve gelini tarafından çocuk gibi azarlandıkça huysuzlaşması; diğer yandan evin içinde bunalmış ve hiçbir yardım almaksızın evi çekip çevirmekle yükümlü gelinin durağan hayatı tarafsız bir bakış açısıyla yansıtılmıştır.¹⁴⁷



Resim 2.2 (*Kırık Çanaklar* filminden bir kare [1960])

Filmin sanat yönetmenliğini Ün ile uzun süre birlikte çalışacak olan sanat yönetmeni ve yönetmen Duygu Sağıroğlu yapmıştır. Ün ilk kez *Kırık Çanaklar* filminde profesyonel anlamda bir sanat yönetmeniyle çalışmıştır: “İlk çektiğim melodramlarda sanat yönetmeni yoktu. O görevi Semih Sezerli ve Niyazi Er yapardı. Üç Arkadaş’ta da yoktu. Semih Sezerli teklif ediyor ben karar veriyordum. *Avare Mustafa*’da Semih üç katlı bir ev yaptı. *Kırık Çanaklar*’dan sonra sanat yönetmeniyle çalışmaya başladım. Duygu Sağıroğlu kanıma girdi. Öyle güzel bir ev yaptı ki.”¹⁴⁸

¹⁴⁷ Işıl Karahanoğlu, 1950 – 1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi ve Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007. s. 171.

¹⁴⁸ Memduh Ün ile yapılan 10.12.2009 tarihli kişisel görüşme

Sağıroğlu'nun yapmış olduğu çevre düzenlemesi filmin gerçekçiliğini güçlendirmiştir. Sağıroğlu yönetmenle sanat yönetmeni arasındaki farkı bildiği için Ün'ün isteklerini yerine kusursuzca getirmiştir.¹⁴⁹

Filmdeki sahne geçişleri kararma ve açılmalarla sağlanmıştır. Dekor düzenlemesi, kullanılan ön planlar filmin derinliğini arttırmış ve estetik etkisini güçlendirmiştir. Filmin çoğu sahnesinde karakterlerin arkasından giden tramvay, derinliği oluşturan ve olay örgüsünü destekleyen bir unsur olmuştur. Ün filmlerinde üçüncü boyutun önemli bir yer tuttuğunu; *“Filmlerimde hayat vermek için hep üçüncü boyut yaratıyordum. İçimden geliyordu. Derinlik kattığı için background ve önplana çok dikkat ederdim. Dekupaj hiç yapmadım. Yaparsam da sette bozuyordum. İkinci planı çekiyorum, üçüncü plana gelince başka bir şey geliyordu aklıma.”*, diyerek ifade eder.¹⁵⁰



Resim 2.3 (*Kırık Çanaklar* filminden bir kare [1960])

Ün'ün kendi dünyasına ait olan masalsı unsurlara *Kırık Çanaklar*'da rastlanmaz. Ün, bu filminde de tanıdığı çevrenin insanların hikayelerini anlatmaktadır. Ancak bu sefer bu dünyayı anlatırken günün gerçekliğiyle anlatmıştır: *“Bana göre benim belli bir üslubum yok. Ben senaryoyu okuyorum, ona göre üslup tayin edip çekiyorum. Ölüm Peşimizde'nin*

¹⁴⁹ Memduh Ün ile yapılan 18.12.2009 tarihli kişisel görüşme

¹⁵⁰ Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

üslubuyla Zıkkımın Kökü'nün üslubu insana iki farklı yönetmenin elinden çıkmış hissi getiriyor. Ben senaryoyu okuduğum zaman kafamda bir film beliriyor, ona göre çekiyorum."¹⁵¹

Atmosferini ve gücünü konudan ve hikayeden alan Ün, konuyu hissettiği gibi en uygun şekilde çekmek için hep sezgileriyle hareket etmiştir. Kurgudaki ustalığı sayesinde filmin temposunu doğru bir şekilde kurmuştur. Temel derdi hikayeyi en uygun şekilde aktarmak olan Ün, sinemada denemeler peşinde koşmamıştır.

Filmle ilgili sinema yazarı Melih Cüylan; "Filme değer kazandıran reji ile bilhassa Turgut Ören'in yine başarılı foto çalışması yanında Lale Oraloğlu'nun anlayışlı ve olgun oyunu gayet tatminkar oluyor. Oraloğlu bu oyunu ile haftanın en başarılı aktristi olabiliyor. Netice olarak diyebiliriz ki 'Kırık Çanaklar' realiteleri benimseyen ve günümüz olaylarına eğilmeyi başarabilen bir film."¹⁵², demiştir.

Ün, *Üç Arkadaş* filminden beri yönetmen olarak yaptığı çıkışı bu filmle de sürdürmüş, film hem yurtiçinde, hem de yurtdışında büyük başarılar elde etmiştir. *Kırık Çanaklar*, ikinci kez yapılan "Türk Filmleri Festivali"nden tam dört ödül kazanmış, Ün en iyi yönetmen ödülünü almıştır.¹⁵³ *Kırık Çanaklar* filmi daha sonra Berlin Film Festivali'ne katılmıştır. Film, festivalde bir ödül alamasa da festival izleyicisi tarafından ilgiyle izlenmiş ve Türk sineması için olumlu bir etki yaratmıştır. Film, Berlin Film Festivali'nin ardından Rusya, Mısır, Yunanistan, Endonezya, Brezilya, Arjantin gibi ülkelere satılmıştır.¹⁵⁴ Bu durum o dönem için Türk sineması için az rastlanan türden bir başarıdır.

Ün, *Kırık Çanaklar* filminin ardından oyun uyarlaması olarak William Shakespeare'in *Hırçın Kız* adlı oyunundan uyarlanan *Yavaş Gel Güzelim* (1963) filmini çekmiştir. Filmin senaryosunu Vedat Türkali ve Bülent Oran yazmış, filmin başrollerinde ise Ayhan Işık, Fatma Girik, Hulusi Kentmen ve Selim Serezli yer almıştır.¹⁵⁵

¹⁵¹ Memduh Ün ile yapılan 16.04.2008 tarihli kişisel görüşme

¹⁵² Memduh Ün'ün kişisel gazete arşivinden

¹⁵³ Özgüç, s. 158.

¹⁵⁴ Özgüç, s. 159.

¹⁵⁵ Özgüç, s. 223.

Shakspeare'in en çok bilinen eseri olan Hırçın Kız'ın orjinal öyküsünde, zengin Baptista'nın evlilik çağına gelmiş Katharina ve Bianca adlı iki kızı vardır. Bu iki kız kardeş birbirlerinden tamamen farklıdır. Küçük kız Bianca görgülü biridir, erkekler onunla evlenmek için sıraya girmiştir. Diğer kız kardeş Katharina'nın ise ağzı çok bozuktur, kaba davranışları yüzünden hiçbir talibi yoktur. Anneleri, küçük kızı Bianca ile evlenmek isteyen Hortensio ve Gremio'ya bir şart koşar: Katharina'ya bir talip bulmasını, ancak bu şekilde ikisinden birinin evlenmesine izin vereceğini söyler. Hortensio, Verona'dan yeni gelen arkadaşı Petruchio'ya olayları anlatır, kendisinden yardım ister. Petruchio arkadaşına yardım etmeye karar verir ve Katharina'yı etkilemek için çözüm yolu arar.¹⁵⁶

Filmde ise gelenekler gereği üç kız kardeşten en büyüğü olan Fatoş'un evlenmesi gerekir. Çünkü Hulusi reis diğer kız kardeşler Sevda ve Zuhal'in evlenebilmesi için Fatoş'un evlenmesini şart koşturmuşur. Ancak Fatoş, şımarık ve olmadık münasebetsizlikler yaparak bütün taliplerini kaçırrır. Zeki bir delikanlı olan Fatoş'un beşik kurtmesi Ayhan sabırlı davranarak Fatoş'u yola getirir. Üç kız kardeş de en sonunda evlenir. Fatoş evlendikten sonra Ayhan'ın çiftliğine yerleşir. Ayhan'ın çiftliğini satın almak isteyen haydutlar Fatoş'u kaçırrır. Ayhan Fatoş'u haydutların elinden kurtarır. Film de oyunda olduğu gibi mutlu sonla biter.



Resim 2.4 (*Yavaş Gel Güzelim* filminden bir kare – Fatma Girik ve Ayhan Işık [1963])

¹⁵⁶ William Sheakspeare, **Hırçın kız**, İstanbul: Kitapzamanı Yay., 2009

Filmle ilgili sinema yazarı Yücel Özturan Artist dergisinde, “*Son derece büyük mantık hataları ve saçmalıklarla dolu öylesine sudan bir konu ki üzerinde durmak bile gereksiz. Filmin en önemli özelliği Memduh Ün’ün kamera üzerindeki gittikçe artan hakimiyetini aksettirmesi. (...) Netice olarak ne sinemamıza ne de rol alanlara hiçbir şey kazandırmamış olan Yavaş Gel Güzelim tümüyle başarısız bir kurdela.*”¹⁵⁷, demiştir.

Diğer bir sinema yazarı Nezih Turan ise, “*Rejisör Memduh Ün bu hikayeyi resimlerken dikkata değer hiçbir şey yapmamış. Çekim olarak sıra regisörü diye bahsettiklerimizin yaptıkları filmlerden pek bir farkı yok. Halbuki bugün mevcut iyi yönetmenlerden biri olan Memduh Ün’ün hiç olmazsa ismine layık birkaç çıkışı olmalıydı.*”¹⁵⁸ demiştir.

Diğer yandan film, gişede iyi iş yapmıştır. Dünya tiyatrosunun en sevilen ve en çok sahnelenen oyunları arasında yer alan Hırçın Kız’dan uyarlanan filmin gişedeki başarısı, dramatik yapının güçlü olması ve Ün’ün oyuncu yönetimindeki başarısından ötürü iyi olmuştur.¹⁵⁹ Ün, *Yavaş Gel Güzelim* filminin ardından oyun uyarlaması olarak İspanyol yazar Alejandro Casona’nın *Ağaçlar Ayakta Ölüyor* (1964) oyununu filme çekmiştir. *Ağaçlar Ayakta Ölüyor* filminin detaylı incelemesini 3. bölümde ele alacağız.

2.2.3. 1970’lerdeki Oyun Uyarlamaları

70’li yıllarda Türk toplumunda yaşanan siyasi karmaşalar ve ekonomik çöküşler hem dolaylı hem de dolaysız yollardan sinemayı etkilemiştir. Devülyasyondan ötürü Türk parası kayıplara uğramış, enflasyon sinemacıyı kar edemez duruma getirmiştir. 1950’lerin ve 1960’ların, izleyicisine film yetiştirme sorunu yaşadığı anımsandığında, izleyici bulamama yüzünden seks filmlerine yönelmeyi göze alacak kadar düşmesi, Türk sinemasının krizinin derinliğini göstermektedir.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Yücel Özturan, “Yavaş Gel Güzelim”, *Artist Dergisi*, 1963, s. 46.

¹⁵⁸ Nezih Turan, “Haftanın Filmleri - Yavaş Gel Güzelim”, 1963, s. 23.

¹⁵⁹ Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

¹⁶⁰ Esen, s.162.

Televizyonun giderek yaygınlaşmaya başlaması, sinema biletlerinin pahalılığı, terör gibi nedenlerle aile seyircisinin salonlardan çekilmesi Yeşilçam sinemasının çözülmeye başlamasına neden olmuştur.¹⁶¹

Tablo 2: 1970’li Yıllarda Türkiye’de Üretilen Toplam Film Sayıları ¹⁶²

Yıl	Film Sayısı
1970	224
1971	265
1972	300
1973	209
1974	189
1975	225
1976	164
1977	124
1978	126
1979	193

Tabloda da görüldüğü gibi 70’li yıllarda üretilen Türk filmleri sayısında önemli bir dalgalanma görülmektedir. Ün, 70’lerdeki Türk sinemasının içinde bulunduğu bu durumun devletin sinemaya gerekli desteği vermemesinden ötürü olduğunu dile getirmiştir:

“Tabii, bir bunalım geçiriyor. Geçirmiyor demek için çıldırmak gerek. Filmci ekonomik bir bunalım içinde olunca, sinema da aynı bunalımı yaşıyor. Yalnız bırakılmış olması, onun bu bunalımdan çıkmasını engelliyor. Sinemayı yok edici bir takım etkenler de var: Star sistemi, sinema yönetmenini etkiliyor. Devlet baba, «Koruyuculuk» vasfını esirgediği için, çaresiz kalan yapımcı, işletmeciye, sinemacıya yağ çekiyor, taviz veriyor. Bu arada bazı kişisel çıkışlar oluyor, örneğin bir Metin Erksan, bir Halit Refiğ çıkıyor, bir şeyler yapıyor. Büyük bir enerji harcıyorlar. Ama sonunda tepetaklak oluyorlar. Yaptıkları film zarar ediyor, ya da hiç oynayamıyor. Bir daha da o filmci başka bir denemeye girişemiyor. Sinema devlet eliyle korunmadıktan sonra bunalımdan kurtulunmaz. Devlet Tiyatrosu iyi sonuç veriyor. Sinemanın da böyle kayırılması gerek.”¹⁶³

¹⁶¹ Arif Can Güngör, **Türk Sinemasının Yerli Dizilere Etkisi ve Sinema İlişkisi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2007, s. 185

¹⁶² Hakan Erkalı , **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2003, s. 134.

¹⁶³ **Cumhuriyet Gazetesi**, Ocak 1973, s. 20.

1970’li yıllarda Ün, Türk sinemasının geldiği durumdan dolayı iki erotik film çekmek zorunda kalmıştır. Çekmiş olduğu filmlerin ikisi de oyun uyarlamasıdır. İşletmelere film borcu olan yakın arkadaşı Kadri Yurdatap’ı iflasın eşiğinden kurtarmak için Mine Film adına “Pepsi” adlı tiyatro oyunundan *Birtanem* (1976) “Oyuncakçı Dükkanı” adlı oyundan da *Kadınım* (1976) isimli filmleri çekmiştir. Oyunların hangi yazarlara ait olduğu ve oyunlarla filmler arasında ne gibi değişiklikler yapıldığı araştırılmış; ancak konuyla ilgili bir kaynak bulunamamıştır. Bu yüzden sadece filmler izlenerek, filmlerin konuları incelenmiştir.

Yönetmen olarak jenerikte Zafer Par’ın isminin yazdığı ama Ün’ün yönettiği *Kadınım* filminde, mühendis Orhan’ın karısı evi terk eder. Ancak şehir dışından gelecek olan müdürü Nizamettin Bey, Orhan’ın evini ziyaret edecektir. Eğer düzenli bir hayatı varsa Orhan terfi olacaktır. Orhan karısının yerine meyhanede tanıştığı Nermin’i geçirir ve müdürünü kandırır. Mutlu bir aile tablosu çizerler. Müdürü Orhan’ı terfi ettirir. Filmin sonunda Orhan’ın eşi eve geri döner, Nermin bu yüzden meyhaneye geri dönmek zorunda kalır. Meyhanede dans ederken Orhan’ın müdürünün masaların birinde oturduğunu görür. Nizamettin Bey’in omzuna kapanarak ağlamaya başlar ve film biter.

Birtanem filmindeyse Ahmet’in sevgilisi Nermin kendisine araba almadığı için Ahmet’i terk eder. Ahmet, Nermin’in yokluğuna dayanamaz, ne inşaat firmasındaki işinin başına gider ne de evden dışarı çıkar. Ortağı Ömer, Ahmet’in iyileşmesi için bir oyun hazırlar. Bir balıkçı meyhanesinde şarkı söyleyen Zeynep adlı şarkıcıyı, beş yaşındaki bir çocuk aklına sahipmiş gibi Ömer’in evine sokar. Ömer ve Zeynep arasındaki ilişki, Zeynep’in Ömer’i sevmesiyle değişir. Ömer, Zeynep’in akıl sağlığının yerinde olduğunu öğrenince Zeynep’i evden kaçıtır ve evlenirler. Film mutlu sonla biter.

Her iki film için de çok az negatif kullanılmış, çekimler on dört günde tamamlamıştır. Filmler erotik sahneler içermektedir. Ancak bu sahnelerin çekimlerini Ün gerçekleştirmemiştir. Çekimden önce çok prova yaptığı için bu sahnelerin çekimlerini başka yönetmenlere¹⁶⁴ çekirmiştir: “*Ucuz ve çabuk çekmem gerekiyordu, arkadaş hatırına onları çektim, ama rahatsız oldum o iki filmde sonra.*”¹⁶⁵

¹⁶⁴ **Kadınım**: Temel Gürsu, **Birtanem**: Oksal Pekmezoğlu, Ün, s. 314-320.

¹⁶⁵ Memduh Ün ile 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme.

Bu filmlerin ardından Ün, kendi yapım şirketi adına yönetmen Temel Gürsu'ya cinsel gücü arttıran bir parfüm icat eden iki arkadaşın öyküsünü konu *alan Kokla Beni Melahat'i* (1975) çektiirmiş, bu filmin ardından erotik içerikli bir film projesinin içinde yer almamıştır.¹⁶⁶

2.3. Memduh Ün Sinemasında Öykü Uyarlamaları

Ün'ün filmografisinde yer alan öykü uyarlamalarına bakıldığında, yönetmenin sinemaya başladığı yıllardan sona erdirdiği yıllara dek hemen her on yıllık dönemde yerli ve yabancı öykülerden uyarlamalar yaptığı görülmektedir. Söz konusu filmler incelenmeden önce, öykünün tanımı, özellikleri ve öykü uyarlamalarının avantaj ve dezavantajları ele alınacaktır.

2.3.1. Öykü Uyarlamalarının Avantaj ve Dezavantajları

Öykü, yaşanmış veya yaşanması mümkün olayları, mekan, zaman ve kişi göstermek suretiyle ayrıntılara yer vermeden anlatan edebiyat türüdür.¹⁶⁷ İsmail Çetişli'ye göre modern öykü, “gerçek ya da gerçeğe uygun olay ve durumların; insan, zaman ve mekan unsurlarıyla birlikte bir dünya çerçevesinde ve üzerinde durulan konu, tema ve mesaja uygun bir biçimde kurgulanıp; ayrıntıya girilmeden ve bütünüyle yoğunlaştırılarak, okuyucuya estetik haz verecek tarzda anlatılmasından doğan kısa ve mensur bir edebi tür”dür.¹⁶⁸

Öykülerin serim (giriş), düğüm (gelişme) ve çözüm (sonuç) olmak üzere üç bölümü vardır. Her öyküde belli bir olay, olayı yaşayan kişi ya da kişiler, olayın geçtiği mekan, olayın gerçekleştiği zaman gibi unsurlar vardır.¹⁶⁹

Öykü, şiir dışındaki yazı türlerinin hiçbirinde olmayan bir bütünlüğü ve yoğunluğu barındırır. Öykü tıpkı yaşam gibi dinamiktir. “*Öykü kişinin başına bir olay gelir, yol kavşağında kalır, içsel ve dışsal bir veya daha çok çatışkı yaşar, yollardan birini seçer. Yaşadığı deneyimden sonra önceki kişi değildir, deneyim onu değiştirmiştir.*”¹⁷⁰

Her öykünün bir mesajı vardır. Bu mesaj öyküde, bir olay ya da bir insanlık durumu içerisinde ele alınır. Mesaj gibi anlatım yöntemi de öyküyü oluşturan temel unsurlardan

¹⁶⁶ Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü 1914-1990*, II.Cilt, İstanbul: Sesam Yay., 1998, s. 45.

¹⁶⁷ Mahmut Babacan, *Yazılı ve Sözlü Anlatım*, İstanbul: 3F Yayınevi, 2008, s. 52.

¹⁶⁸ İsmail Çetişli, *Metin Tahliline Giriş-2*, Ankara: Akçağ Yay., 2004, s. 27.

¹⁶⁹ Babacan, s. 267.

¹⁷⁰ Sevim Gündüz, *Öykü ve Roman Yazma Sanatı*, İstanbul: Toroslu Kitaplığı, 2007, s. 99.

biridir. Öykü bazen birinci tekil ağızından anlatılır. Öyküyü anlatan birinci kişi, her zaman öykünün ana kişisi olmayabilir, yardımcı kişilerden biri de öyküyü anlatabilir. Öyküyü monotonluktan kurtarmak için aynı olayı farklı kişiler ağızından aktarmak da mümkündür.¹⁷¹

Roman ve tiyatro gibi öykünün de yazın dili kendine özgüdür. Öykünün sinema ile uzunluk bakımından dili benzer gözükse de anlatım özellikleri farklıdır. Öyküyü de roman gibi sanat yapan nokta, içinde barındırdığı karakterlerin ve olayların davranışlarından öte karakterlerin içsel yolculuğudur. Sinema kelimelerden sıyrılarak soyutlama yoluna gider. Sinemanın kendine has bir anlatım dili olduğunu Jean Mitry; *“Edebiyat, resim ve müzik sanatını oluşturan şey sözcüklerin, renklerin ve notaların kullanım biçimidir. Sinema için de aynı şey geçerlidir. Sinema bir araçtır. Hem de öyle bir araç ki!”*¹⁷², sözleriyle ifade eder.

Öykü, romana göre sayfa sayısı az ve karakterler-olaylar daha sınırlı olduğu için sinemaya uyarlanma noktasında daha elverişlidir. Senaryo yazarı uyarlama yaparken öyküdeki karakterler ve olay örgüsü üzerinde daha rahat oynayabilir. Kısa bir öykü ise senaryo yazarı yeni karakter(ler) ve yan olay zincirleri oluşturmak zorundadır. Senaryo yazımı bir filmin iyi ya da kötü olmasında belirleyici unsurların başında gelmektedir.

Seyirci kitap okurken kendi deneyim ve dünya görüşü doğrultusunda yapıtı yorumlar ve imgeleminde olayları, yerleri ve karakterleri canlandırır. Aynı kitabın sinemaya uyarlanmasında ise karşısına bir başka sanatçının, sinemacının yorumuyla karşı karşıyadır.¹⁷³ Öykü uyarlamaları da tiyatro ve roman uyarlamalarındaki sorunları taşır, bu sorunları aşmak sinema yönetmeninin ve senaristlerin elindedir.

Ün’ün filmografisindeki edebiyat uyarlamalarına baktığımızda öykü uyarlamalarının büyük bir yer kapladığını görmekteyiz. Bu bağlamda 1950’lerden sonra Ün’ün yönetmenliğini yaptığı öykü uyarlamalarını yıllarına göre karşılaştırmalı olarak ele alacağız.

2.3.2. 1950 Sonları ve 1960’lardaki Öykü Uyarlamaları

¹⁷¹ Babacan, s. 267.

¹⁷² Jean Mitry, **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, İzmir: Dokuz Eylül Yay., 1989, s. 10.

¹⁷³ Tuncay Yüce, “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”, **ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt 1, Sayı 2, 2005, s. 71.

Memduh Ün'ün filmografisinde ilk öykü uyarlaması Orhan Dilmen'in hikayesinden uyarladığı senaryosunu Bülent Oran'ın yazdığı *Murada Ereceğiz* (1958) filmidir.¹⁷⁴ Öyküde zengin ağanın kızı Nazlı, Ömer ile evlenmek ister. Ancak Ağa, Ömer'in fakir olmasından dolayı kızıyla evlenmesini istemez. Ağa, altınlarını evinin kilerinde saklar. Rüstem, altınları ele geçirmek için bir plan yapar. Kız arkadaşını ağaya aşık edip, ağayla evlendirir. Altınları bulunca da Ağa'yı öldürüp, suçu Ömer'in üstüne atar. Öykünün sonunda jandarma olayı çözer ve Ömer ile Nazlı birbirine kavuşur. Filmde de iki erkek arasında kalan köylü kızı Nazlı'nın öyküsü anlatılır. Öyküden farklı olarak Ömer'in yakın arkadaşı Mıstık filme eklenmiştir. Filmde olay örgüsü öyküye paralel şekilde ilerlemektedir. Sinemacılar o yıllarda vergiden düşmek için düşük bütçeli bir film çekip ödeyecekleri vergiyi azaltırlardı. Buna amortisman filmler denirdi. Ün, *Murada Ereceğiz* filmini bu nedenle çekmiştir.¹⁷⁵

Amortisman filmler Uğur Film'i de mali açıdan ayakta tutmak için önemli bir yer tutmuştur. Amortisman filmler yapımcıya mali açıdan rahat nefes aldırarak yeni yönetmenlerin çıkmasına fırsat yaratmıştır. Ün amortisman filmlerin önemini;

*“Filmciler Ekim ayında bilançolarına bakar, büyük vergi çıkacağını gördüklerinde hemen bir film çırpıştırırlardı. Aralık ayında da küçük bir sinemaya fatura keser ve bu filmin yüzde altmışını maliyeye geçip, ödeyecekleri vergiyi azaltırlardı. Maliye yasalarına göre, film sene boyunca bir kere bile vizyona girmiş olsa yüzde altmış gider olarak kabul ediliyordu. Yani film on liraya mal olduysa, karın altı lirası vergiden düşülüyordu. O yüzden amortisman filmleri en ucuz oyuncularla çabucak kotarılmış yapımlardı. Murada Ereceğiz de Pars Film, Reha Yurdakul'un bir amortisman filmiydi.”*¹⁷⁶

sözleriyle anlatır.

Filmin başrolünde daha önce ikinci, üçüncü sınıf filmlerde oynayan Fatma Girik oynamıştır. Ün, filmin kadrosunu yaparken Girik'i beğenmiş; filmde ucuza oynatabileceğini düşünerek Girik ile çalışmıştır.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Özgüç, s. 133.

¹⁷⁵ Ün, s. 52.

¹⁷⁶ Ün, s. 51.

¹⁷⁷ Memduh Ün ile yapılan 15.11.2009 tarihli görüşme

Ün ile Girik arasında filmin çekimleri sırasında yakınlaşma olmuş; bu filmle başlayan yakınlaşma sonrasında da devam etmiştir. Girik'in kariyerinin şekillenmesinde kendisinin seçimlerinin büyük rol oynadığını Ün;

“Onun yıldızlaşmasında benim seçimlerimin etkisi oldu. Seçerken hem yazıhaneye hem Fatma'ya uygun olmasına dikkat ettim. Başlarda filmlerinin senaryolarını okumazdı. Ben okur karar verirdim. Kambur'da oynamak istememişti mesela ben okuyup oynamasını istedim. Çok da başarılı oldu.... Nasıl oynayacağını değil ama hangisinde oynayacağını söyledim. Zaten kadın starların arkalarında piyasayı bilen akli başında yapımçı erkeklerin olması başarılarında yüzde yüz etken.”¹⁷⁸

sözleriyle anlatır.

Ün ile tanıştıkları süreci Girik ise şu sözleriyle anlatır;

“İlk figüranlığım Memduh'un bir filminde oldu. Muhterem Nur oynuyordu. Dere kenarında çekim yapılıyordu... Dere kenarındayız. Çekim sırasında balıklar tutuldu. Hepimiz filelere doldurduk, eve götüreceğiz, akşama yiyeceğiz. Benim elimde file, yönetmen seni çağırıyor dediler. Ben de içeri filemle gittim. Bir baktım, adam ayaklarını uzatmış oturuyor. Ayıp be, çocuk da olsam ben içeri girince ayaklarını indirmen gerek. Ben de kızdım. Sen öyle oturursan ben de böyle balıkları sularıyla asarım diye kızdım, intikam alacağım ondan diye. Ahmet Tarık Tekçe ile Nedret Güvenç'in oynadığı filmde ikinci kız olacağım. Ama film Antalya'da çekilecek. Memduh bana, sana 200 lira vereceğim, dedi. Hemen evet ya da hayır de, dedi. Ben de hayır dedim çıktım. Aradan zaman geçti. Kimseyi bulamayınca benim istediğim parayı verdi. Sonra Antalya'ya gittik. Filmi çektik. Orada da Memduh ile yakınlaştık, oynadık.”¹⁷⁹

¹⁷⁸“Bir Yudum İnsan” TV programı kayıtları. 2004

¹⁷⁹ Bircan Usallı Silan, **Dört Yapraklı Yonca**, İstanbul: Epsilon yay., 2004, s. 42.

teknisyen değildir diyorum. Yönetmen bir teknisyen kimliğiyle çalıştığı zaman filmin başarılı olma olasılığı yoktur diyorum. Çünkü yönetmen yapıtına bir ruh veremezse o film tatsız tutsuz bir şey oluyor, ne bileyim, bir enkaza dönüşüyor."¹⁸³, sözleriyle açıklar.



Resim 2.6 (*Belalı Torun* filminin setinden – Ün, Fatma Girik ile [1962])

Ün, *Murada Ereceğiz* filminin ardından öykü uyarlaması olarak Şükran Eğilmez'in öyküsünden senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı *Belalı Torun* (1962) filmini çekmiştir.¹⁸⁴ Öyküde Hulusi kaptanın yurtdışından gelen torununun erkek beklerken kız çıkması anlatılır. Ayşe, Ahmet kılığında köşke döner ve yan komşularının oğlu Ali ile çapkınlık turları yapar. Öykünün sonunda Ali, gerçeği öğrenir ve Ayşe'ye aşık olur. Tüm olanların bir oyun olduğu herkese anlatılır ve olay tatluya bağlanır. Ayşe ve Ali mutlu olurlar. Filmde ise öyküde olmayan birçok yan karakter eklenmiştir. Kaptanın yardımcıları, orkestra, cici kalfa gibi yan karakterler olay örgüsünün içinde sırtmışlardır. Çünkü film içerisinde yan karakterlerin hepsi yüzeysel kalmış, dramatik yapıya bir katkılarının olması sağlanamamıştır. Film, öyküyle aynı olay sırasında ilerler. Filmin başrollerinde Ayhan Işık ve Fatma Girik yer almıştır. Ayhan Işık, o dönem komedi filmlerinde oynamakta ve bu filmler çok iş yapmaktadır. Ün bu nedenle *Belalı Torun* filminde Işık ile çalışmıştır.¹⁸⁵

Belalı Torun'un başarısı rejisör olarak Ün'ün oyuncular üzerinde kurduğu hakimiyette yatmaktadır. Oyuncuların kendi kafalarına göre oynamadığı yönetmenin insiyatifleri doğrultusunda hareket ettikleri net bir şekilde görülmektedir. Filmdeki karakterlerin

¹⁸³ Ün, s. 57.

¹⁸⁴ Özgüç, s. 190.

¹⁸⁵ Ün, s.126

gerçekdışı olması olay örgüsünün inandırıcılığını zedelemiştir. Ancak konunun traji komik oluşu izleyiciyi filmde soğutmamıştır.

Tuncan Okan, Milliyet gazetesindeki köşesinde filmle ilgili, “*Belalı Torun Memduh Ün’ün mizansen çalışması bakımından başarısız bir filmi. Ancak Ün’ün bu aceleci çalışma temposu içinde oyuncularına hakim olabildiği dikkat çekiyor. Fatma Girik’in erkek kıyafetleri içindeki davranışları dışında oyun rahatsız edici değil.*”¹⁸⁶, demiştir.

Giovanni Scognamillo Akşam gazetesinde, “*Belalı Torun birçok seyirciyi tatmin edebilir. Oysa menfi yönlerine rağmen Ün’ün filmografisinde nedenleri izah edilemeyen bir deneme olarak izlenmeye muhtaç bir filmidir.*”¹⁸⁷, diyerek eleştirisini dile getirmiştir.

Belalı torun filminin ticari başarısı Ayhan Işık’ın avantür filmleri kadar büyük olmamış, ortalamanın üstü bir başarı elde etmiştir.¹⁸⁸

1963 senesinde Bilge Olgaç Yelpaze dergisinde bir hikaye yayınlamış, prodüksiyon amirliği yapan eşi Vecdi Benderli hikayeyi Ün ile paylaşmıştır.¹⁸⁹ Ün hikayeyi beğenir. Senaryosunu Bülent Oran’ın yazdığı filmde Bilge Olgaç, ilk kez asistanlık yaparak, *Kısmetin En Güzeli* (1963) filmiyle sinemaya adım atmış, film Pars Film adına çekilmiştir.¹⁹⁰

Başrollerinde Fatma Girik, Fikret Hakan, Uğur Kıvılcım ve Semih Serezli’nin yer aldığı film, kötürüm bir kız ile entelektüel bir yazarın tutkulu aşkını konu alır. Öyküde kötürüm kız Fatma’nın Babıali’deki yazar arkadaşı Hikmet ile olan öyküsü anlatılır. Yenikapı’da geçen hikayede, Hikmet para kazanmak için bir sürü iş yapar, ancak hiçbir işte başarılı olamaz. Mahallede, manava, bakkala, herkese borcu vardır. Birgün Fatma ve kendisi için milli piyango bileti alır. Fatma’nın biletinden büyük ikramiye çıkar ve ayaklarını tedavi ettirmek için yurtdışına giderler. Filmde öyküde olmayan komikliklere ve tesadüflere sıkça yer verilmiştir. Mahalle insanlarının Fikret ile olan ilişkileri, zengin kızı Jale’ye Fikret’in oynadığı oyun dramatik yapıyı güçlendirmek için filme eklenmiştir.¹⁹¹

¹⁸⁶ Tuncan Okan, Haftanın Filmleri, “Belalı Torun”, **Milliyet Gazetesi**, İstanbul, 1963, s. 48.

¹⁸⁷ Giovanni Scognamillo, “Belalı Torun”, **Akşam Gazetesi**, 1963, s. 54.

¹⁸⁸ Ün, s. 127.

¹⁸⁹ Ün, s. 138.

¹⁹⁰ Özgüç, s. 198.

¹⁹¹ Ün, s.134.

Filmdeki yan karakterlerin derinliğine inilmemesi, yan karakterlerin karton kişiler olmasına neden olmuştur. Fatma'nın ev arkadaşı Nermin ile Hikmet'in ev arkadaşı ressam Ali'nin duygusal yakınlaşması filmde geçirtilmiştir. Oysa Bilge Olgaç'ın öyküsünde, bohem yaşayan ressam ve kötürüm kız çevresinde olaylar gelişir ve milli piyango biletiyle mutlu sona ulaşılır.

Film sansür kuruluna girdiğinde kurul, Fikret Hakan'ın “viskiyi kanı bozuklara bırakalım” sözünün, ziyafet evinde pencereden sarkıtılan yiyecek maddelerini gösteren sahnelerin ve usul bakımından uygun olmayan mahkeme sahnesinin (avukatın salona girişi, konuşmaya başlaması, dinleyicilerin tezahüratı ve avukatın bunlara selamla mukabele etmesi sahnelerinin mahkemelerin ciddiyetiyle uyuşmadığından) çıkarılmasını istemiştir. Ün filmi göstermek istediği için bu sahneleri filmde çıkartmıştır.¹⁹²

Memduh Ün daha sonra öykü uyarlaması olarak Hasan Aksu'nun bir öyküsünden uyarlanan senaryosunu Bülent Oran'ın yazdığı *Altın Çocuk* (1966) filmini Göksel Arsoy'un sahip olduğu Göksel Film adına çekmiştir.¹⁹³ Başrollerinde Göksel Arsoy, Altan Günbay ve Sevdâ Nur oynadığı film *James Bond* filminin bir tür yerileştirilmiş versiyonudur.¹⁹⁴

Öyküde, Türk istihbarat ajanı ‘Altın Çocuk’ Yunanlıların İstanbul’u yok etmek için planladıkları suikastı önlemeye çalışır. Yunan ajan Dimitri ve ekibi Haydarpaşa garının yakınında İstanbul boğazının içine bomba tertibatı koyarlar. Dimitri'nin sevgilisi Eleni, Altın Çocuğu yunan ajanlarının elinden kurtarır. Altın Çocuk, bombayı imha eder ve sevgilisini Yunan ajanların elinden kurtarır. Filmde de bir istihbarat ajanının maceraları konu edilir. Olay örgüsü öyküdekiyle aynı paralellikte ilerler. İstanbul'daki bir casus şebekesinin gizli faaliyetlerini ortaya çıkaran bir mit ajanının öyküsü anlatılır.¹⁹⁵ Öyküde, filmde olduğu kadar ajan çapkın değildir. Filmde ajanın birçok kadınla yakınlaşması yer alır.

Filmde Ün filmlerinde alışık olmadığımız düşük tempolu sahnelerle sıkça rastlanır. Çünkü filmin başrol oyuncusu ve yapımcısı Göksel Arsoy filmin Londra'daki çekimlerini

¹⁹² Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

¹⁹³ Özgüç, s. 284.

¹⁹⁴ Ün, s. 202.

¹⁹⁵ Özgüç, s. 284.

başka bir yönetmene çekirmiş ve montajda sarkan kısımları ısrarla çıkarmamıştır.¹⁹⁶ Ün filmin sahibinin yapımcı olduğunu;

“Filmin sahibi yapımcıdır. Ben de yapımcılık yaparken yönetmenin haklarına çok tecavüz ettim. Örneğin Keşanlı Ali Destanı’nda Atıf Yılmaz’la ters düştük. Üç metre bir yer kesip atmıştım. Atıf tutmuş yeniden eklemiş bu parçayı. Tekrar kestim ve münakaşa ettik. Her zaman yapımcı haklıdır diye düşünüyorum, dünyanın her yerinde bu böyle. Örneğin Göksel Londra’da çektiği o berbat sahneleri çok seviyor, çok güveniyordu. Ayrıca Londra’da nerden bulduysa, üç çirkin kız oynatmıştı. Ben itiraz edip sesimi yükseltsem, bu filmi bırakıyorum demem gerekirdi. Ya filmde ya da sarkık sahnelerden vazgeçmeliydim; ben sahneleri bırakmayı tercih etmişim.”¹⁹⁷

sözleriyle belirtir.

Filmde ayrıca Ün’ün sinemasında alışık olmadığımız sıkça tekrarlanan ve olay örgüsünü bölen öpüşme sahnelerine rastlanır. Ün erotik sahneler çekmekten hep rahatsızlık duyduğunu belirtir:

“Filmde cinsellik içeren bazı sahneler çekmişim. Ama rahatsız olmuyorum bunlardan. Ben seks sahneleri çekmeyi hiç sevmiyorum. Çerçeve, aç, mizansen derken çok prova yapıyorum çünkü; uzayan çekimler nedeniyle oyuncuların rahatsız olduklarını düşünüyorum. Ve bu rahatsızlık bana da geçiyor. Ama Altın Çocuk’ta uzun sevişmeler yer almıyor, kadın yatıyor, Göksel de üstüne çıkıyor ve öpüşüyorlar ya da Altan Günbay kızın göbeğini ve bacağına öpüyor hepsi o kadar. Bugün filmlerde gördüklerimizi anımsayınca çok çocuksu kalıyor hepsi!”¹⁹⁸

¹⁹⁶ Ün, s. 202.

¹⁹⁷ Ün, s. 203.

¹⁹⁸ Ün, s. 205-206.



Resim 2.7 (*Altın Çocuk* filminden bir kare [1966])

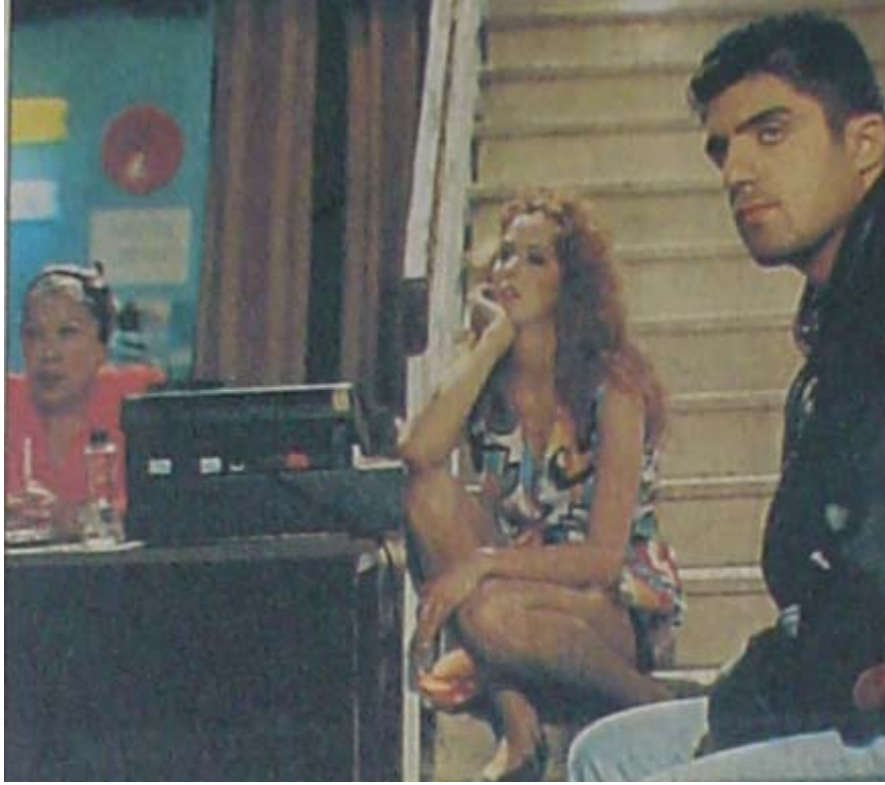
Altın Çocuk bu yönleriyle Ün'ün diğer filmlerinden ayrılan bir filmidir. Film serüven türünde Türk sinemasının ilk örneklerinden biridir. Ün'ün filmografisine baktığımızda 90'lara dek öykü uyarlaması olmadığını görürüz.

2.3.3. 1990 Sonrası Öykü Uyarlamaları

Altın Çocuk filminin ardından Ün uzun süre öykü uyarlaması çekmemiştir. Ün, 95 yılında *Sinema Vakfı*'nı sinemacı arkadaşlarıyla kurmuştur. Sinema Vakfı, derinleşmekte olan sorunlarını sinemacılar olarak kendileri halletmek, film üretimini sağlamak üzere aralarında Memduh Ün'ün de olduğu on kişinin (Ömer Kavur, Atıf Yılmaz, Ali Özgentürk, İrfan Tözüm, Erden Kıral, Barış Pirhasan, Orhan Oğuz, Yusuf Kurçenli, Zeki Ökten) bir araya geldiği bir vakıftır.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Türk, s. 174.

Büyük iddialarla kurulan vakfın faaliyetleri, vakfın doğru yönetilmemesi nedeniyle amaçlarına ulaşmadan sona ermiştir. Geriye içlerinde Ün'ün *Ona Sevdiğimi Söyle* adlı çalışmasının da olduğu 10 kurucu üyenin 10 kısa filmi kalmıştır. Bu filmler beşerli gruplar halinde iki film olarak sinemalarda gösterilmiştir.²⁰⁰



2.8 (*Onu Sevdiğimi Söyle* filminden bir kare [1995])

Ün'ün çektiği kısa film Tarık Dursun'un 1985'te Sait Faik Öykü ödülünü aldığı, aynı adlı hikayesinden uyarlanan *Ona Sevdiğimi Söyle* (1995) filmidir.²⁰¹ On dokuz dakika süren filmin başrollerinde ilk kez sinemada yer alan Özcan Deniz ve İpek Tuzcuoğlu oynamıştır.²⁰²

Tarık Dursun öyküyü büyük bir yalınlık ve gerçeklik içinde anlatmıştır. Öykü, Almanya'ya çalışmaya giden Cemal'in karısının geneleve düşmesinin ardından, aile üyelerinin karısını öldürme emri vermesini, ancak Cemal'in karısını öldürmeye kıyamamasını konu alır.

²⁰⁰ Türk, s. 175.

²⁰¹ Ün, s. 292.

²⁰² Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü 3. Cilt*, s.116.

Filmin olay örgüsü öyküyle paralel şekilde ilerler. Ün filmin finalini, daha etkileyici olacağını düşündüğü için hikayeden farklı çekmeyi tercih etmiştir.²⁰³ Öyküde, Cemal Almanya'dan döner, aile meclisi ona genelevde çalışmaya başlayan karısı Sema'yı öldürme kararını bildirip tabanca verir. Cemal geneleve gider, ama Sema'yı öldüremez, resepsiyon masasına tabancasını bırakıp, "Ona sevdiğimi söyle" der. Filmde ise karakter, tabancayı değil, nikah yüzüğünü resepsiyon masasına bırakır.

Ün, yapmış olduğu bu değişiklikten ötürü hikayenin yazarı Tarık Dursun ile sorunlar yaşamış, filmin sonrasında küs ayrılmışlardır. Ün: "*Çoğu yazar gibi bağnazdı Tarık Dursun. Kendi yazdıklarının dışına çıkmakta zorluk çekiyordu. Ben Reşat Nuri Güntekin, Orhan Kemal, Peride Celal'den uyarlamalar yapmış, onların yazdıklarını da değiştirerek çekmiştim. Ama Tarık Dursun bunların en inatçısıydı.*"²⁰⁴ sözleriyle yaşanan olayları anlatır.

Cemal ve Sema'nın genelev odasında tartışırken bir yandan bozuk musluktan suyun akması ikilinin bozulan ve bir daha düzelmeyecek olan ilişkilerine gönderme yapar. Filmdeki mekanların (genelev, mahalle) gerçekçi olmasında Ün'ün Adana'da yaşarken bu tarz mekanları gözlemlene fırsatı olmasının rolü olduğunu söyleyebiliriz. Her iki oyuncunun sinemadaki ilk tecrübeleri olmasına rağmen Ün'ün yönlendirmeleriyle ortalamanın üstünde bir performans çıkarmışlardır. Ün yakın planlarla karakterlerin iç dünyalarını başarı ile ortaya çıkarmıştır. Özellikle oda içerisinde geçen konuşmalar sırasında kamera hareketi yok denecek kadar azdır. Kameranın hareketsiz olması psikolojik gerilimi arttırmıştır.

Ün'ün diğer filmlerine nazaran *Ona Sevdiğimi Söyle* filminde genelde kamera durağandır. Alt açı ve üst açı kullanımıyla karakterlerin rolleri güçlendirilmiştir. Filmin Ün sinemasının en iyi örneklerinden biri olduğunu söyleyebiliriz.

Ün, *Ona Sevdiğimi Söyle* filminin ardından öykü uyarlaması olarak Ülkü Tamer'in Allaben öykülerinden *Sinema Bir Mucizedir* (2005) filmini çekmiştir.²⁰⁵ *Sinema Bir Mucizedir*, filmini 3.bölümde detaylı olarak inceleyeceğiz.

²⁰³ Memduh Ün ile yapılan 10.08.2008 tarihli kişisel görüşme

²⁰⁴ Ün, s. 394.

²⁰⁵ Ün, s.398.

2.4. Memduh Ün Sinemasında Roman Uyarlamaları

Bu başlık altında Ün'ün filmografisinde yer alan roman uyarlamalarını detaylı olarak inceleyip; roman uyarlamalarının avantaj ve dezavantajlarını ele alacağız.

2.4.1. Roman Uyarlamalarının Avantaj ve Dezavantajları

Mehmet Kaplan'a göre roman, *“hayatı her cephesiyle geniş olarak kavrayan ve her şeyi bir bakış, değişme ve gelişme olarak his ve idrak eden bir duyuş ve görüş tarzının ifadesidir.”*²⁰⁶ Nurullah Çetin'e göre ise roman *“hayatı yoğunlaştıran, vecize, şiir, resim, müzik gibi sanat ve edebiyat türlerinin aksine hayatı açan, sergileyen, ayrıntıları kendi yerlerine iade eden, gerçekleri çoğu zaman soyutlayarak yeniden üreten edebi bir türdür.”*²⁰⁷

Roman, hikayeden daha uzun bir hacimde, kişi, yer ve zamana bağlı kalınarak nesir tarzında kurgulanmış olayların hikaye edilmesidir. Romanda ana olayın içinde yardımcı olaylar iç içedir ve kişiler daha kalabalıktır. Kişilerin fizyolojik, psikolojik ve sosyal özellikleri ayrıntılı olarak tasvir edilir.²⁰⁸ Yaşamdan kesitler sunan roman bir kahramanın tüm yaşamını anlatabileceği gibi; birkaç karakterin belirli bir zaman dilimindeki ilişkilerini ve başlarından geçen olayları, ortalama iki yüz ile beş yüz sayfaya sığdırır.²⁰⁹

Romanda karakterler ve olay örgüsünü hazır sunuluyor olması uyarlama yapım sürecinde avantaj oluşturmaktadır. Çünkü anlatım materyalini tasarlamak yerine, ödünç almak daha kolaydır. *“İlginç bir öykü, sağlam bir yapı, derinlikli karakterler bu özelliklerini kaybetmeden beyazperdeye yansıtabildiğinde sanatsal bir filmin yaratılmasını sağlar.”*²¹⁰

Roman gibi uzun edebi yapıtların filme uyarlanmasında sık sık rastlanan başarısızlık, bu yapıtlarda varolan pekçok malzemenin filmin dar çerçevesi içine yerleştirilmeye çalışılmasından kaynaklanır.²¹¹ *“Bazı yönetmenler kaynağını romandan alan filmin, kitaba*

²⁰⁶ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2*, İstanbul: Dergah Yay., 1987, s. 362.

²⁰⁷ Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Edebiyat Otağı Yay., 2004, s. 66.

²⁰⁸ Babacan, s.276.

²⁰⁹ Gündüz, s. 19.

²¹⁰ Erus, 2005, s. 19.

²¹¹ Feridun Akyürek, *Senaryo Yazarı Olmak*, İstanbul: Mediacat Yay, 2007, s. 107.

sadık kalması gerektiğini belirtir. Çünkü ancak bu şekilde roman kitap olmaktan çıkıp filme dönüşecektir.”²¹²

Andre Bâzin, edebi başyapıtların perdede bozulmaya uğradığı yönündeki görüşlere karşı çıkar. Uyarlamaların asıl yapıtı bilen ve değerlendiren azınlığa bir zararının dokunmadığını, yapıtı bilmeyen izleyicinin ise herhangi bir filmde geri olmadığına şüphe duymadan filmi beğeneceğini belirtir. Bu durumun edebiyat için bir kazanım olduğunu, edebi yapıtların sinemaya uyarlanmasından sonra, bu kitapların satış grafiğinin yükseldiğini söyler. Andre Bazin, edebiyatın uyarlamalardan dolayı yitireceği bir şey olmadığını savunur.²¹³

“Sinema yalnızca eylemler, davranışlar ve hareketler sunmaktadır. Eylemler yönetmene ait olmakla birlikte onları ‘canlandıran’ kişilikler, hareket eden gerçek kişiliklerdir. Kişilikler koşullar tarafından belirlenmekte ve gelişmeleri de belli bir gerçekliğin yaşanmasıyla mümkün olabilmektedir. İşte bu yüzden romanda geçerli olabilecek pek çok durum, sinemada geçerli değildir.”²¹⁴

Birçok roman yazarı romanın filme uyarlanmasına karşı çıkar. Örneğin Aziz Nesin romandan film yapılmasına karşı çıkışını şu sözleriyle ifade etmiştir:

“Aslında her sanat dalı kendi kendisini yaratmalıdır. Yani öyküden, romandan esinlenerek film yapılabilir. Ama romanı filme almak, öyküyü filme almak bana göre yanlış. Romanın etkisinden kurtulmak gerekir. Romandan tortu olarak, iz olarak ne kalırsa, ondan yeni baştan, hatta değiştirilerek senaryo yazılmalıdır.”²¹⁵

Sinema perdesindeki görüntüler sürekli değiştiği için sinema romandan daha zengindir. Ancak romandaki ‘birinci tekil anlatıcı’ sinemada baştan sonuna dek kullanılmaz. Anlatıcı okuyucunun romanla daha sıkı bir bağ kurmasını sağlar. Romanda son derece yararlı olan birinci tekil şahıs anlatımını başından sonuna deneyen tek film yalnızca Robert Montgomery’nin *Göldeki Kadın* (Lady in the Lake, 1946) filmi olmuştur. Filmde dedektif kahraman asla gösterilmez, fakat kameramanın hareketli gözü aracılığıyla ‘deneyimlenir’.

²¹² Ali Özgentürk, “Bekçi Murtaza ve İktidar-İnsan İlişkisi”, **Videosinema**, Ekim 1984, sayı:4, s. 42.

²¹³ Bâzin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, s. 124. – 125.

²¹⁴ Çetin, Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması, s. 251.

²¹⁵ Meltem Sayar, “70 Yaşında Bir Delikanlının Sönmeyen Sevdası: Aziz Nesin ve Sinema”, **Videosinema**, Aralık 1984, sayı: 6, s. 98.

Arasına çerçevenin altına ulaşan elleri ya da omuzları görülür. Sonuçta ortaya sıkıntı veren bir film çıkmıştır. Sinema bu yüzden romanın anlatı içinde geliştirdiği çözümlere yaklaşabilir, fakat bunları asla roman gibi kuramaz.²¹⁶

Roman uyarlamaları, okumayı tercih etmeyen ya da okumayı bilmeyen bireyler açısından daha kolay bir yoldan seyredilerek eserin tüketilmesine olanak sağlamaktadır. Çünkü film izlemek, okumaktan daha zahmetsiz ve daha az zaman alan bir iştir. “Uyarlamalar, o zamana kadar geniş bir kitleye yayılamamış, belirli bir kesimin malı olmuş bazı romanları, görselliğin gücü ile çok geniş kitlelere iletmekte, çoğu kez de sevdirmektedir.”²¹⁷ Böylece uyarlama başarılı bir şekilde gerçekleşmiş olur.

Bu bağlamda, Ün’ün filmografisinde yer alan roman uyarlamalarını belli başlı dönemler altında ele alacağız. Ün’ün filmografisinde on yedi roman uyarlaması bulunmaktadır. Bunların on ikisi yerli (*Ateşten Damla*, *Avare Mustafa*, *Boş Yuva*, *Dağ Başını Duman Almış*, *Yıldıztepe*, *Yaprak Dökümü*, *İlk ve Son*, *Ağrı Dağı Efsanesi*, *Cevriyem*, *Devlet Kuşu*, *Kaçak*, *Zıkkımın Kökü*), beş tanesi de yabancı (*Güneş Doğmasın*, *Bire On Vardı*, *Kanun Karşısında*, *Aslan Pençesi*, *Aslan Yürekli Kabadayı*) eserlerden yapılan uyarlamalardır.

2.4.2. 1950 Sonları ve 1960’lardaki Roman Uyarlamaları

Ün’ün filmografisinde yer alan edebiyat uyarlamalarının büyük kısmı Türk edebi eserlerinden oluşmaktadır. Söz konusu uyarlamalar 60’lı yıllarda yoğunlaşmakta 90’lı yılların ortasına kadar devam etmektedir. Bu bağlamda roman uyarlamaları on yıllık dönemler içerisinde incelenecektir.

Ün, 1959 yılında çektiği *Üç Arkadaş* filminin başarısının ardından melodram türünde ekonomik kaygılarla çekmiş olduğu filmlere ara vermek istemiştir.²¹⁸ Ün’ün 60’larda romanlardan uyarladığı film sayısı on ikidir. Bunlar: *Ateşten Damla*, *Avare Mustafa*, *Boş Yuva*, *Dağ Başını Duman Almış*, *Yıldıztepe*, *Yaprak Dökümü*, *İlk ve Son*, *Güneş Doğmasın*, *Bire On Vardı*, *Kanun Karşısında*, *Aslan Pençesi*, *Aslan Yürekli Kabadayı*’dan oluşmaktadır. 1960 yılında filmografisindeki ilk yerli roman uyarlaması olan Mükerrerrem Kamil Su’nun aynı

²¹⁶ Zeynep Çetin Erus, “Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması”, İstanbul Üniversitesi, *İletişim Fakültesi Dergisi*, sayı:22, 2005 s.233

²¹⁷ Çetin, “Bir Anlatı Formu Olarak Romanın Sinemaya Uyarlanması”, s. 219.

²¹⁸ Memduh Ün ile yapılan 10.08.2008 tarihli kişisel görüşme

adlı romanından uyarlanan, başrollerinde Muhterem Nur ve Turgut Özatay'ın yer aldığı, Kurtuluş Savaşı'nda geçen aşk ve kahramanlık öyküsünü anlatan *Ateşten Damla* (1960) filmini çekmiştir.²¹⁹



Resim 2.9 (*Ateşten Damla*'nın çekimlerinde [1959])

Filmin senaryosu üzerine çalışırken romanın finalini beğenmediği için senaryoda değişiklik yapmaya karar vermiştir. Romanın kahramanı Ahmet'in Kurtuluş Savaşında gözleri kör olur. Sevgilisi hasta bakıcı göreviyle ulusal mücadeleye katılmıştır. İkili kaderin cilvesiyle hastanede karşılaşır. Kız kendisini tanıtmadan Ahmet'e yardım eder. Bu olay örgüsü birçok filmde gerçekleştiği için Ün, senaryo üzerinde değişiklik yapmıştır. Ün bu süreci; "*Mükerrem Kamil Su'nun Ateşten Damla adlı romanını okudum. Ama finali çok yapılmış, çok yinelenmiş, çok bayat bir finaldi...Senaryoyu üstlenen Atıf'la kafa kafaya verdik ve değiştirdik finali.*"²²⁰, sözleriyle anlatır. Ana olay örgüsü romandakiyle aynı şekilde ilerler. Filmde Ahmet ve Serap hastanede karşılaşır, ancak romandan farklı olarak Serap kendisini Ahmet'e tanıtarak yardım eder. Ahmet'in iyileşmesi için ameliyat olması gerekmektedir. Ahmet'i acil olarak ameliyata alırlar, bu sırada hastaneyi düşmanlar kuşatır. Serap, hastaneyi düşmanlardan korur. Filmin sonunda, romanda olduğu gibi Ahmet ve Serap birbirine kavuşur.

Filmin çekimi yaşanan aksaklıklardan dolayı çok uzun sürmüş, çekimler elli üç günde tamamlanmıştır. Film vizyona girdiği zaman sinema eleştirmenleri tarafından film beğenilmemiştir. Sinema yazarı Bayram Sezer filmle ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

²¹⁹ Özgüç: s. 51.

²²⁰ Ün, s. 85.

“Filmdeki aşk hikayesi Kurtuluş Savaşı’nın bütününi, ya da bir yönünü vermekten uzak olduğu için filmde iki ayrı kol çıkıyor. Ancak son on dakikada aşk hikâyesinin bütün kahramanlarının savaşa girmeleri sonucu seyirci iki kolu bir arada takip edebiliyor. Aşk hikayesinde kahramanlar arasında yapılan sınıflandırma pek isabetli sayılamayacağı gibi kişiler de bu sınıfların en iyi temsilcileri olamıyorlar. Konudaki bu aksaklıklar rejisör Memduh Ün’ün Üç Arkadaş’taki başarısına erişmesine engel oluyor.”²²¹

Tuncay Okan ise Milliyet gazetesindeki köşesinde film hakkındaki düşüncelerini;

“Ateşten Damla mizansen olarak Üç Arkadaş’tan daha başarılı olmakla beraber, tüm halinde Üç Arkadaş’ın seviyesine ulaşabilmiş değil. (...)Filmdeki göç bölümleri, yaralılarla dolu hastanenin manzarası, bilhassa işaret edilmeye değer. Bu bölümler öylesine canlı ve boyutlu ki, ‘Ateşten Damla’ şimdilik kurtuluş savaşını veren en başarılı film gösterilebilir. Ateşten Damla ne kadar görüntü olarak tatmin edici olsa da ses unsuru bakımından da o kadar da rahatsız edici. Filmin dublajı başarısız olduğu gibi, Ali Kaptanoğlu (Atilla İlhan) tarafından yazılmış diyaloglar da gayet kötü.”²²²

şeklinde belirtmiştir.

O günlerde bir filmin maliyeti 120 bin lira civarındayken Ateşten Damla 250 bin liraya çıkmıştır. Filmin gişedeki ticari başarısı filmin giderini karşılamadığı için Ün iflas etme noktasına gelmiştir.²²³

Ün, *Kırık Çanaklar*’ın ardından Orhan Kemal’in *Devlet Kuşu* eserinden uyarladığı *Avare Mustafa* (1961) isimli filmini çekmiştir. Filmin başrollerinde Ayhan Işık, Fatma Girik ve Çolpan İlhan yer alır.²²⁴ Roman işsiz ve aylak olan Avare Mustafa’nın yoksulluk içinde geçen hikayesini konu alır. Romanda, Avare Mustafa yoksulluktan kurtulup, ailesini refaha kavuşturmak için, mahallelerine apartman yapmak için gelen bir müteahhidin çirkin kızı ile evlenir.

²²¹ Baykan Sezer, “Ateşten Damla”, **Akşam gazetesi**, 06.02.1960, s. 40.

²²² Tuncay Okan, “Ateşten Damla”, **Milliyet gazetesi**, 30.01.1960, s. 29.

²²³ Ün, s. 93.

²²⁴ Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü* 1.Cilt, s. 166.

Orhan Kemal, Ün'ün sevdiği Türk yazarlarının başında gelmektedir. Ün, Orhan Kemal'in eserlerini sinemaya iyi aktarmasını; “Çocukken mahallelerde içiçe yaşıyorduk. Kalantorlar olmazdı. Küçük esnaflarlar, küçük memurlarla beraber yaşadım. Orhan Kemal'in romanlarını bu yüzden iyi aktardım. O insanları iyi tanırım. Orhan Kemal in insanlarını iyi tanırım.”²²⁵, sözleriyle anlatır.

Orhan Kemal ile Ün'ün anlatım biçimleri örtüşür. Çünkü Orhan Kemal romanlarında yoksul kesimi, kırsalda ve kenar mahallelerde yaşam mücadelesi veren insanların sorunlarını ele alır. Ün de Orhan Kemal'in kaleme aldığı sokaklarda büyüdüğü için, Kemal'in insanlarını iyi tanımaktadır. Sürükleyici, doğal ve gerçekçi bir yaklaşımla eserlerini kaleme alan Orhan Kemal, sosyal dengesizlikleri, eşitsizliklerin insanların yaşamları üzerindeki tahrip edici etkilerini gerçekçi bir şekilde resmetmiş; Ün de filmlerinde çağrışımlara, metaforlara başvurmaktansa, anlamı hikayedeki insan ilişkilerinden çıkarmayı tercih etmiştir.²²⁶

Memduh Ün'ün *Avare Mustafa* filminin özeti, Orhan Kemal ile dillerinin örtüştüğünü gözler önüne serer: “*Ahşap evleri, sokaklara dökülmüş çocukları, çeşme başı dedikoduları ile bir kenar mahalle ve bu mahallede oturan fakir bir aile, meyhane sefaları, komşunun güzel kızı ve üç mutlu serseri, üç arkadaş.*”²²⁷



Resim 2.10 (*Avare Mustafa* filminden Çolpan İlhan ve Ayhan Işık [1959])

Ün, romanı çok beğenip; filmin telif hakkını Sezer Sezin'den almıştır. Filmin telif haklarını aldıktan sonra eserin ismini gişede daha çok başarı kazanması amacıyla Hint filmi *Avare* (1951) den yola çıkarak; *Avare Mustafa* olarak değiştirmiştir:

²²⁵ Memduh Ün ile 11.03.2010 tarihli kişisel görüşme

²²⁶ Türk, s.96.

²²⁷ Giovanni Scognamillo, “Berduş Kalmak veya Kalmamak”, *Akşam*, 20.01.1961, s. 24.

“Avare Mustafa’yı değiştirmedim. Orhan Kemal hep paraya ihtiyacı olan bir şekilde yaşıyordu. Kıymeti zamanında bilinmeyen sanatçılardandı. Para konusunda hiç pazarlık yapmazdı. Ben onun parasını Orhan Kemal’e vermedim. Hürrem Bey ile Sezer Sezin sevgiliydi. Hıçkırık, Devlet Kuşu gibi filmleri almışlar. Daha sonra ayrıldıklarında Devlet Kuşu Sezer Sezin’de kalmış. Sezer bana on beş liraya film çekme hakkını verdi. Orhan Kemal ile karşı karşıya gelmedik. Devlet Kuşu ismini Avare Mustafa yaparken de hiç sormadık. Avare filminin gişesi çok iyiydi. Bu yüzden de filmin adını Avare Mustafa koyduk.”²²⁸

Film, fakir ailesine iyi bir yaşam sağlamak için mahallesindeki arsaya ev yapacak olan müteahhitin kızıyla evlenmeye kalkan Avare Mustafa’nın öyküsünü anlatır. Filmde Avare Mustafa (Ayhan Işık) ailesi ile Kumkapı’da oturmaktadır. Babası sürekli işsizliğini yüzüne vurur. Zülfikar Bey, mahalledeki arsaya apartman yapmaya gelir. Kızı Hülya (Çolpan İlhan) , Mustafa’yı görünce aşık olur. Hülya babasından Mustafa’ya bir iş vermesini ister, Mustafa katip olarak çalışmaya başlar. Mustafa’nın gönlünde Hülya değil karşı komşu kızı Aynur vardır. Ancak iki aile de bu birlikteliğe karşı çıkar. Mustafa, Aynur’u (Fatma Girik) sevse de bir süre sonra Hülya ile evlenir fakat çok mutsuzdur.

Paraya sahip olsa bile içinde gittikçe büyüyen bir yalnızlık başlamıştır. Birgün sokakta yürürken Aynur ile karşılaşır ve bütün günü beraber geçirirler. Hülya, Aynur ve Mustafa’nın görüştüğünü öğrenince karnındaki çocuğu düşürür, hastaneye kaldırılır. Zülfikar Bey, mahalleye gidip; kızının yanına gitmesi için Mustafa’ya yalvarır, cebinden tomarlarca para çıkarır. Mustafa, insanlığın ölmediğini söyleyerek parayı almaz ve Zülfikar Bey ile hastanenin yolunu tutar.

Orhan Kemal’in 1958’de yazmış olduğu *Devlet Kuşu* romanı 1950’lerin ikinci yarısını anlatmaktadır. Romanda belli bir tarih anılmamıştır ama Hülya’nın Mustafa’yı Gregory Peck’e benzetmesi, apartmanın yaygın olmayan yeni bir yapı olması, dönemle ilgili ipuçları vermektedir. Romandan sadece üç yıl sonra, 1961’de, yapılan film de olayların geçtiği dönem açısından romanla benzerdir.²²⁹

²²⁸ Memduh Ün ile yapılan 10.12.2009 tarihli kişisel görüşme

²²⁹ Rahşan Yıldız Eyigün, **Orhan Kemal’in Hayatı, Eserleri ve Orhan Kemal Uyarlamalarının Türk Sineması’ndaki Yeri**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul , 2006, s. 81.

Filmdeki tüm karakterler paranın önemini vurgularken, bir yandan da çalışmayı seçmemektedirler. Filmdeki karakterler romandaki gibi iyi ve kötü taraflarıyla verilmiş, böylece hiçbir karakter kahramanlaştırılmamıştır. Böylece Ün gerçekçi, hayat gibi bir sinema dili oluşturmayı hedeflemiştir. Filmde olaylar romandaki sıralanışa göre gerçekleşir. Romanda aileinin Mustafa'ya evlenmesi için baskısı uzun uzun anlatılırken, filmde evlilik öncesi bu dönem daha kısa tutulmuştur.

Filmde romandaki tasvirleri aratmayacak kadar konuya uygun mekanlar kullanılmıştır. Özellikle de Mustafa'nın yaşadığı mahalle için, ki olayların çoğu bu mahallede geçmektedir: *“Günün ilk banliyö treni ahşap kalabalığından ibaret mahalleyi çürük temellerinden sarsıp, tahta evleri zangır zangır titreterek geçerken...”*²³⁰ Filmde de mahalle ahşap eski evlerle doludur, evin tam karşısında, her tren geçişinde evin sallanmasına neden olan bir tren yolu vardır.²³¹

Film sansür kurulu tarafından reddedilmiş; ancak neden reddedildiğine dair bir açıklama yapılmamıştır. Bunun üzerine Ün ve Fatma Girik Ankara'ya gitmişlerdir. Kurul filmdeki önceki kimi sahnelerin hatırlandığı bazı geriye dönüşlerin kesilmesini istemiş ve filmin yurtdışı çıkışını yasaklamıştır. Ün filmi gösterime yetiştirmek için işletmecilere taahhüt verdiği için büyük bir hevesle çekmiş olduğu filmini sansürden kurtarmak için istenilen değişiklikleri yapmıştır.²³²

*“Dünyanın Sekizinci Harikası”*²³³ olan sansürün yaptıklarının önüne geçmek için Ün de diğer sinemacılar gibi bir çok yönetme başvurmuştur. Filmlerinde sansüre takılacağını tahmin ettiği sahneleri denetime senaryo gitmeden kesmiş, film ya da senaryo denetim kurulunun istediği hale getirilip kısaltılarak Ankara'ya gönderilmiştir. Sonuçta kurula ne gönderilirse onlar izlendiği için birçok filmi sansürden rahatça geçmiştir.²³⁴

Memduh Ün'ün anlattığı iki yöntem daha var ki, bu formül daha etkilidir:

“Sansür heyetine gösterimi yapacak olan makinisti ayarlıyorduk. O polis falan değil, sivil bir makinistti. Hep o

²³⁰ Orhan Kemal, **Devlet Kuşu**, İstanbul: Tekin Yay., 1995, s. 16.

²³¹ Eyigün, s. 82.

²³² Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

²³³ Nijat Özön, **Türk Sineması Tarihi**, İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, 1962, s. 219.

²³⁴ Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

görev yaptığı için biliyordu, nerelerinin kesileceğini. O kesiyordu. Biz gönderirken zaten kesiyorduk, bir de makinist kesiyordu. E biz de makinisti memnun ediyorduk, görüyorduk yani. Ayarlama işini Ankara'daki işletmecimiz yapıyordu. Daha neler yapıyorduk. Biri daha vardı ayarladığımız, ismini vermeyeyim. 20-30 sene önce, ismi cismi piyasada bilinmeyen, ünlü olmayan birilerince gönderilmiş, denetimden de çıkmış, ama çekilmemiş senaryolar vardır dosyalarda . Diyelim ki “Güneş Batıyor” diye bir senaryo yazmış mesela Ahmet Balta. 20 sene önce. Biz kendi çekeceğimiz senaryoya “Güneş Batıyor” ismini veriyorduk. Ayarladığımız kişi, ki o dosyalardan sorumlu memurdu kendisi, onaylanmış senaryoyu oradan çıkarıyordu, bizim senaryomuzu koyuyordu dosyaya. Ve biz “Güneş Batıyor” diye izin alıyorduk böylece.”²³⁵

Sansür belgelerinin bir kopyası Emniyet Müdürlüğü’ne gönderilmekte, polis zaman zaman sinema salonlarına baskın yapıp filmlerin izin belgesine uyup uymadığını kontrol etmektedir.

Yazar Orhan Kemal ise sansürle ilgili; *“Bugün yurdumuzda yayımlanmış birçok roman, hikaye, tiyatro oyunu sinemamız için konu olmak bakımından hemen hemen yasaktır. Kitapçılarda satılan öyle romanlar vardır ki filme çevirmeye kalksanız çeşitli yasaklarla karşılaşsınız. Bu yasakların nedenlerini inceleyince görürsünüz ki, o romanın, o hikayenin konusu toplumsaldır. Yani, yurdumuzda çeşitli geriliğin nedenlerini ortaya koyan şeylerdir. Bundan Türk filmciliğinin toplum sorunlarıyla uğraşması istenmiyor sonucu çıkar. Öyledir de. Türk sinema adamları bugün çok az toplumsal konuyu büyük cesaret, çok büyük rizikolarla ele alabiliyorlar.”*, demiştir.²³⁶

Avare Mustafa filminin başrol oyuncu Fatma Girik kendi sesiyle konuşmuştur. Ancak işletmeciler ve salon sahiplerinin talepleri doğrultusunda tekrar dublaj yapılmış Girik’in sesi değiştirilmiştir. Çekilecek filmler kadar çekilmiş olan filmlerin üzerinde de işletmecilerin çok büyük bir söz hakkı olduğunu Ün;

“Avare Mustafa’da Fatma’yı konuşturdum. Kendi sesiyle konuşturup star olarak piyasaya kazandırmak istiyorum. Onda o potansiyeli görmüştüm. İşletmelerden protestolar geldi kim konuşuyor bunu diye. Melahat İçli mi dediler; öyle bir oyuncu vardı Şehir Tiyatrosu’nda , genizden konuşurdu. Yadırgadılar yani. Şartlanmışlar çünkü. Böyle olunca biz filmlerde Adalet

²³⁵ Türk, s.134.

²³⁶ Orhan Kemal, *Senaryo Tekniği ve Senaryolar*, İstanbul: Tekin Yay., 2003, s. 19.

Cimcoz, Jeyan Mahfi ya da Nevin Akkaya konuşsun diye sıra beklerdik. Mecbursun, Belgin'i Jeyan konuşacak, Ayhan'ı Hayri Esen konuşacak dediler mi bitti. Anlaşmalara yazmıyoruz ama standart haline gelmiş artık bu. Peşlerinden koşuyoruz biz bunların. Oynayanların kendi sesi olunca kabullenmiyorlar. Çünkü seyircinin kulağı bu isimlerin konuşmalarına alışmış. Seyirci öyle istiyor diyorlardı."²³⁷

sözleriyle dile getirir.

Film gişede iyi bir ticari başarı elde etmesine rağmen eleştirmenler tarafından beğenilmemiştir.²³⁸ Eleştirmenler filmin serseriliği yücelttiğini düşünmektedirler:

*"Orhan Kemal'in en zayıf romanlarından birine -"Devlet Kuşu"- dayanan Avare Mustafa ise Kırık Çanaklar'daki gerçekçi tutumu sürekli geriden izleyen, özü bakımından ise gerici sayılabilecek bir filmidir: Bilincine ulaşamadığı bir sınıf farkının alt üst ettiği "kenar mahalle delikanlısının" durumu, davranışları, psikolojisi nesnel bir görüşle ortaya konulmak şöyle dursun hemen hemen avarelik propagandasını yapan, özlemini çeken bir tutum var."*²³⁹

Diğer bir sinema yazarı Leon Sason filmle ilgili Artist dergisinde; *"Bu filmde Memduh Ün mahallenin havasını vermekte muvaffak olmuştur. Mustafa'nın hülya kurduğu planlardaki derinlik, sükutu hayalin sonrasındaki sahneleri kolay unutulacak gibi değil."*²⁴⁰, demiştir.

Ün, *Avare Mustafa*'nın ardından maddi açıdan yine büyük bir başarı getirecek bir projenin arayışına girmiştir. Çünkü yapım şirketini ayakta tutabilmek için yılda en az dört film çekmesi gerekmektedir. Ün bu durumun yönetmen olarak kendini çok zor durumda bıraktığını belirtir:

"Çok zor bir şey. Bunları yaşadım ben. Ben yönetmenim ama bir de yapımcıyım. Firmamı düşünmek zorundayım. Dört tane film yapacaksam onları düşünmek, dört konu bulmak zorundayım. Yani bir tane kendim yapacağım diye düşünemiyorum. Çünkü kafam başka şeylerle meşgul. Yazıhaneyi işletmek durumundayım, ben olmadan yürümez. Kim yönetecek, hangi oyuncular, hangi konu, nasıl, kaç para, kaç

²³⁷ Türk, s. 123-124.

²³⁸ Ün, s. 109.

²³⁹ Nijat Özön, "Kısır Mevsim", **Yön Dergisi**, sayı 25, 06.06.1962, aktarım: *Karagözden Sinemaya*, c: 2, s.148-152

²⁴⁰ Leon Sanon, "Avare Mustafa", **Artist Dergisi**, sayı:79, 23 Ocak 1962

günde... bütün bunları düşünürken yönetmenliğim törpüleniyor. Ben bir süre sonra piyasa yönetmeni haline geldim. Yapımcılık, hayatımı daha rahat yaşamamı sağlarken yönetmenliğime zarar verdi. Yönetmenlikten kazanacağım beni yaşatmazdı.”²⁴¹

Ün, *Avare Mustafa*’nın ardından yerli roman uyarlaması olarak Lale filmin sahiplerinden Sabahat Filmer’in isteği üzerine Kerime Nadir’in aynı adlı romanından uyarlanan *Boş Yuva* (1962) isimli filmi çekmiştir.²⁴² Filmin başrollerinde Göksel Arsoy ve Fatma Girik yer alır.²⁴³

Romanın başkahramanı Ahmet, çocukluğundan beri mahallesinden Ayşe’yi sevmektedir. Ancak ailesi Ahmet’i zorla Fatma ile evlendirir. Fatma, Ahmet’e hamile olduğunu söyler. Romanın sonunda çocuğun kendisinden olmadığını öğrenince Ahmet, ilk aşkı Ayşe’ye geri döner. Filmde de romandaki gibi doğan çocuğu karısından olmadığı ortaya çıkınca eski sevgilisine dönen bir gencin öyküsünü anlatılır.²⁴⁴ Yağmurlu bir gecede, bekçi tarafından yanlışlıkla vurulan Göksel Arsoy, eskiden çok güzel günler geçirdiği bir çiftliğe gelir ve eski hatıralarını yaşar. Fatma Girik ile önce bir dolmuşta karşılaşır, Arsoy arkadaşının partisine gittiği zaman tekrar Girik ile rastlaşır. Birbirlerinden hoşlanıp evlenmeye karar verirler. Fakat Arsoy, bir gece sarhoş olup Girik’i aldatır. Aldattığı kadın Aksoy’dan çocuğu olduğunu söyler. Bunun üzerine Aksoy yasak aşkıyla evlenir. Ancak filmin sonunda Girik’e döner.²⁴⁵

Ün, bazı ticari ilişkiler adına çekmiş olduğu bu filmde istediği başarıyı elde edememiştir, film gişede başarısız olmuştur.²⁴⁶ Sinema yazarı Ağâh Özgüç filmle ilgili; “*Boş Yuva*’daki dünya Memduh Ün’ün dünyası değildir. Filmdeki karakterler Ün’ün dünyasına çok yabancı. (...) Bütün bunlara rağmen herkesce kabul edilen bir gerçek çok iyi bir rejisör en kötü şartlar altında bile çektiği birkaç planla kendini belli eder. (Özellikle filmin finalinde Ahmet’in çocuğun kendisinden olmadığını öğrendiği sahnede.) *Boş Yuva*’da da Memduh Ün’ün dikkat ben burdayım diyen sekansların olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.”, demiştir.²⁴⁷

²⁴¹ Mithat Alam Film Merkezi, Sözlü Tarih Memduh Ün kayıtları, 2006

²⁴² Memduh Ün ile yapılan 10.12.2009 tarihli kişisel görüşme

²⁴³ Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü* 1.Cilt, s.168.

²⁴⁴ Özgüç, s. 68.

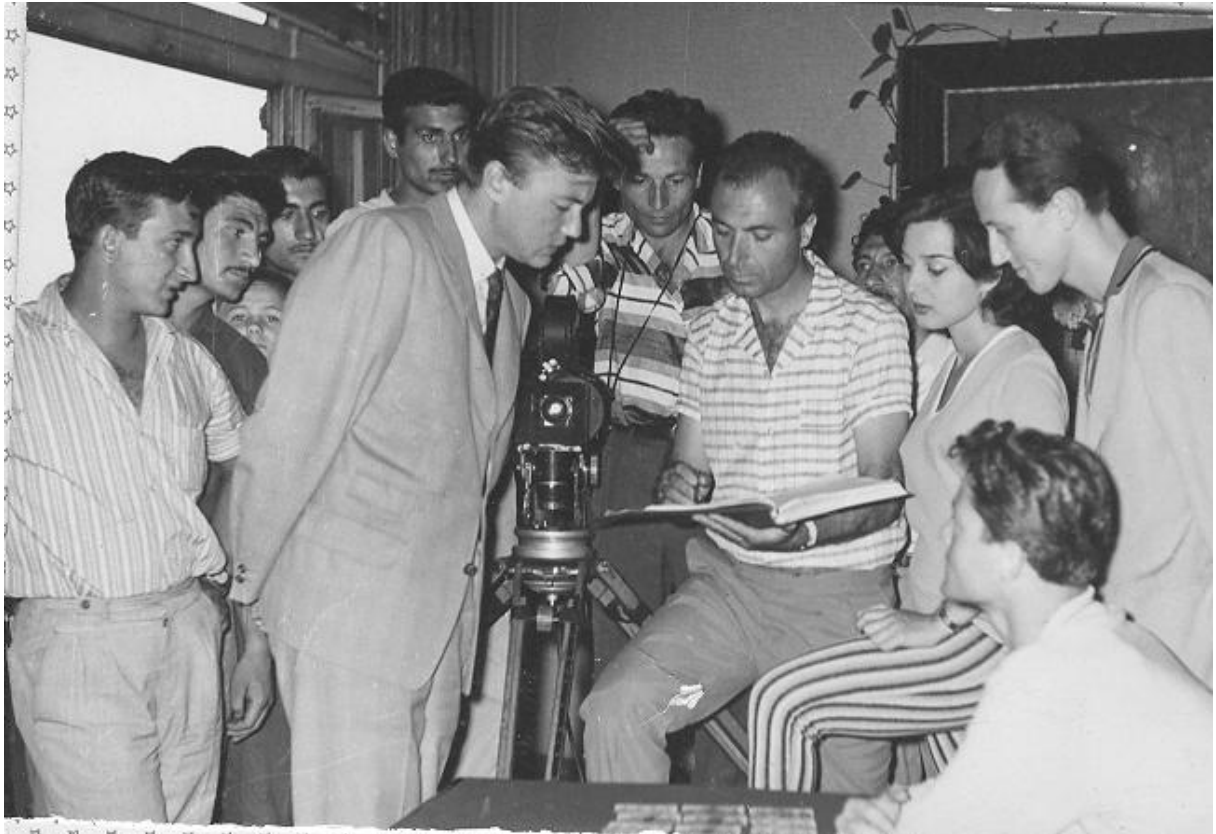
²⁴⁵ Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

²⁴⁶ Memduh Ün ile yapılan 10.12.2009 tarihli kişisel görüşme

²⁴⁷ Ağâh Özgüç, *Film Eleştirmeleri*, Sinema, 1961, İstanbul

Ün ardı ardına *Üç Arkadaş*, *Kırık Çanaklar*, *Ateşten Damla*, *Ayşecik* ve *Ölüm Peşimizde* gibi filmlerin ardından zoraki olarak çekmiş olduğu *Boş Yuva* filmiyle yönetmen yapımcı ilişkisinin filmin başarısında ne kadar etkili olduğunu gözlemlemiştir. Kerime Nadir romanları 1960'lı yıllarda çok satanlar listesinde olmasına rağmen Ün'ün bu uyarlamada başarısız olmasının nedeni, karakterlerin ruhsal derinliğini göz ardı etmesinden kaynaklanmıştır.²⁴⁸

1960'lardan itibaren Ün'ün yönetmen olarak imza attığı film sayısı azalırken, yapımcılığını yaptığı film sayısında artış olmuş; Ün yapımcı kimliğiyle güçlü bir yer edinmeye çalışmıştır. Yapımcı niteliğinin ağır basmasıyla en verimsiz dönemine girip 'küçük insanların hikayelerini anlattığı dünyasını' unutmuş; melodramlar, güldürüler, polisiye filmler, yabancı film, roman ve sahne yapıtlarından uyarlamalar birbirini izlemiştir.²⁴⁹



Resim 2.11(*Boş Yuva* filminin setinden-Sağdan dördüncü [1962])

Ün roman uyarlaması olarak *Boş Yuva* filminin ardından Graham Green'in *This Gun For Hire* (*Satılmış Adam*) adlı romanından Orhan Elmas ve Halit Refiğ'in uyarladığı *Güneş*

²⁴⁸ Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

²⁴⁹ Giovanni Scognamiglio, **Türk Sinemasında Altı Yönetmen**, İstanbul: Türk Film Arşivi Yay., 1973, s. 217.

Doğmasın (1962) isimli polisiye filmi çekmiştir.²⁵⁰ Ün polisiye filmlerin neden başarılı olduğunu; “*Yabancıardan yapılan polisiye filmler başarılı oluyor çünkü polisiye film her yerde polisiye film. Kaçma, kovalamaca, kavga, silah, dövüş... Ama öteki öğelere dayanan filmler pek başarılı olamıyor. Çünkü örfler, adetler, insan yaşantıları, duygular, bizim insanımızla onların insanı arasındaki farklar, kültür farkları... Genelde o başarıyı getirmiyor; kitaplar getiriyor, romanlar satıyor ama filmler olmuyor nedense.*”²⁵¹, sözleriyle ifade eder.

Roman bir kaptanın, karısının evi terk etmesi üzerine nasıl suç işlemeye başladığını konu alır. Film denizci Ali’nin (Göksel Arsoy) seferden dönüşü sonrasında nasıl bir katile dönüştüğünü anlatır. Seferden dönen Ali, polis arkadaşı Mahmut’tan (Reha Yurdakul) karısının kendisini aldattığını öğrenir. Bunun üzerine hem karısını hem de karısının sevgilisini öldürerek kaçır. Ali’yi bulmak için Mahmut’a görev verilir. Ali, Mahmut’tan kaçarken, Mahmut’un sevgilisi Zehra (Nilüfer Aydan) ile karşılaşır ve aralarında duygusal bir birliktelik başlar. Zehra da Mahmut ile kaçmaya başlar. Amaçları gemi ile İstanbul’dan kaçmaktır. Ancak Zehra yaralanır ve hayatını kaybeder. Polisler iskelede Ali’nin etrafını kuşatır. Ali kaçamayacağını anlayınca intihar eder.

Film polisiye olmasına rağmen içinde melodramatik öğeler barındırmaktadır. Filmin en dikkat çeken yönü takip sahneleridir. Takip sahnelerinde tercih edilen mekanlar, filmi görsel açıdan zenginleştirmiştir. Ün bu sahneleri çekebilmesini; “*Komedi filmi çekemem. Komedi filmi çekebilseydim 4-5 tane film çektim. Bunlardan biri Hababam Sınıfı tadında olurdu. En iyi avantür film ve polisiye film çektim.*”²⁵², sözleriyle dile getirir.

Film çekimleri bitip, vizyona girdikten sonra Ün tarafından tekrar kurgulanmış; karakterlerin ilişki boyutları değişime uğramıştır. Ün bu süreci şu şekilde anlatır:

“Filmde Reha Yurdakul ve Göksel Arsoy çok iyi bir dostu oynuyorlardı. Nil de Reha’nın nişanlısını canlandırıyordu. Reha filmde kaçarken bir aralık Nil’i rehin alıyor ve bu beraberlik sırasında aşık oluyorlardı. Arkadaşlarım filmi izleyince dediler ki: “Ne yaptın Memduh? Abisi gibi olanın sevgilisini elinden aldın. Bizim insanımız böyle bir şeyi sevmez!” Sonra filmi

²⁵⁰ Özgüç, s.170

²⁵¹ Şatıroğlu, s. 52-53.

²⁵² Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

toplattı, seslendirmesini değiştirdik. Filmin gişedeki başarısı hiç değişmedi."²⁵³

Güneş Doğmasın filminden bir sene sonra Ün roman uyarlaması olarak William Irish'in aynı adlı romanından uyarlanan *Bire On Vardı* (1963) filmini çekmiştir. Ün Irish'in bu romanını okumuş, çok beğenmiş ve romanı filme çekebilmek için yazarıyla yazışmıştır: "*Hemen bu romandan bir film yapmayı düşündüm ve yazarına bir mektup yazdım. Adresini yayınevinden bulmuştum. Irish yanıtında, kitabın filme alınmasından mutlu olacağını söylemiş, paradan söz etmemiştii bile.*"²⁵⁴

Roman, bir raslantı sonucu karşılaştığı ölünün katilini bulan taşralı bir kasa hırsızının öyküsünü konu alır. Filmde de olay örgüsü romandaki gibi ilerler. Filmin kahramanı Mehmet (Tamer Yiğit), bir kasadan yüklü miktarda para çalar. Gece karşısına Fatma (Fatma Girik) isimli dansçı çıkar. Fatma ile Mehmet arasında bir yakınlaşma olur. Mehmet, Fatma'ya olanları anlatır. Fatma, Mehmet'ten parayı kasaya geri koymasını ister. İkisi malikaneye giderek parayı yerine koyarlar.²⁵⁵ Filmin senaryosunu Ün, Lütfi Akad ile oluşturmuş; Ün, senaryoyu yazarken romana birebir bağlı kalmıştır. Ancak film gişede ortalamanın altında bir başarı sergilemiştir.²⁵⁶

Filmle ilgili sinema yazarı Scognamillo;

"Bire On Vardı, Memduh Ün'ÜN önceki yıllarda izlediğimiz 'Ölüm Peşimizde' ve 'Güneş Doğmasın' türünden filmidir. Oysa ki Akad-Ün ikilisinin imzasını taşıyan ve esas olarak bir uyarlamadan başka bir şey olmayan senaryosuna rağmen tatmin edici olmaktan uzak, içi boş bir şekil denemesidir."²⁵⁷

demmiştir.

Ün, *Bire On Vardı*'nın ardından roman uyarlaması olarak Oğuz Özdeş'in aynı adlı romanından *Dağ Başını Duman Almış* (1964) filmini çekmiştir.²⁵⁸ Ün, kitabı okuduğunda hiç

²⁵³ Memduh Ün ile yapılan 28.05.2010 tarihli kişisel görüşme

²⁵⁴ Ün, s. 142.

²⁵⁵ Özgüç, s. 211.

²⁵⁶ Ün, s. 143.

²⁵⁷ Scognamillo, Olumsuz Bir Şekilcilik Örneği: *Bire On Vardı*, **Akşam Gazetesi**, Kasım 1963, s. 30.

²⁵⁸ Özgüç, s. 230

beğenmemiş ve filme çekmek istemediğini belirtmiş; ancak And Film'in sahibi Turgut Demirağ, filmi çekmesi için ısrar etmiştir.²⁵⁹

Roman, Kurtuluş Savaşı'nda Yunan askerlerinin cephanesini ele geçirmeye çalışan Yüzbaşı Tarık'ın hikayesini konu alır.²⁶⁰ Filmde de romanda olduğu gibi Kurtuluş Savaşı yıllarında Yunan İstihbarat Teşkilatı içine girmek için görevlendirilen Yüzbaşı Tarık'ın (Orhan Günşiray) öyküsü konu alınır. Yüzbaşı Tarık amacına ulaşmak için İzmir'de bir meyhanede tanıştığı Eleni'den (Birsen Menekşeli) yardım ister.²⁶¹ Filmin bazı bölümlerini Tunç Başaran, Feyzi Tuna, Şeref Gedik, Kemal İnci ve Orhan Günşiray çekmiştir.²⁶²

Ün, senaryoda gerilim öğelerine sıkça yer vermiştir: “*Semih Okran küçük kızı kovalarken, takibin uzaması çok başarılıydı. Kızı hemen yakalasa tadı kaçardı sahnenin. Oysa kız saklandığında seyirci acaba kötü adamı yakalayacak mı diye meraklanıyordu. Sonunda bulup bıçaklandığında biraz düş kırıklığı yaratıyorsa da.*”²⁶³

Filmin çekimleri Antalya'da gerçekleşmiş; hava muhalefeti nedeniyle filmin çekimleri uzun sürmüş ve film pahalıya mal olmuştur. Film, Türkiye genelinde gişede başarılı olamamıştır.²⁶⁴

Ün, *Dağ Başını Duman Almış* filminin ardından roman uyarlaması olarak James Hadley Chase'in bir romanından uyarlanan *Kanun Karşısında* (1964) filmini çekmiştir. Roman bir gece kulübünün muhasebecisiyle, aşık olduğu kadının öyküsünü konu alır. Filmde de romanda olduğu gibi mimarlık okuyan Selim (Ayhan Işık), bir cinayete karışır. Okul yıllarında kendisi gibi aynı bölümde okuyan Leyla (Fatma Girik) ile sevgili olurlar. Para için Selim'i tehdit eden Sevgi (Elif Türkan), polisler tarafından yakalanır ve Selim'in suçsuz olduğu ortaya çıkar.

Ün filme hazırlıksız başlamış ve çekimler sırasında birçok aksaklık yaşamıştır.²⁶⁵ Ün filmle ilgili düşüncelerini; “*Şimdi filmi seyrettiğim zaman orta bölümün çok uzun olduğunu*

²⁵⁹ Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

²⁶⁰ Oğuz Özdeş, **Dağ Başını Duman Almış**, İstanbul: Tekin Yay., 1981.

²⁶¹ Özgüç, s.230.

²⁶² Giovanni Scognamiglio, **Yeşilçam'dan Önce Yeşilçam'dan Sonra**, İstanbul: Antrakt Yay., 1996

²⁶³ Ün, s. 166.

²⁶⁴ Ün, s. 166.

²⁶⁵ Ün, s. 173.

görüyorum. Bugün kurgulasam o kısmın üçte ikisini atardım, film sarkmış çünkü. Kanun Karşısında'nın ticari başarısı iyiydi. 8-8,5 civarında oldu."²⁶⁶, şeklinde ifade eder.

Ün, roman uyarlaması olarak *Kanun Karşısında* filminin ardından Peride Celal'in aynı adlı romanından uyarlanan *Yıldıztepe* (1965) filmini çekmiştir. Peride Celal, Ün'ün sevdiği yazarların başında gelmektedir. Ün, filmi çekmeye karar verdiğinde Celal ile görüşmüştür: "*Peride Celal Valikonağı'nda bir dairede oturuyordu. Randevu alıp gittim. Görüştüğümüzde olumlu karşıladı.*"²⁶⁷

Roman, anne ve babasını yitirdikten sonra Anadolu'daki akabalarının yanına giden lise öğrencisi bir kızla ona aşık olan iki kardeşin öyküsünü konu alır. Filmde, annesi ve babasını kaybettikten sonra kimsesiz kalan lise öğrencisi Sevgi (Fatma Girik), İç Anadolu'da yaşayan uzak akrabaları Kılıçoğulları'nın yanına gitmek zorunda kalır. Kılıçoğulları, Yıldıztepe denilen bir yerde kasabadan ayrı bir hayat sürmektedir. Sevgi, onları görünce çok şaşırır. Her biri ayrı bir tip olan davranışları esrarlı insanların, Sevgi gibi kimsesiz kalmış bir genç kızın dünyasında etkisi büyük olur. Kimseden tam bir dostluk göremez. Sadece ailenin en yaşlısı büyükanne, ona yakınlık gösterip diğerlerinden korumaya çalışır. Sevgi, gece yarısı duyduğu seslerden, Yıldıztepe'de garip olayların olduğunun farkına varır. Sevgi, Yıldıztepe'den uzakta bir kulübede yaşayan Murat'a (Salih Güney) aşık olur. Fakat Murat'ın küçük kardeşi Ali de (Ekrem Bora) Sevgi'yi sever. Bir kavga sırasında Murat, Ali'yi vurur. Filmin sonunda Murat ve Sevgi bir araya gelir.²⁶⁸

Filmin treatmanını Halit Refiğ, senaryosunu ise Safa Önal yazmış; Ün, senaryo üzerinde romanla değişiklik gösterecek düzenlemeler yapmayı tercih etmiştir. Ün bu düzenlemelere örnek olarak; "*Örneğin iki kardeş arasındaki tüfekli sahne kitaptakinin tam tersiydi. Ekrem'in canlandığı Ali vuruluyordu romanda. Ama ben Salih'in (Murat) vurulmasının daha doğru olacağını düşünmüştüm.*"²⁶⁹, der.

Başrolünde Fatma Girik ve Ekrem Bora'nın oynadığı filmde Ün, Bora ile ilk kez çalışmıştır. Filmde Fatma Girik'in Yıldıztepe diye dolaştığı yerlerin çekimi Uludağ'da

²⁶⁶ Ün, s. 174.

²⁶⁷ Ün, s. 190.

²⁶⁸ Özgüç, s. 282.

²⁶⁹ Ün, s. 190.

gerçekleşmiştir.²⁷⁰ Film gişede ortalama bir başarı elde etmiş; eleştirmenler, Ün'ün filmdeki işçiliğinin çok iyi olduğunu ama bir aşk filmini kara film haline getirdiğini yazmışlardır.²⁷¹

Yeni Asır gazetesinde Ceyhan Gür, Ün'ün filmde Fatma Girik'i oynatması ile ilgili bir eleştiri yazar:

“Fatma Girik'i önce aktris sonra da şöhret yapan rejisör Memduh Ün, yıllardır bitip tükenmeyen Fatmalı filmler serisine devam ediyor. Ün, belli ki kırılması güç bir rekorla Yeşilçam film endüstrisinde değil, dünyada bile rastlanılmayacak bir inatçılığın peşinde koşuyor. Memduh Ün yerli filmciliğimizin kalburüstü yönetmenlerinden birisi olabilir ama Fatma Girik'i meşhur etmek pahasına filmcilik endüstrisini bu derece rencide etmeye hiçbir derecede hakkı olmadığını bilmesi gerekirdi.”²⁷²

Diğer bir sinema yazarı Coşkun Şensoy ise Ses dergisinde filmle ilgili; *“Yıldıztepe sinemaya çok uygun bir romandan filme alınmış, fakat yazarın kimsesiz, genç kızlık çağına yeni giren hayat dolu kahramanı Sara'nın dünyası ile, daha çok tombul bir şehirli kızını hatırlatan Sevgi'nin tipi arasında çok var.”²⁷³*, demiştir.

Ün, *Yıldıztepe* filminin ardından roman uyarlaması olarak Georges Simenon'un *Üç Kardeşiler* adlı romanından uyarlanan *Aslan Pençesi* (1966) filmini çekmiştir. Roman otobüs işletmeleri arasında çıkan rekabetten doğan kanlı bir çatışmanın öyküsünü konu alır. Filmde, otobüs işleten İsmail (Ayhan Işık), kendisini tehdit eden haydut Recep'in (Turgut Özatay) kuzeni Semiha (Sevinç Pekin) ile evlenir. Recep, hırsızlık yapar ve suçu İsmail'in kardeşi Yılmaz'a (Kuzey Vargın) atar. Ardından çıkan çatışmada Yılmaz ölür, İsmail Yılmaz'ın intikamını alır.²⁷⁴

Filmin senaryosunu Halit Refiğ yazmış, başrollerinde Ayhan Işık, Sevinç Pekin ve Turgut Özatay yer almıştır.²⁷⁵ Ayhan Işık'ın oynadığı filmlerin gişede en parlak dönemini yaşadığı yıllar olduğu için *Aslan Pençesi* filmi, Işık'ın da etkisiyle gişede iyi bir ticari başarı yakalamıştır.²⁷⁶

²⁷⁰ Ün, s. 192.

²⁷¹ Memduh Ün ile 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

²⁷² Ceyhan Gür, **Bir Film: Yıldıztepe**, Yeni Asır, İzmir 1965, s.25.

²⁷³ Coşkun Şensoy, **Gördüğümüz Filmler**, Ses Dergisi, 1965, s.38.

²⁷⁴ Özgüç, s.285.

²⁷⁵ Özgüç, s.285.

²⁷⁶ Memduh Ün ile yapılan 28.05.2010 tarihli kişisel görüşme

Sinema yazarı Kami Suveren filmle ilgili; “İyi bir konu, güzel bir senaryo düzeni ve rahat bir anlatım. Bilhassa Kuzey Vargın Sevda Nur ikilisinin, masum ve içli aşkları, güzel bir ifadeyle anlatılmış. Memduh Ün’ün zaman zaman şekilciliğe kaçmasına, heyecan dozunu muayyen bir ortamda tutmak için yaptığı ataklara rağmen film bütünüyle iyi.”²⁷⁷, demiştir.

Ün’ün filmografisindeki diğer bir roman uyarlaması Micky Spillane’in “Deep” adlı romanından uyarlanan *Aslan Yürekli Kabadayı* (1967) filmidir.²⁷⁸ Roman öldürülen arkadaşının intikamını alan bir gazetecinin öyküsünü konu alır. Film, romandaki aynı olay örgüsü ile ilerler. Filmde Kara Haydar (Ayhan Işık), arkadaşının öcünü almak için önüne çıkan tüm kötü adamları öldürür.²⁷⁹

Ün senaryoyu Halit Refiğ ve Bülent Oran ile beraber yazmış, roman üzerinde birçok değişiklik yapmışlardır: *Mike Hummer’in tipi aslında Kurtlar Vadisi’nden kaçmış gibiydi. Adamları vurur, kadınları öper, yatak odasına götürürdü. Özel dedektifti kendisi, lüks bir yazıhanesi, Velda isminde fıstık bir sekreteri vardı. Ama aralarında bir ilişki olduğu hissettirilmiyordu bize.*”²⁸⁰



Resim 2.12 (Ün, *Aslan Yürekli Kabadayı* filminin afişinin önünde [1968])

²⁷⁷ Kami Suveren, **Film Tenkidi**, Son Havadis, 1966, s. 30.

²⁷⁸ Özgüç, s. 314.

²⁷⁹ Özgüç, s.314.

²⁸⁰ Ün, s. 226.

Filmin başrolünde Ayhan Işık oynamıştır. Romanda kötü adamları öldüren silik bir gazeteci karakterdir; ancak Ün, Ayhan Işık'ı böyle bir rolde oynatırsa filmin iş yapmayacağını düşünmüş, bu yüzden katili gazete muhabiri olarak değil, istihbarat görevlisi olarak değiştirmiştir. Ün bu değişikliği; “*Filmin sonunda Ayhan istihbarat görevlisi çıkıyordu. Saçmaydı, ama buna zorunluyduk. Ayhan film boyunca herhalde 15-20 adam öldürüyordu., bu yüzden denetimden çıkmamız için polis kimliğini kullanmamız gerekmişti.*”²⁸¹, sözleriyle açıklar.

Sinema yazarı Erdal Çetin filmle ilgili; “*Amerikalı polis romanları yazarı Mickey Spillane'nin kitapları, bizim fıstık yönetmenlere son birkaç senedir en iyi malzeme oldu. Zaten gene bir kalitesizlik içinde bulunan sinemacılığımız böyle fıstık yöneticilerin eline düşen hazırlop konulu zıvalıklarla büsbütün içler acısı bir görünüm kazandı. (...) Türk seyircisinin az buçuk bel bağladığı Ün-Refiğ-Oran üçlüsünün Aslan Yürekli Kabadayı gibi döt başı mamur bir kepezelikte birleşmeleri gerçekten üzücü.*”²⁸², demiştir.

Ün'ün kara filmler çektiği bu yıllarda hem Ayhan Işık'ın başrolde yer alıyor olması hem de o dönemki izleyici profiline polisiye türünü beğeniyor olması gişe başarısını etkilemiş, film gişede ortalamanın üzerinde bir başarı yakalamıştır.²⁸³

Roman uyarlaması olarak *Aslan Yürekli Kabadayı*'nın ardından Ün, Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı romanından *Yaprak Dökümü* (1967) filmini çekmiştir.²⁸⁴ Roman altı kişilik Ali Rıza Bey ailesinin dramatik öyküsünü konu alır. Romanın başkarakteri Ali Rıza Bey, bir mülkiye memurudur. Kırk yaşlarına doğru evlenir ve beş çocuğu olur. Eşi ve kızları parasızlıktan hep sorun çıkarırlar. Romanda onurlu ve namuslu Ali Rıza Bey'in karşılaştığı güçlükler ve bunların doğurduğu sorunlar işlenir.²⁸⁵

²⁸¹ Ün, s. 227.

²⁸² Erdal Çetin, **Mickey Spillane Yerli Sinemada**, Son Baskı, Ankara, 1966, s. 13.

²⁸³ Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli Kişisel görüşme

²⁸⁴ Özgüç, s. 336.

²⁸⁵ Reşat Nuri Güntekin, **Yaprak Dökümü**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1986

Filmin merkezinde yer alan Ali Rıza (Cüneyt Gökçer), namuslu bir hayat sürmek için yaşamaktadır. Çocuklarını aynı şekilde yetiştirmek istemiştir; ancak şehir ailenin parçalanıp her bir bireyin başka bir yana savrulmasına neden olacaktır.²⁸⁶

Ün, *Yaprak Dökümü* filminden önce Güntekin'in *Yeşil Gece* romanını filme çekmeyi çok istemiş; ancak siyasi şartlardan korktuğu için çekmekten vazgeçmiştir.²⁸⁷



Resim 2.13 (*Yaprak Dökümü* filminden [1967])

Yaprak Dökümü, daha önce yönetmen Suavi Tedü tarafından 1958 yılında Halk Film adına çekilmiştir. Ün, filmi izlemiş ve çok ilkel bulmuş, romanı tekrar çekmeye karar vermiştir. Filmı tekrar çekmesinde Ün'ün “yapımcı” kimliği büyük rol oynamıştır. Ün, eskiden iş yapmış olan filmlerin listesini çıkartmış ve bu listenin içinden *Yaprak Dökümü* filmını çekmeye karar vermiştir. Ün bu süreci; “Eskiden hangi filmler iş yapmış? 50'lerden beri Türk filmlerinin içinde en çok iş yapanlar hangileriyim? Aradım, bir liste çıkardım... İlk olarak Orhan Elmas'a yeniden Ezogelin'i çekirdim. Film gişede büyük başarı elde etti. Listeye bakıyorum, bunlardan biri *Yaprak Dökümü*. Suavi Tedü yönetmiş. Alıyorum kitabı,

²⁸⁶ Özgüç, s. 336.

²⁸⁷ Memduh Ün ile yapılan 10.12.2009 tarihli kişisel görüşme

okumuştum ama unutmuşum. Ben kütüphane kurdudum ortaokulda. Türk edebiyatının hepsini okumuştum. Tekrar okudum, tamam dedim.”²⁸⁸ sözleriyle anlatır.

Filmin senaryosunu Ün, Halit Refiğ ile beraber yazmış; senaryoyu daha güçlü kılmak ve yaşanan değer kargaşasının aileleri nasıl yozlaştırdığını gözler önüne sermek için kitapta yer almayan bölümlere yer vermişlerdir. Kitapta Ali Rıza Bey kızını randevuevinde görmez. Filmdeki bu sahneyi Refiğ eklemiştir.²⁸⁹ Filmin başrollerinde Cüneyt Gökçer, Fatma Girik, Semiramis Pekkan, Ediz Hun ve Güzin Özipek oynamıştır.²⁹⁰

Kitapta yer alan devrimlere ait fotoğraflar bulunamadığı için treatmandan devrimlerin yer aldığı kısımlar çıkartılmıştır. Ün, kitabı okurken devrimlerin aile ferdleri üzerindeki etkilerinden çok etkilenmiş, ancak filmi çekim aşamasında yaşanan sorunlar, devrimlere ait fotoğrafların bulunamaması gibi eksiklikler Ün’ü bu değişimi yapmak zorunda bırakmıştır.²⁹¹

Kitapta yer alan Batılılaşmanın getirdiği sorunları Ün, yüzeysel bir şekilde anlatmayı tercih etmiştir: “*Kitapta da, filmde de Batılılaşmanın getirdiği yıkımlardan söz ediliyor, ama ben filmi çekerken bir çıkış yolu bulup göstereyim diye düşünmemiştim. 1920’li yıllarda bütün devrimler, yepyeni yasalar, farklı bir düzen art arda geliyor.*”²⁹²

Filmde Ün, her zamanki gibi simgesel anlatım yolunu kullanmayı tercih etmiştir. Örneğin aile fotoğrafının yere düşüp camının kırılması, aile bireylerinin birbirlerinden koptuğunu simgelemektedir. Filmin anlatı yapısında olayları yorumlarken bir taraftan da her olayda başka bir karakter yer alır Böylece Ün, olay örgüsünü katmanlı bir şekilde seyirciye yansıtmayı başarmıştır.

Ün, üslup olarak bu filmde daha önceki filmlerinden farklı bir yol izlemiştir. Daha önceki filmlerindeki kamera hareketliliği bu filmde yok denecek kadar azdır. Buradan yola çıkarak Ün’ün belli bir üsluba bağlı kalmadan filmlerini senaryoya göre şekillendirdiği gözlemlenebilir.

²⁸⁸ Memduh Ün ile yapılan 20.02.2010 tarihli kişisel görüşme

²⁸⁹ Ün, s. 236.

²⁹⁰ Özgüç, s.336.

²⁹¹ Memduh Ün ile yapılan 10.12.2009 tarihli kişisel görüşme

²⁹² Ün, s. 237.

Ün, hikayede yer alan yoğun dramı, Ali Rıza'nın ekseninde ele alarak filmin melodrama kayma riskini engellemiştir. Filmde Leman ile patronunun ilişkilerinin boyutu ve bu ilişkiye Ali Rıza'nın tepkisi filmin çözüm bölümünde dramatik yapının güçlü kalmasını sağlamıştır.

Maddi kaygılarla çekilmiş olan *Yaprak Dökümü*, eleştirmenler tarafından tiyatral bulunmuştur. Halit Refiğ'in akıcı ve düzgün senaryosu ile film, Ün'ün filmografisinde 60'lı yıllarda gerçekleştirdiği başarısı yüksek olan filmlerden biri olmuştur.²⁹³ Bunda 1960'lı yıllarda Türk sinemasının izleyici ile bağının yoğun olması ve sinemanın radyo ile popülerlik yarışında olmasında payı olduğu söylenebilir.²⁹⁴ 1968 yılı başlarında Türkiye'de 1420 kapalı ve 1534 açık sinema bulunmaktadır. Sinemalardaki koltuk sayısı 892.474 iken, sandalye sayısı ise 1.335.077'dir.²⁹⁵



Resim 2.14 (*İlk ve Son* filminden [1968])

Filmin elde ettiği başarı Uğur Film'in, ticari anlamda rahatlamasını sağlamıştır. *Yaprak Dökümü* filminin ardından Ün, roman uyarlaması olarak ilk çevrimi Sonku Film adına Atıf Yılmaz tarafından çekilen *İlk ve Son* (1968) romanını çekmiştir.²⁹⁶ Film, Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı romanından uyarlanmıştır; filmin senaryosu Bülent Oran ve Memduh Ün

²⁹³ Ün, s. 236.

²⁹⁴ Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yay., 2005, s. 264.

²⁹⁵ Kirel, s.163

²⁹⁶ Özön, s.349.

tarafından yazılmıştır. Esat Mahmut'un romanlarının çoğu filme alınmış, ellilerden yetmişlere kadar Esat Mahmut'un romanlarına ilgi devam etmiştir.²⁹⁷

Roman çiftlik sahibi bir kadınla, kendini insanlardan soyutlamış bir mühendisin hikayesini konu alır.²⁹⁸ Filmde Sema'ya (Selda Alkor), arkadaşı ormanda saldırır. Ahmet (Cüneyt Arkın), Sema'yı kurtarır. İkisi arasındaki çatışma zamanla yerini aşka bırakır.

Ün yapımcı kimliğiyle bu filmi çekme konusunda ısrarcı davranmıştır: *"İlk ve Son sadece ticari amaçla çekilmiş bir filmdi. Getirisi yedi civarında oldu. Esat Mahmut'un romanlarının çoğu filme alınmış, önemli bir kısmı da büyük başarı sağlamıştı. Ellilerden yetmişlere kadar bu ilgi sürüp gitmişti."*²⁹⁹

Ün, senaryoyu Bülent Oran ile yazmayı tamamladıktan sonra romanın yazarı Esat Mahmut Karakurt'a göndermiştir. Ün bu süreci; *"Senaryo bittiğinde Esat Mahmut'a gönderildi. Özenle okur, diyaloglar falan değiştirilmişse, yeniden kendi dilince yazardı. Mukavele imzalarken, yapının aynı çekileceği, hiçbir değişiklik yapılmayacağı koşullarını getirirdi."*³⁰⁰, sözleriyle anlatır.

Sinema yazarı Turhan Gürkan, Cumhuriyet gazetesindeki köşesinde filmle ilgili; *"Yönetmen Ün, İlk ve Son'u romancının gözüyle görmüş, olayları, karakterleri onun gibi çizmiş, kişileri Karakurt'un üslubuyla konuşturmuştur. Bunu da sinema olarak sıkıcı olmayan bir anlatımla zaman zaman seyirciyi duygulandırarak ortaya koymuş, kamera çalışmaları da buna destek olmuştur. Finale doğru romandan uzaklaşmış ve eski sevgilisi tarafından tabancayla vurularak gözleri kör olan kahramana, uçurumdan kendini atacağı sıra bir yaşama şansı tanınmıştır. Kahramanın hastanede değil de, bir süre sonra evleneceği gün gözlerinin kör olması da filmin temposuna aykırı düşmüş ve yadırganmıştır."*³⁰¹, demiştir.

Filmin gişedeki başarısı ortalamanın üzerinde olmasına rağmen Ün, filmi uzun yıllar sonra izlediğinde filmi hiç beğenmediğini dile getirmiştir: *"Ben çektiğim filmi şimdi*

²⁹⁷ Ün, s. 242.

²⁹⁸ Esat Mahmut Karakurt, **İlk ve Son**, İstanbul: İnkilap Kitabevi, 1982

²⁹⁹ Ün, s. 242.

³⁰⁰ Ün, s. 243.

³⁰¹ Turhan Gürkan, İlk ve Son, **Cumhuriyet**, 1968 İstanbul

seyrettiğimde, tüylerim diken diken oldu. Yönetmen olarak işime dört elle sarılmıştım, ama nafile olmuş çabalarım.”³⁰²

2.4.3. 1970’lerdeki Roman Uyarlamaları

Ün’ün 70’lerde gerçekleştirdiği roman uyarlamalarının sayısı ikidir. Söz konusu uyarlama filmler *Ağrı Dağı Efsanesi* (1975) ve *Cevriyem* (1978) filmleridir.

Ün, 1970’lerde roman uyarlaması olarak ilk Yaşar Kemal’in aynı adlı romanından uyarlanan *Ağrı Dağı Efsanesi* (1975) filmini çekmeye karar vermiştir.³⁰³ Dönemin şartları için Yaşar Kemal’in bir filminin uyarlamak risklidir. Çünkü Kemal, sansür kurulu tarafından otomatik olarak sakıncalı görülen yazarlardandır.

Ün sansürle ilgili düşüncelerini;

*“İyi film sansür'den kolay kolay çıkmaz. Yaşar Kemal, Fakir Baykurt gibi Türk Edebiyatı'nda ün yapmış bazı yazarları sinemaya uygulayamazsınız. (...) Türkiye henüz rayına oturmamış ki... Ülkemiz insanının herhangi bir derdini yansıtan film Sansür'den çıkar mı? Dekor olarak toprak damlı ev göstersen sansür engel olur. Sansür kurulunda sanat yapıtını eleştirebilecek kaç kişi var? Emekli polisten sansür üyesi olur mu?”*³⁰⁴

şeklinde dile getirir.

Roman, Ağrıdağı Efsanesi geleneklerini Mahmut Han’a karşı savunan Ahmet ile Gülbahar arasındaki aşkı konu alır.³⁰⁵ Filmde olay örgüsü romandaki gibi ilerler. Film, Ahmet’in (Hakan Balamir) kapısının önüne kır bir atın gelmesi ile başlar. Aylar sonra bu ihtişamlı hayvanın Beyazıt Paşası Mahmut Han’a (Hikmet Taşdemir) ait olduğu ortaya çıkar. Paşa atını geri ister. Ahmet atı vermez. Bunun üzerine Ahmet idam edilmek üzere hapse atılır. Hapiste, paşanın kızı Gülbahar (Fatma Girik), Ahmet’e aşık olur. Ahmet, Ağrı Dağı’na çıkıp, doruğunda bir ateş yakarsa Gülbahar sorgusuz sualsiz onun olacaktır. Ancak Ahmet, Gülbahar’ın kendisini Memo (İhsan Yüce) ile aldattığını düşünür. Gülbahar ne derse desin

³⁰² Ün, s. 242.

³⁰³ Özgüç, Cilt II, s. 32.

³⁰⁴ Türkan, s. 147.

³⁰⁵ Yaşar Kemal, *Ağrı Dağı Efsanesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., Ocak 2010

Ahmet'i ikna edemez. Ahmet'i küp gölüne kadar takip eder, kovalamacanın sonunda Ahmet'in gövdesi suda kaybolur.³⁰⁶

Ün, *Ağrı Dağı Efsanesi*'ni senaryolaştırma konusunda ciddi yardımlara ihtiyaç duymuş; Duygu Sağıroğlu'nun yazdığı senaryoyu, daha sonrasında Lütfi Akad' a götürmüştür. Duygu Sağıroğlu, Ün'e filmi kitaptaki gibi destansı çekemeyeceğini söylemiştir.³⁰⁷

Senaryo, Akad'ın da yaptığı düzeltmelerle tamamlanınca, Ağrı Dağı'nın film çekimi için uygun mevsimsel şartlara gelmesi beklenilmiştir. Filmin çekimleri sırasında birçok teknik aksaklık yaşanmış, Ün bu aksaklıkları şu şekilde anlatır:

“Ağrı Dağı Efsanesi'ni birinci sene çekemedik. Yaşar Kemal'e çok küfretmişim. Bir göl anlatıyor kitapta çevresinde rengarenk çiçekler. Sanki Cilo Dağı'ndaki gölü anlatıyor. Nisan ayında Ağrı'ya gittik. Bir gidiyoruz hiç bir şey yok. Heralde karlar kalkacak diye düşündük. Bizi dağa çıkartan rehber: “Bu su birikintisi için mi bu zahmeti çektiniz?”, dedi. Çıldıırıyordum. Filmin finali için çekimlere gidiyoruz. Ot yok. Yaşar Kemal'e sormuştum üstelik. Bana var demişti. Küp gölü var gerçekten. Ama kırmızı kırmızı kayalar var. Kopmuş inmiş aşağıya... Romanda sözedilen İshakpaşa Sarayı harabe gibiydi, bir cami minaresi sağlamdı. Çok uygun açılar bularak çekimler yaptım. İç sahneler için de İstanbul Nişantaşı'nda Kodaman Sokağı'ndaki platomda dekorlar yaptım. Topkapı Sarayı'nın bahçesinde de çekimler yaptım. Filmin çekimlerinde çok zarar ettim”³⁰⁸

Birçok sorundan ötürü geciken film sansürden geçerken de zorlanmıştır.³⁰⁹ Ün bunun nedenini; *“Genelkurmay temsilcisi hayır oyu vermişti. Çünkü tahminime göre, özünde Kürt meselesi olduğunu anlamıştı hikayenin. Beş üye içinde dörde bir kaldığı için geçti yine de film.”³¹⁰*, şeklinde açıklar.

Filmin gişede başarılı olamayacağını Ün, filmin çekimleri sırasında tahmin etmiştir. Çünkü o dönem sinema izleyicisi seks filmlerini ve seks ağırlıklı filmleri izlemektedir. Ancak

³⁰⁶ Özgüç, s. 30.

³⁰⁷ Memduh Ün ile yapılan 10.12.2009 tarihli kişisel görüşme

³⁰⁸ Memduh Ün ile yapılan 20.02.2010 tarihli kişisel görüşme

³⁰⁹ Ün, s. 301.

³¹⁰ Memduh Ün ile yapılan 20.02.2010 tarihli kişisel görüşme

Ün'ün bu filmi çekmesinin nedeni, yönetmen kimliğiyle iyi bir film yapabilme isteğidir. Yaşar Kemal'in yurt dışında tanınan bir yazar olmasından yola çıkarak filmin dış pazara satılabileceğini düşünmüştür.³¹¹

Ağrı Dağı Efsanesi romanının lirik ve destansı dilinin sinemasal karşılığını Ün filme yansıtmadığı için uyarlamamanın başarılı olmadığını söyleyebiliriz. Yaşar Kemal'in kitapta yaratmış olduğu destansı anlatım, filmde karşılığını bulamamıştır.

Kitapla film arasındaki farkı şu örnekle verebiliriz:

*"Memduh Ün'ün yönetmenliğini yaptığı Ağrı Dağı Efsanesi'nde Ağa'nın sarayına gelen ve Ağrı Dağı'nın doruğunda Ahmet'i bekleyen Ağrı halkının öfkesini vermek pek de mümkün olmamış, "Konuşmayan öfke, bir sevdayı bahane eden öfke. Bunun altında çok şey var. Yüzlerce yılın başkaldırma isteği var." sözleriyle anlatılarak diyaloga dökülmüştür."*³¹²

Eleştirmenler filmle ilgili;

*"Memduh Ün'ün Ağrı Dağı Efsanesi'nden, Yaşar Kemal'in "Ağrı Dağı Efsanesi"ni okurken aldığım tadı tam olarak alamadım. Buna karşılık, şunu da söylemem gerekir: Memduh Ün'ün Ağrı Dağı Efsanesi filmi, Yaşar Kemal'in romanından (veya destanından, veya masalından) sinemamızın bugünkü koşulları içinde yapılabilecek olan en başarılı uyarlamaya bir hayli yakındır. Daha iyisini yapmak, Yaşar Kemal'in tüm lirizmini ve masal havasını sinemaya getirmek için, bir dehanın soluğu gerekirdi. Ün ise bir "dahi sinemacı" değil, yalnızca işini çok iyi bilen bir profesyoneldir. Onun için Ağrı Dağı Efsanesi bir başyapıt, yıllarca anılacak bir film değilse bile çok temiz, çok dürüst, çok özenilmiş bir çalışmadır ve sinemamızın bugünkü ortamı içinde de yüz ağartacak bir filmidir. (...) Ağrı Dağı Efsanesi, taşıdığı masal ve şiir öğelerinin sinemalaştırılması zorluğu nedeniyle yitirdiklerini, sinemanın kendine özgü gücü nedeniyle kazanan, ilginç ve önemli bir edebi uyarlama örneği... Bunun dışında da, birkaç eksikliği dışında olgun, özenli bir sinema yapısı. Ün'ün filmografisinin ise son 10 yıldaki en önemli ve başarılı filmi olduğu söylenebilir..."*³¹³

³¹¹Özgür Dicleli, Ağrı Dağı Efsanesi, *Cumhuriyet*, 6 Temmuz 1975

³¹² Aylin Sayın, *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi*(Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-tv Anasanat Dalı Sinema-tv programı, İstanbul, 2005, s. 78.

³¹³Atilla Dorsay, Ağrı Dağı Efsanesi, *Cumhuriyet*, 07.11.1975

demişlerdir.

Ağrı Dağı Efsanesi çekimlerde yaşanan aksaklıklar ve prodüksiyonundan ötürü maddi açıdan şirketi kayba sokmuştur. Ün yaşadığı sıkıntıyı şu sözleriyle dile getirir: “*Bugünkü ortamda kazanç şansı pek az olan böyle bir film yapmak aslında çılgınlıktı. Bu parayla üç-dört seks, komedi çevirip para kazanmak vardı işin içinde. Ama sinemacının bir ödevi de, yılda hiç değilse bir filmle varlığını sürdürmesiydi.*”³¹⁴

13. Antalya Film Şenliği’nde (1976), Gani Turanlı’ya “En Başarılı Görüntü Yönetmeni” ödülünü kazandıran film Moskova Film Festivali’ne davet edilmiştir.³¹⁵

Ağrı Dağı Efsane’sinin ardından Ün, roman uyarlaması olarak Suat Derviş’in “*Fosforlu Cevriye*” adlı romanından *Cevriyem* (1978) filmini çekmiştir. Ün’ün Akün Film hesabına çektiği filmin başrollerinde Kadir İnanır, Türkan Şoray ve Erol Taş yer almıştır.

Romanda, kenar mahallerin birinde yaşayan Fosforlu Cevriye’nin öyküsü anlatılır. Olay örgüsü romandaki gibi ilerler. Film, hayat kadını Cevriye (Türkan Şoray) ile yaralı olarak bulduğu ve banka soyarken bir kişiyi öldüren Ahmet’in (Kadir İnanır) arasındaki aşkı konu alır. Cevriye’nin gecekondusuna polislerden kaçan bir banka soyguncusu sığınır. Çeşitli eylemlere giren üniversiteli banka soyguncusunu önce saklamak istemez. Ama sonunda üniversiteli genci, Cevriye evinde gizlemeyi kabul eder. Bu ilişki sırasında Cevriye değişir, artık meyhanelerde şarkı söyleyen deli dolu kız değildir. Ve sonunda polisin izlediği devrimci soyguncu, Cevriye’nin evinde yakalanarak hapse atılır.³¹⁶

Film ticari açıdan, başrol oyuncularının popüler olmasından dolayı başarılı olmuş; ancak Ün, filme kendisi dışında yapılan değişikliklerden ötürü rahatsız olmuştur: “*Özenle çektiğim bu film saçma sapan eklemelerle ucuz bir melodrama dönüştürüldüğü için bugün izlerken çok üzüldüm. Çekim sonrası, filme zorla eklenmiş sahneler nedeniyle duyduğum kırgınlık yüzünden, dublaja bile gitmedim.*(Şoray’ın filmin başında dans ettiği sahne). Ek

³¹⁴ **Cumhuriyet**, Ocak 1976

³¹⁵ Özgüç, **Cilt II**, s. 32.

³¹⁶ Özgüç, s. 86.

sahneler tam yama gibi duruyor, filmin gövdesine eklenmiyordu. Gördükçe sinirim bozuluyordu.”³¹⁷

2.4.4. 1980’ler ve Sonrasındaki Roman Uyarlamaları

Ün’ün 80’lerden sonra gerçekleştirdiği roman uyarlamaları *Devlet Kuşu* (1980), *Kaçak* (1982) ve *Zıkkımın Kökü* (1992) olmak üzere 3 tanedir.

Ün, *Cevriyem* filminin ardından roman uyarlaması olarak Orhan Kemal’in aynı adlı eserinden *Devlet Kuşu* (1980) filmini çekmiştir.³¹⁸ Ün aynı eseri 1961 yılında *Avare Mustafa* adıyla çekmiş; film, serseriliği övdüğü yönünde eleştirilmiştir: “*Avare Mustafa’yı çektiğimde, serseriliğin methiyesi biçiminde eleştiriler almıştım. Bu filmde bu hataya düşmemek için ufak tefek sahneler ekledim. (...) “İlk film daha maço, ama işçiliği iyiydi. Bu filmde koşullar nedeniyle daha hızlı çalıştık.*”³¹⁹

Filmin başrollerinde Kemal Sunal, Serpil Çakmaklı ve Mehtap Ar yer almıştır. Ün, yapımcı-yönetmen olarak Kemal Sunal ile ilk kez çalışmış; daha önce Ayhan Işık’ın oynadığı *Avare Mustafa* filmini, Kemal Sunal’a uygun bir hale getirerek çekmiştir.

Film, köfteci dükkanı açmak için yanıp tutuşan Mustafa (Kemal Sunal) ile komşusu Aynur (Serpil Çakmaklı) arasındaki aşkı konu alır. Mustafa’nın mahallesine yapılan apartmanın sahibinin kızı Hülya (Mehtap Ar) Mustafa’ya aşık olur fakat Mustafa tüm hayallerini arkasına alarak Aynur’a geri döner. Filmin sonunda aşk kazanır.³²⁰

Ün’ün komedi filmi çekmesinde Türk sinemasının o dönemki durumu etkili olmuştur. 1980’li yıllar Türk sineması için bir kriz dönemidir. Videonun yaygınlaşmasına paralel olarak, sinema salonları tek tek kapanmış, kalan salonlarda ise yabancı filmler gösterilmeye başlanmıştır. 1980 yılı 12 Eylül öncesi ve sonrasında Türk sinemasına toplumsal/siyasal ortamdan kaynaklanarak ağırlaşan koşullar yaratmıştır. Üretilen film sayısı en düşük

³¹⁷ Ün, s. 323.

³¹⁸ Özgüç, s. 135.

³¹⁹ Ün, s. 325. - 326.

³²⁰ Özgüç, s. 136.

noktasına (68 film) ulaşırken ticari sinema kurtuluşu arabesk türü müzikli dramlarda bulmuştur.³²¹

Memduh Ün romanı tekrar uyarlamaya nasıl karar verdiğini şöyle anlatmaktadır:

“Filmlerin en büyük derdidir konu bulmak. Özellikle Kemal Sunal için konu bulmak çok zordu. Yönetmen seçerdi; her yönetmenle çalışmazdı, her konuyu beğenmezdi. Çok absürd bir şey çekmek istemedi. O zaman daha somut, elle tutulan bir kitaptan yola çıkarak bir film yapmayı düşündüm.... Kemal Sunal aklı başında bir insandı; neyi nasıl yapacağını, kendini nasıl değerlendirebileceğini çok iyi biliyordu. Yapacağımız konularda, filmlerde Kemal ile irtibata girerdik, karşılıklı oturup kunuşurduk. Kemal Sunal zaten oyunu biliyordu. Çünkü roman İspinozlar adı ile tiyatrodan oynanıyordu. Konuştuk, Kemal Sunal da uygun gördü. Mahallenin kabadayısını, mahallenin çarıklı erkani haline getirerek filmi yaptık.”³²²

Ün, bir Orhan Kemal romanını bir Kemal Sunal filmine dönüştürdüğü için sinema yazarları tarafından eleştirilmiştir:

“Devlet Kuşu üzerinde yargıya varması zor bir film. Orhan Kemal'in romanı değil bu tam olarak. Bir Kemal Sunal filmi yapma uğruna romanın kendine özgü sıcaklık gerçekliğinden, gözlem gücünden bazı şeyler gözardı edilmiş. Söz gelimi Kemal Sunal'ın artık ayrılmaz parçası olan argo sözlerin, bol küfürün, yalan-yanlış ve birbirine karıştırılarak söylenen atasözlerinin “Devlet Kuşu”nda işi ne? Ama diğer yandan, kuşkusuz Kemal Sunal'ın en iyi filmlerinden biri bu. Ne denli değişime uğratılsa da Orhan Kemal'den gelen sağlam bir malzeme var. (...) Sonunda bu filmi hoşgörüyle, sevgiyle karşılama gerekir belki de: Sinemamızın bugünkü koşulları içinde, şarkı-türkü filmlerinden ve de birkaç güldürü ustasının filmlerinden başka hiçbir iş yapılamıyorsa, bir Orhan Kemal romanının uyarlanabilmesi için bunun bir “Kemal Sunal” filmi olmasından başka çare yoksa, Devlet Kuşu'nu bu tür bir uyarlama için asgari koşulları yerine getirmiş, işlevine sahip çıkan, Orhan Kemal'in temel bildirisini doğru olarak veren bir film sayabiliriz. Memduh Ün'ün anlatımında da, özellikle son bölümlerde, yıllar öncesinin Üç Arkadaş'ına benzer bir insancılığa yaklaşabildiği söylenebilir sanırım.”³²³

³²¹ Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, s. 182-193.

³²² 21 Nisan 2005 tarihinde Memduh Ün ile yapılan görüşme, Aktaran: Rahşan Yıldız Eyigün, s. 85.

³²³ Atilla Dorsay, 12 Eylül Yılları ve Sinemamız, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980, s. 70-71.



Resim 2.15 (*Devlet Kuşu* filminin setinden- Ün, Kemal Sunal ile [1980])

Devlet Kuşu, *Avare Mustafa* filmine göre kıyaslandığında Mustafa karakterinin ve diğer karakterlerin yüzeysel kalmasından ötürü *Avare Mustafa* kadar başarılı değildir. *Avare Mustafa* filminde Ayhan Işık'ın oynadığı Mustafa karakteri yakışıklılığı ve ağır duruşuyla izleyicide hayranlık uyandırırken Kemal Sunal'ın Mustafa'sı daha halkın içinden bir karakter olmuştur. Kemal Sunal'ın Ayhan Işık gibi popüler bir oyuncu olması filme ilginin artmasını sağlamıştır.³²⁴

Filmde Mustafa girdiği hiç bir işte dikiş tutturamaz, romanda ise böyle bir olay örgüsü yoktur. Ün dramatik yapıyı güçlendirmek adına böyle bir tercihte bulunmuştur. Mustafa karakteri, Kemal Sunal'ın daha önceki komedi filmlerindeki karakterlere benzetilmiştir. Romanda olmamasına rağmen Mustafa karakteri sakardır. Futbol oynarken evin camını kırar ya da yarım yamalak küfürler eder. Bu kısımlar Sunal için özel olarak senaryoya eklenmiştir.³²⁵

Romanda Gregory Peck'e benzeyen Mustafa, filmde ustaca bir buluşla Jean Paul Belmondo'ya benzetilmiştir. Gerçekten de Kemal Sunal'ın duvardaki fotoğrafı Jean Paul Belmondo'ya çok benzemektedir.³²⁶ Romanın sonu açık biter. Mustafa hastaneden geri döneceğini Aynur'a söyler, gerisi okuyucunun hayal dünyasına bırakılır. Ancak filmin sonunda izleyicinin sinemadan mutlu ayrılması için, Mustafa geri döner; böylece film, romandan farklı olarak bitmiş olur.

³²⁴ Memduh Ün ile yapılan 18.03.2010 tarihli kişisel görüşme

³²⁵ Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

³²⁶ Eyigün, s. 86.

Ün, *Devlet Kuşu* filminin ardından roman uyarlaması olarak Orhan Kemal'in aynı adlı romanından *Kaçak* (1982) filmini sinemaya uyarlamış; Safa Önal'ın uyarlayarak senaryolaştırdığı film, Ödül Film adına yapılmıştır³²⁷ Ün filmin uyarlama sürecini : “*Orhan Kemal'in Üç Tekerlekli Bisiklet* başlıklı hikayesinden yola çıkan *Vedat Türkalı* bir senaryo üretmiş, 1962 yılında *Lütfi Akad*'ın tamamlayamadığı filmi 1964 yılında ben tamamlamıştım: *Orhan Kemal* film sonrası, bu hikayeyi *Kaçak* adlı bir romana dönüştürmüştü. Ben bu romanı okuduğumda çok sevdim. Aynı konu olmasına karşın roman filmle bire bir örtüşüyordu.”³²⁸, sözleriyle anlatır. Bu aynı zamanda edebiyatın da sinemadan etkilenmesine güzel bir örnek oluşturur.

Kaçak, Orhan Kemal'in yazdığı son romandır. Yazarın romanın sonuna attığı tarih 15 Mart 1970, ölüm tarihi ise 2 Haziran 1970'tir. Roman yazarın ölümünden sonra Onk Ajans tarafından satın alınarak, aynı yıl yayımlanmıştır.³²⁹

Yönetmen, *Kaçak* romanını neden uyarladığını şöyle anlatmıştır: “*Kaçak daha önce Üç Tekerlekli Bisiklet* adlı bir hikaye. *Lütfi Akad* ondan bir film yaptı ama o filmi *Lütfi Akad* bitiremedi; *Lütfi Bey'e* göre bu değişiyor ama filmin dörtte birine yakını ben çektim. Ben o konuyu çok sevdim. Zaten yıllar da geçmişti, yeniden yapmayı düşündüm. Yazıhanelerin starları vardı, yazıhane stara endekslenir ve ona konu arardı, hem erkek starına, hem kadın starına. Benim yazıhanemin starı da *Fatma Girik*'ti. *Fatma Girik'e* bir konu aradığım zaman *Kaçak*'ta *Fatma Girik'e* çok uygun bir rol olduğunu gördüğüm için *Kaçak* romanından yeniden bir film yapmayı düşündüm ve filmi yaptık. Film yapmamda o dönem askeri yönetimin iktidarda olmasının da payı olmuştu.”³³⁰

Roman, çamaşır yıkayarak yaşamını sağlayan Hacer'in çocuğuyla geçen yaşamını ve bir gün kaçak Habip'in hayatlarına girmesiyle değişen olayları konu alır.³³¹ Filmdeki karakter isimleri ve olay örgüsü romandaki ile benzerlik gösterir. Filmde, yoksul köylülerin yıllardır ekip biçtikleri topraklara zorla sahip olmak isyeyen Ağa'ya (Hayati Hamzaoğlu), Habip (Tarık Akan) karşı çıkar. Genç köylü tek başınadır. Çünkü kendi gibi Ağa'ya ırgatlık yapan

³²⁷ Özgüç, s. 172.

³²⁸ Ün, s. 334.

³²⁹ Eyigün, s. 138.

³³⁰ 21.04.2005 tarihinde Memduh Ün ile yapılan görüşme, Aktaran: Eyigün, s. 139. - 140.

³³¹ Orhan Kemal, *Kaçak*, İstanbul: Everest Yay., 2009

köylüler yalnız bırakmışlardır. Habip ne kadar yalnız kalsa da Ağa için bir çıbanbaşdır. Bu nedenle Ağa'nın adamları Habip'i öldüresiye döverler. Ama bir gece gizlice eve giren Habip, Ağa'yı öldürür. Ve adamlarının peşine düştüğü çatışmada yaralanır. Kaçmayı başaran genç köylü, küçük oğluyla tek başına yaşayan çamaşırcı Hacer'in (Fatma Girik) evine sığınır. Almanya'ya gidip bir daha geri dönmeyen kocası yüzünden beş yıldır erkeksiz yaşayan mutsuz kadın, katil köylüye ilgi duyar. Birbirlerini severler. Hacer'in oğlu Mehmet de (Ata Saka) Habip'i yıllardır görmediği babası zanneder. Üç kişilik bu sıcak yakınlaşma sonunda kaçmaya karar verirler. Ancak peşlerinde olan Ağa'nın adamları onları otobüs terminalinde yakalar. Habip bu çatışmada hepsini öldürür ve çatışmadan sonra çevreyi saran jandarmaya teslim olur.³³²

Filmin başrolünde oynayan Fatma Girik güçlü karakteriyle dikkat çeker. Ün, daha önceki filmlerindeki gibi hareketli kamera hareketleriyle olay örgüsünü ele almış; karakterlerin birbiri üzerindeki hakimiyetini vurgulayıcı bir şekilde anlatabilmek için üst aç- alt aç kullanmıştır.

Orhan Kemal'in en az diyalog içeren romanlarından biri olan Kaçak'ta Habip ve Hacer'in ev içindeki konuşmaları kafa sesiyle verilir, psikolojik durumları bu şekilde okuyucuya aktarılır. Filmde ise Ün, oyuncuların yakın plan çekimlerini sıkça kullanarak uyarlamada sorun olacak bu durumu iç ses kullanmadan çözmüştür. Filmde bir kaç sahnede karakterlerin iç seslerine kulak veririz.³³³ Habip ve Hacer'in ev çekimlerinde kamera hareketi yok denecek kadar azdır. Bu sayede karakterlerin iç dünyası izleyici tarafından daha rahat okunabilmektedir.

Filmle romanın sonu birbirinden farklıdır. Romanda jandarmalar Kaçak'ı yakalamak için Hacer'in evine gelirler, fakat Habip çoktan kaçmıştır. Filmde Habip jandarmaya teslim olur. Ün, romanı filme uyarlarken neden böyle bir değişiklik yaptığını;

“Kaçak filminde ne filmdeki ne de senaryocuların yazdığı finali, ben içime sindiremedim. Filmi çektim, çektim, final geldiği zaman çıkamadım içinden, Safa Önal geldi yeniden yazdı, yine beğenmedim; Şahin Gök asistanımdı, o yazdı yine beğenmedim, Fatma Girik birşeyler önerdi yine olmadı. Filmin finali bana

³³² Özgüç, s. 172.

³³³ Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

göre o filmi taşıyor. Bana göre o film öyle bitmemeliydi. Finali yaparken iki tane etken vardı benim için; bir tanesi denetim. Kitaptaki son ucu açıktır. Katil (Habip) kaçır gider, belki buluşacaklardır Hacer'le. Ama denetimden o şekilde geçme olasılığı yoktu. Onun için suçluyu muhakkak adalete teslim etmek gerekiyordu. Diğer etken; filmin çok ticari olmadığı konusunda bir uygulama; finaline sanki ticari bir öge katabilir miyim düşüncesiyle onun için çok atmosferinde giden çok yalın olan filme sonunda Habip'i adamları vuran bir kahraman haline getirdim. Çünkü film benim değildi, Sezai Dursun' la ortağı için çekmişim. Onun için, bir iş yapıyorlar bu işten bir kazanç sağlasınlar, en azından bu filmde kar etsinler diye öyle bir finalin ticari yönde bir yararı olacağını düşündüm. Filmin finalini kendim beğenmedim. Filmi beğeniyorum ama finalini değil. Ben finalin aynen Orhan Kemal'in yaptığı gibi ucu açık olmasını isterdim.”³³⁴

diyerek açıklar.

Filmin başarısı ortalamanın altında olmuş; Ün, Lütfü Akad'ın daha önce uyarladığı “Üç Tekerlekli Bisiklet” filmi kadar eleştirmenlerin filmi dikkate almamalarından rahatsız duymuştur: “En çok şaşırdığım ve üzüldüğüm şeylerden biri de, Üç Tekerlekli Bisiklet filmiyle ilgili basında yığınla yazı ve eleştiri çıkmasına karşın Kaçak'ın neredeyse görmezden gelinmiş olmasıydı. Oysa iki filmi bugün art arda izlediğimde Kaçak'ın her anlamda çok daha başarılı olduğunu görüyorum.”³³⁵

Sinema yazarı Burçak Evren filmle ilgili;

“Kaçak sinemamızda gereksinimini duyduğumuz sinema-edebiyat yaklaşmasının özgün ve başarılı bir örneği mi? Bu soruya tümüyle olumlu cevap vermek oldukça zor. Özellikle yazın anlamındaki Kaçak, bir film için gerekli olan malzemeyi ve görsel zenginliği içermiyor. Memduh Ün elindeki dar ve sınırlı malzemeden bir film yaparken, bir takım olaycıklara da gereksinim duymuş. Ve tabii yan olaycıkların eklenmesi, bir yandan Orhan Kemal'in yapıtını zedelerken, öbür yandan da serüven sinemasının bilinen beylik kalıplarına göz yummuş. Buna karşılık özellikle ev içindeki sahnelerde Memduh Ün'ün Orhan Kemal'in dünyasını yakaladığını da görmemezlikten gelmek olanaksız.”³³⁶

³³⁴ 21.04.2005 tarihinde Memduh Ün ile yapılan görüşme, Aktaran: Eyigün, s. 146.

³³⁵ Ün, s. 336.

³³⁶ Burçak Evren, Kaçak, *Milliyet*, 25 Şubat 1983, s. 28.

demiştir.

Diğer bir sinema yazarı Nezih Çoş ise Nokta dergisinde;

“Akad’ın “Üç Tekerlekli Bisikleti”nde kişiler arasındaki ruhbilimsel ilişkilerin ve bekleyiş süresindeki boş alanların ustaca anlatımı dikkat çekiyordu. Ün’ün filmi ise baştaki toplumsal duyarlılığıyla iyi puan alıyor, çamaşırcı Hacer’in gündelik yaşantısını ve kaçak Habip ile ilişkisini aksamayan, inandırıcı bir dille vermeyi başarıyor. Kaçak kimi zaman Ün’ün 20 yıl önce yaptığı, küçük insanları anlatan filmlerini anımsatıyor. Ancak sonlara doğru Habip ile Ağa’nın adamları ve polis arasında bir serüven, bir kaçış kovalamaca entrikası öyküye ağırlığını koyuyor ve film zayıflıyor.”³³⁷

diyerek film hakkındaki düşüncelerini dile getirmiştir.

Ün, roman uyarlaması olarak 90’larda Muzaffer İzgü’nün aynı adlı biyografik romanından *Zıkkımın Kökü* (1992) filmini çekmiştir.³³⁸ *Zıkkımın Kökü* filmini 3. Bölümde detaylı olarak inceleyeceğiz.

2.5. Edebiyatın Ün’ün Filmleri İçindeki Yeri

“Edebiyatı seviyorum, bir yandan da yapımcı olarak sürekli arıyorum. İyi edebiyatçı sağlam hikaye demek çünkü.”³³⁹

İncelemiş olduğumuz edebiyat uyarlamalarından yola çıkarak, Memduh Ün’ün filmografisinde edebiyat uyarlamalarının öncelikli bir yer tuttuğu sonucuna varabiliriz. Ün, oyuncu olarak 48, yapımcı olarak 124, yönetmen olarak 72, senarist olarak ise 18 filme imza atmıştır. Yönetmiş olduğu edebiyat uyarlamalarının 6 tanesini oyun uyarlaması, 6 tanesini öykü uyarlaması ve 16 tanesini de roman uyarlaması oluşturmaktadır.³⁴⁰ Edebiyat uyarlamalarının 17 tanesini yerli eserlerden, 11 tanesini ise yabancı eserlerden yapılan uyarlamalar oluşturmaktadır.

Kimsenin asistanlığını yapmadan yönetmenliğe başlayan Ün, sinema dilini sorunsuz bir şekilde kullanabilmek için edebi eserlerden faydalanmıştır. Ün, özgün konu bulma

³³⁷ Nezih Çoş, “Kaçak”, *Nokta*, s.:1, 28 Şubat- 6 Mart 1983, s.40

³³⁸ Özgüç, *Cilt III*, s. 44.

³³⁹ Türk, s.51.

³⁴⁰ Ün, *Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor*

sıkıntısını uyarlamalara başvurarak aşmaya çalışmıştır. Kendisinin yazarlık tarafının olmadığını belirten Ün, Hollywood'daki en önemli yönetmenlerin çoğunun da senaryolarını kendilerinin yazmadıklarını belirtir. Ün sinema yaşamı boyunca iki senaryo yazmıştır: *Yetim Yavrular* (1955) ve *Zıkkımın Kökü* (1993). Ancak *Zıkkımın Kökü*'nün finali Macit Koper'e aittir.³⁴¹

Ün, iyi bir filmin sadece iyi yönetmen ya da iyi bir teknikle kotarılmadığını biliyordu. Bu yüzden hem yerli hem yabancı yazarların eserlerinden yararlanan Ün, aynı zamanda sinemacı arkadaşlarıyla yapmış olduğu görüşmelerle film senaryolarını oluşturmuştur. Senaryo çalışmalarında birçok yol denemiştir: *“Vedat Türkali çok güzel diyalog yazardı. Senaryoyu yönetmene yazdırırdı. Topuzlara ip bağlar. Konuşuruz. Not alır mandallar. Sıraya dizer. Ordan yazardık senaryoyu.”*³⁴²

Ün, edebiyat eserlerinin sinema için büyük bir kaynak olduğunu düşünmüştür. Okuduğu eserlerden film olup olamayacağını hisseder; sonrasında yönetmen arkadaşlarının fikirlerini alırdı.

“Kitabı okuduğum zaman film görüyorum. Filmi gördüğüm zaman çekerim. Mesela aynı eser üzerinde herkes film görmeyebilir. Üç Arkadaş filminde ikiye iki kaldık. Doktor Alyanak ve Ertem Göreç: “Film olmaz.”, dedi. Atıf Yılmaz ve ben: “Olur.”, dedik. Zıkkımın Kökü’nden ise kimse Türkiye’de film yapmaz. Çoğu arkadaşım çekme dedi. Ya da ‘Sinema Bir Mucizedir’ filmini herkes çok beğendi, film yerlerde süründü. Herkesin fikrini alıp; kendi hislerime göre hareket etmeye çalıştım hep.”



Resim 2.16 (*Sinema Bir Mucizedir*'in çekimlerinde [2005])

³⁴¹ Memduh Ün ile yapılan 10.12.2009 tarihli kişisel görüşme

³⁴² Memduh Ün ile yapılan 15.12.2009 tarihli kişisel görüşme

3. MEMDUH ÜN SİNEMASINDAKİ EDEBİYAT UYARLAMALARI ÖRNEKLERİNİN DETAYLI OLARAK İNCELENMESİ

Bu bölümde Ün'ün filmografisinde yer alan edebiyat uyarlamalarından roman uyarlaması olarak *Zıkkımın Kökü* filmi, oyun uyarlaması olarak *Ağaçlar Ayakta Ölür* filmi, öykü uyarlaması olarak *Sinema Bir Mucizedir* filmi detaylı olarak incelenecektir. Bu filmlerin inceleme konusu olarak seçilmesinin nedeni, her üç filmin edebiyatın değişik türleri ile aralastındaki ilişkiyi detaylı olarak ele alma fırsatı vermesinden ve Ün'ün yapımcı yönetmen kimliğini bu süreçte net bir şekilde ortaya koymasından kaynaklanmaktadır.

3.1. Bir Roman Uyarlaması Olarak “Zıkkımın Kökü” Filminin İncelenmesi

Bu bölümde *Zıkkımın Kökü* filminin ve kitabının konusunun yanısıra filmin roman ile konu açısından benzerlik ve farklılıkları ele alınacaktır. Ancak bunu yaparken filmin gerçekleştirildiği 90'lı yılların Türk sineması ortamına da değinilecektir.

3.1.1. Romanın ve Filmin Konu Özeti

Zıkkımın Kökü, Muzaffer İzgü'nün yaşamöyküsünü anlattığı otobiyografik romanıdır. İzgü'nün 1988 yılında yazdığı romanda yer yer mizah, yer yer dram öğeleri yer almaktadır. İzgü, romanda sırasıyla çocukluk ve gençlik dönemini anlatır. Güçlü betimlemeleri ve yalın anlatımıyla “Zıkkımın Kökü” yazarın en iyi romanlarından biridir. Edebiyatımızın en üretken yazarlarından olan İzgü'nün, 76'sı çocuk kitabı olmak üzere, 123 yapıtı bulunmaktadır.³⁴³

Roman, Muzo'nun doğduğu gün olan 1933 yılında başlar. Muzo, küçük yaşından itibaren para kazanmak için çeşitli işler yapar. Domates satmak, yazlık sinemada yerleri temizlemek gibi. Sinemayı çok seven Muzo, eski film parçalarını birleştirerek tahta bir göstericiyle arkadaşlarına para karşılığı film gösterir. Muzo'nun babası çok becerikli bir adamdır. Gaz tenekesinden soba, kömür tozundan kömür yapar. Muzo yıllar sonra, karşı komşusu Raziye ile ilk aşkını yaşamasına rağmen evlenme yerine okumayı seçer ve İstanbul'a doğru yola çıkar.³⁴⁴

Filmin ikinci kez kurgulanmış versiyonunda; Muzo (Günay Girik) Lise son sınıf öğrencisidir. Dere kenarında kız arkadaşı Raziye'yi bekler. Raziye geldiğinde ona bir ayna ve

³⁴³ Muzaffer İzgü, *Zıkkımın Kökü*, İstanbul: Bilgi Yay., 2009

³⁴⁴ Erus, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış*, s. 147.

kurdela hediye eder. Raziye, Muzo'yu çok sevdiğini artık evlenmek istediklerini söyler, ancak Muzo okulu bitmeden evlenemeyeceğini anlatır. Raziye bunun üzerine sinirlenip gider.

Raziye'nin babası iki genç arasındaki yakınlaşmanın farkındadır. Bir gün Muzo'yu kenara çekip, Muzo'nun niyetini sorar. Muzo önce okulunu bitirmek istediğini söyler, bunun üzerine de babası Raziye'yi başka birisiyle evlendirir. Muzo pencere kenarında Raziye'yi gelinlikler içinde izlerken çocukluk günleri aklına gelir. 1942 Adana'sına döneriz.

Muzo (Emre Akyıldız) derslerinde çok başarılıdır. Tutumlu ve becerikli annesi, hayalperest ve iyimser babası ve tembel ağabeyi ile birlikte yıkık dökük bir evde yaşamaktadır. Muzo'nun en büyük hayali bir balonu ve ayakkabısının olmasıdır. Aile tüm yokluğa rağmen mutludur. Muzo abisiyle beraber yatar. Isınmak için kömür tozlarını savaanla karıştırıp; kömür yaparlar. Paraları olmadığı için babası bir takunyadan Muzo'ya ayakkabı yapar. Arkadaşları okulda Muzo ile dalga geçerler. Ancak Muzo, arkadaşlarının çocukça davranışlarını pek önemsemez.

Bir gün karşı evlerine Papaz ve genç eşi Müjgan taşınır. Muzo, Papaz'ın ayak işlerini yapıp, harçlığını çıkarır. Ancak Papaz karısı Müjgan'ı sürekli dövdüğü için önce Müjgan kaçar, sonra da Papaz mahalleyi terk eder.

Ağbisi iki senedir sınıfta kaldığı için terzinin yanına verilir. Muzo ise açık hava sinemasında gazoz satmaya başlar. Böylece sinemanın büyüsunü keşfetmiştir. Açık hava sinemasının sahibi Cemal ağbisinden kopmuş film parçalarını ister. Cemal ağbisi Muzo'ya küçük bir sinema makinesi yapar. Muzo da mahalledeki çocuklara para karşılığı filmleri gösterir.

Yıldan yıla ev sahipleri Münevver Hanım'ı ziyarete giderler, yanlarında hediye etmek için darı götürürler. Muzo, darı satarak ve de mahallenin iki aşığının mektuplarını ileterek kazandığı paradan kendine ayakkabı alır.

Birgün okula gittiğinde sobanın başında ısınmaya çalışırken, yanındaki arkadaşına akşam evde nasıl ısınacağını sorar. Arkadaşı Halkevi'ne giderse hem orda rahatça derslerini yapabileceğini hem de ısınacağını söyler. Muzo ders çıkışı

Halkevi'ne gider. Halkevi'nden daha sonraki günler hiç çıkmaz, okul çıkışları hep Halkevi'ne gitmeye başlar.

Filmde yine Muzo'nun Lise yıllarına döneriz. Muzo, ağbisiyle dere kenarında içki içip, dertleşmektedir. Raziye'nin evlenmesinden dolayı çok üzülen Muzo üzerindeki okul üniformasının şapkasını dereye atar. Ardından yaptığı hatanın farkına varıp; dereye girip şapkanın ardından koşmaya başlar. Dışses Muzo'nun sözünü tuttuğunu ve Muzo'nun Diyarbakır Öğretmenevi'ne gittiğini, sonrasında da yazar Muzaffer İzgü olduğunu söyler. Ekran kararır.

3.1.2. Filmin, Roman ile Konu Açısından Benzerlikleri ve Farklılıkları

Filmin kaynaklandığı roman ile konu açısından benzerlik ve farklılıklarına değinilmeden önce filmin gerçekleştirildiği 90'lı yıllar Türk sinema ortamı ve söz konusu filmin ortaya çıkış serüvenine değinmek faydalı olacaktır.

Atilla Dorsay, Zıkkımın Kökü'nün çekildiği doksanlı yıllar sinemasıyla ilgili; *“1990’lardan sonra, Berlin duvarının çöküşü, komunizmin bir rejim olarak ortadan silinişi, sol fikirler üzerindeki geleneksel baskıyı azalttı. Birden gelişen özel televizyonculuk, ardından mantar gibi çoğalan özel radyolar, iletişim teknolojisindeki tüm dünyayı ayağımıza getiren inanılmaz gelişmelerle birlikte, tek merkezli bir denetimi, sanat eserlerinin yasaklarıyla yıllar yılı erişilemez olmasını, kaba ve şematik sansürcülüğü eritti.”*³⁴⁵

Doksanların ilk yarısında Türk sineması değişik arayışlara sahne olmuş, o döneme kadar değinilmemiş tür ve konular beyazperdeye aktarılmıştır. *“Ne var ki, Amerikan şirketleri kısa zamanda piyasayı ele geçirmiş, Türk ve Avrupa filmlerinde çok kısıtlı gösterim olanakları bırakmıştır. Bu filmler aracılığıyla Amerikan kültürünün idolleri ve hayat tarzı topluma benimsetilmiştir.”*³⁴⁶

Sinema yazarı Tuna Erdem doksanlar Türk sinemasıyla ilgili şu saptamaya varıyor; *“Doksanlar sinemasının üzerinde yükseldiği ayaklardan birini parodi, diğerini ise nostalji*

³⁴⁵ Atilla Dorsay, “Sansür: Gençliğimizin Unutulmaz Sözcüğü”, **Türk Sinemasında Sansür**, Ankara: Kitle Yay., 2000, s. 16.

³⁴⁶ Erus, **Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış**, s. 49.

oluşturuyor. Her iki ayak da, tanıdıklık ortak paydasında, ‘daha önce görülmüş olanın’ yeniden dolaşıma sokulması noktasında birleşiyorlar.”³⁴⁷

1991 yılında Devlet ilk kez sinemaya yardım elini uzatmıştır. Türk sinemasına altyapı hazırlamak amacıyla Kültür Bakanlığı, 1990 yılı bütçesi için onaylanan 14 milyar liradan, bir dizi filme 500'er milyon liralık düşük faiz ve uzun vadeli kredi vermeye kararlaştırmıştır.³⁴⁸

*“1990’larda ortaya çıkan en radikal olarak tanımlanabilecek olgu, bağımsız bir sinemanın ve bağımsız bir sinema anlayışının ortaya çıkmasıdır. Bağımsız sinemayı hazırlayan koşulların başında öncelikle yapımcılık kurumunun çökmesi gelmektedir. Bu yeni dönemde film yapmak isteyen, kendisini sinema yaparak ifade etmek isteyen kişilerin, yapacakları filmlerin bütçelerini de bulmaları yani kendi filmlerinin yapımcıları da olmaları gerekiyordu.”³⁴⁹ 90’lı yıllarda genç kuşak yönetmenlerden Derviş Zaim *Tabutta Rövaşata* (1996), Nuri Bilge Ceylan *Kasaba* (1997), Zeki Demirkubuz *Masumiyet* (1997), Ferzan Özpetek *Hamam* (1997) filmiyle Türk sinemasında daha gerçekçi, özgün ve kişisel işler ortaya çıkarmışlardır.³⁵⁰*

Ün 1985 yılında televizyon için ilk kez TRT’ye Halide Edip Adıvar’ın *Ateşten Gömlek* romanını dizi olarak çekmek istemiş; fakat bütçede anlaşılamayınca proje gerçekleşmemiştir. Bir yıl sonra Ün, TRT için başrollerinde Fatma Girik ve Tamer Yiğit’in oynadığı altı bölümlük bir dizi olan *Gönül Dostları* (1987) nı çekmiştir. *Gönül Dostları*, Ün’ün filmografisinde tek dizi çalışmasıdır.³⁵¹

³⁴⁷ Tuna Erdem, ‘Parodi, Nostalji ve Danışıklı Dövüş’, **Radikal Cumartesi**, 29 Ocak 2000, s. 4.

³⁴⁸ Erus, s. 48.

³⁴⁹ Alim Şerif Onaran, Bülent Vardar, **20.Yüzyılın Son 5 Yılında Türk Sineması**, İstanbul: Betaş Yay., 2005, s. 6.

³⁵⁰ Erus, s. 51.

³⁵¹ Ün, s. 367.



Resim 3.1 (*Gönül Dostları* dizisinin setinden [1985])

Özel televizyon kanallarının yükselmeye başladığı doksanlı yıllarda Kanal 6, beş yönetmenden (Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Ömer Kavur, Ali Özgentürk, İrfan Tözüm) kırk beşer dakikalık üç diziden oluşacak filmler çekmesini teklif etmiştir.³⁵²

Böylece *Zıkkımın Kökü*, Kanal 6'nın parasal desteği, video satışından elde edilen gelirler, Kültür Bakanlığı'nın desteği ve Kadri Yurdatap'ın ortaklığıyla, Adana Belediyesi de bütün otel, yemek, araç giderlerini karşılamasıyla gerçekleşmiştir.³⁵³

Ün, bir yazar olarak çok sevdiği Muzaffer İzgü'nün *Zıkkımın Kökü* adlı kitabını uyarlamayı sade insanların hayatlarını büyük bir incelikle anlattığı, sinematografik bir kitap olması nedeniyle seçmiştir.³⁵⁴ Yakın arkadaşları kitabın sinemaya uyarlanmasının iyi olmayacağı yönünde görüşlerini söylemişlerdir: “*Lütfi Akad'a senaryoyu teklif ettim. Okudu, ben bundan senaryo yapamam dedi, herhalde sevmedi. O zaman kendim yazdım. Sonra da Macit Koper'e verdim. Macit Koper Muzaffer İzgü'nün anılarında olmayan final sahnesini yazdı. Ben de onu ekledim.*”³⁵⁵

Filmin başrollerinde çocuk oyuncu Emre Akyıldız, Menderes Samancılar, Meriç Başaran ve Günay Girik oynamıştır. Ün, üç bölüm olarak tasarlanan filmin çekimlerini Adana'da tamamlayıp bitirmiş; ancak Kanal 6 içinde bazı değişiklikler olmuş ve bu üç

³⁵² Türk, s. 165.

³⁵³ Türk, s. 166.

³⁵⁴ Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

³⁵⁵ Memduh Ün ile yapılan 10.12.2009 tarihli kişisel görüşme

bölümden tek bölümlük bir TV filmi olarak yayınlanması kararı çıkmıştır.³⁵⁶ Ün yeniden kurgu masasına oturmuş; kurguda hem filmin süresini kısaltmış, hem de düşük temposunu yükseltmiştir. Ün, diziyi çekerken bir TV dizisi gibi çekmediği için, montajın ardından film, sinema formatına yaklaşmıştır.³⁵⁷

Film, ailesiyle birlikte fakir ama mutlu bir hayat süren Muzo adlı bir çocuğun hikâyesini büyük bir sıcaklıkla anlatır. Memduh Ün sinemasının öne çıkan özelliklerinden biri olan mahalle insanları, bu filmde de son derece başarılı bir biçimde anlatılmıştır. Roman, büyük ölçüde diyaloglara dayalı olduğu için filme uyarlanması elverişli olmuştur.³⁵⁸

Film Adana'nın yoksul mahallelerinde ve Tarsus'ta gerçek mekanlarda çekilmiştir. Romanda tasvir edilen gecekonduyu, çevresindeki modern binaları göstermeden çekebilmek için yönetmen çevreden kopuk çalışmış, gecekonduyun geniş plan çekimlerine fazla yer vermemiştir.³⁵⁹

Muzo'nun hikayesi ile kendi hayatı arasında bağ kuran Ün, filme kendi hayatından da bir sahneyi eklemiştir:

“Küçük Muzo babasının yaptığı takunyeden bozma ayakkabılarla okula gittiğinde arkadaşları onunla alay ediyordu. O da akşam ana babasını cezalandırmak için sofraya gelmiyordu. Gece acıkıyor, yatağından kalkıyor, gizlice tel dolaptan ekmekle zeytin alıyor ve yiyordu. Anne bunu görüyor, ama gözünü kapıyor, çocuğa çaktırmıyordu. Bu benim yaşadığım bir şeydi. Çocukken ana babama darılırdım ve sofraya çağırdıklarında gelmezdim. Bir kere daha çağırırlardı, yine gelmez, içimden, bir kez daha çağırsınlar derdim. Ama bu kez de çağırmazlardı. Bende gece karnım acıktığında gizlice kalkar, tel dolapta ne bulursam yerdim. O günlerde buzdolabımız yoktu tabii, dünyada var mıydı bilmiyorum, yıl 1926.”³⁶⁰

Ün, akıcı bir sinema diliyle anlattığı hikayeyi, doğru oyuncu seçimi, kamera hareketliliği, sahne bağlantıları ile rahatça izlenen bir film haline getirmiştir. Filmde dramatik

³⁵⁶ Ün, s.382.

³⁵⁷ Memduh Ün ile yapılan 18.03.2010 tarihli kişisel görüşme

³⁵⁸ Erus, s.148.

³⁵⁹ Erus, s.149.

³⁶⁰ Ün, s. 388.

yapıyı zenginleştiren unsurlardan biri de çevre düzenlemesidir. Filmin geçtiği mekan olan Adana, en iyi şekilde resmedilmiştir. Çünkü Ün askerliğini Adana’da yapmış; bu yüzden de o çevreyi çok iyi tanımıştır.³⁶¹

1960’lardan 2000’lere yapımcı-yönetmen olarak ayakta kalmayı başaran Ün, Zıkkımın Kökü filmiyle yönetmenlik grafiğini yeniden zirveye çıkarmayı başarmıştır. Ün bu filmi uluslararası alanda ödül almak için çekmiştir.³⁶²

Zıkkımın Kökü filminin ilk versiyonu Cannes Film Festivali’nde ve İstanbul Film Festivali’nde gösterilmiş; Ün bu performansıya olumlu tepkiler almış, yurtiçi ve yurt dışından ödüller³⁶³ almaya başlamıştır.

Filmin uluslararası başarısına karşın Ün’ün sinemacı dostları filmin temposunu ağır bulduklarını söylerler. Ün, Atıf Yılmaz, Ali Özgentürk ve Tunç Başaran tarafından gelen bu eleştirilerin ardından filminden 150 metre çıkartır. Ancak değişen bir şey olmamıştır. Çünkü film de kitaptaki gibi Muzo’nun çocukluğuyla başlamakta ve onun büyüme süreciyle ilerlemektedir. Muzo’nun çocukluğunun olduğu kısımlardaki etki, büyüdüğü kısımlarda yoktur. Bu durumu fark eden Ün, Tunç Başaran’dan gelen öneriyle sorunu çözer. Filmin kurgusunu Muzo’nun delikanlılığı ile başlayıp, oradan sahneler eksilip çocukluğuna dönecek şekilde değiştirir. Böylece dramatik yapı güçlenmiştir. Film, son değişiklik ile 2450 metreye inmiştir.³⁶⁴

Ün film çekme süreciyle ilgili; “*Benim için film ne senaryoda ne de masada biter. Film benim için sürekli devam eder.*”, demektedir.³⁶⁵

³⁶¹ Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

³⁶² Atilla Dorsay, **Sabah Gazetesi**, 2 Temmuz 2006

³⁶³ **Asturias (İspanya) Sinema Festivali (1993)** En İyi Yönetmen: Memduh Ün; **7. Adana Altın Koza Film Festivali (1993)** En İyi Film, En İyi Yönetmen: Memduh Ün, En İyi Senaryo: Memduh Ün-Macit Koper, En İyi Erkek Oyuncu: Menderes Samancılar, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu: Elif İnci; **ÇASOD (1993)** "Jüri Özel Ödülü"; **Kültür Bakanlığı (1993)** "Sinema Başarı Ödülü"; **SİYAD (1994)** En İyi 2. Film, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu; **8. Uluslararası Udaipur (Hindistan) Çocuk ve Gençlik Filmleri Festivali (1995)** "En İyi Film"; **4. Uluslararası Cine-Junior (Fransa) Çocuk Filmleri Festivali (1994)** "En İyi Film"; **Sus Film Festivali (Tunus)** "En İyi Film"; **Mannheim-Heidelberg Film Festivali (Almanya)** "En İyi Film"; **Tokyo Film Festivali** "Asya'nın En İyileri Ödülü". Özgüç, III. C., s.45.

³⁶⁴ Memduh Ün ile yapılan 20.02.2010 tarihli kişisel görüşme

³⁶⁵ Akpınar, s. 42.

Filmin montajının değiştirilmesi ve Muzo'nun gençliğinin olduğu parçaların büyük kısmının çıkartılması filmin sinematografik yapısını zayıflatmış; kısa hikayeler bütünü gibi gözükmesine neden olmuştur. Romandaki Muzo'nun delikanlılığa geçiş kısmının filmde çıkarılmasıyla film daha derli toplu olmuş gibi gözükse de filmin dramatik yapısı, temel bir olay örgüsü olmadığı için sağlanamamıştır.

Çocuk oyuncu Emre Akyıldız'ın kitaptaki Muzo karakteriyle örtüşmesi ve iyi yönetilmiş olması filmin başarılı olmasında etkili olmuştur. Emre'nin yerine başka bir oyuncu olsa filmin seyirci üzerindeki etkisi büyük ölçüde aynı olmayacaktır. Muzo'nun gençliğini oynayan Günay Girik ise Emre Akyıldız kadar başarılı olamamış, bu yüzden romanda Muzo'nun gençlik yıllarının anlatıldığı kısım büyük ölçüde filmde çıkarılmıştır. Oysa bu bölüm romanın 1/3'ünü kapsar.³⁶⁶

Zıkkımın Kökü filmiyle Ün yıllardır eksikliğini hissettiği yabancı festivallerden birçok ödül kazanmış ve filmin yurtdışı satışlarıyla birçok ülkede sinemaseverlerle buluşma fırsatı yakalamıştır. Ün, filmi çekerken filmin başarı getireceğini tahmin ettiğini; *“Film çekerken iyi bir film çektiğimi biliyordum. Ama bu kadar başarılı olacağını düşünmüyordum. Kendime güveniyordum, çünkü çevreyi iyi tanıyordum. Adana’da iki yıl yedek subaylık yapmış, futbol oynamıştım. O insanları iyi tanıyordum. Kitabı da özümsemiştim. Muzaffer İzgü’nün yapıtlarını seviyordum.”*³⁶⁷, sözleriyle ifade eder.

Sinema yazarı Sevin Okyay filmle ilgili; *“Zıkkımın Kökü gerçekçi bir film. Çünkü hakiki bir hayat hikayesi üzerine, Muzo-Muzaffer İzgü’nün çocukluğu üzerine kurulu. Hakiki bir mekanda Adana’nın yoksul mahallelerinde geçiyor. Küçük insanların küçük sevinçlerini, küçük kederlerini severek işleyen Memduh Usta’nın elinde de erbabına düşmüş. Bütün bu çocukluk döneminden seçilip alınmış episodlar belki biraz kopuk ama, Muzo’nun varlığı onları birbirine bağlıyor. Üstelik hem komik (çünkü İzgü yazmış), hem de küçük duyarlılıklar taşıyan (çünkü Ün çekmiş) episodlar bunlar.”*³⁶⁸, demiştir.

Diğer bir yazar Sungu Çopan ise Cumhuriyet gazetesinde filmle ilgili; “Büyük ölçüde Yılmaz Güney’in “Umut”unu çağrıştırmasının nedeni de çok açık. “Zıkkımın Kökü” de

³⁶⁶ Erus, s.148.

³⁶⁷ Ün, s. 390.

³⁶⁸ Sevin Okyay, “Zıkkımın Kökü”, *Arkitekt dergisi*, Ocak 1994, s. 21.

“Umut” gibi aynı döneme, yarım yüzyıl öncesinin Adana’sına ve o dönemin yoksul kesimine, gerçekçi bakış atıyor çünkü.”³⁶⁹, diyerek düşüncelerini paylaşmıştır.

Filmde mizansenlere önem veren Ün, çerçeve içi hareketleri ve derinlemesine görüntü düzenlemesiyle Muzo’nun hikayesini başarı bir şekilde anlatmıştır. Kameranin konumu aracılığıyla elde edilen derinlik etkisi, dramatik yapıyı güçlendirmiştir. Kamera hareketlerinin sunduğu imkanlardan gerektiği yerde yararlanan Ün, sıradan insanların yaşamlarını tüm sıcaklığı ve iyimserliği ile sunmuş, hayatın acımasız yanlarını tüm çıplaklığıyla ustaca anlatmış, böylece başarılı bir filmin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ün ve İzgü’nün hayatlarının birbirine benzemesinin, İzgü’nün anlatım dilinin Ün’ün görsel diliyle uyuşmasının, Zıkkımın Kökü filminin başarılı bir edebiyat uyarlaması olmasında etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Zıkkımın Kökü Ün’ün yıllardır beklediği, hasret kaldığı manevi başarıyı, doygunluğu nihayet getirmiştir. Ün filmin ticari başarısını; “*Zıkkımın Kökü çok iyi iş yapmadı Türkiye’de. 600 lira kanaldan aldık. Belediye: yeme, içme ve yatmayı temin etti. Adana’da insanları ve malzemeleri götürecek minibüs verdi. Bir çok mekana bedava girdik. 12 bin dolar Japonya’dan aldık. Kültür kanalına satıldı. 11 bin Hindistan’dan aldık. Kültür Bakanlığı’ndan bir miktar para aldık. Toplanınca epey bir kâra geçtik.*”³⁷⁰, diye açıklar.



Resim 3.1 (*Zıkkımın Kökü* setinden [1992])

³⁶⁹ Sungu Çopan, “Hayat mı bu? Zıkkımın Kökünü Yedik!”, *Cumhuriyet* , 11 Şubat 1993, s. 35.

³⁷⁰ Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

3.2. Bir Oyun Uyarlaması Olarak “Ağaçlar Ayakta Ölür” Filminin İncelenmesi

Bu bölümde öncelikle *Ağaçlar Ayakta Ölür* filminin ve kitabının konusuna değinilecek ardından filmin kaynağını oluşturan oyun ile konu açısından benzerlik ve farklılıkları ele alınacaktır.

3.2.1. Oyun ve Filmin Konu Özeti

İspanyol oyun yazarı Alejandro Casona, *Los Arboles Mueren de Pie* (Ağaçlar Ayakta Ölür) isimli oyunu 1949 yılında yazmıştır. İspanyol oyun yazarı, yenilikçi İspanyol tiyatrosunun temsilcilerindendir. Oyunlarında, fantezi ile toplumsal siyasal temaları birleştirerek, kişilerin hayal dünyalarını yıkıp, ne denli zor da olsa gerçeklikle yüzyüze gelmeleri gerektiğini işlemiş; şiirsel bir dille öne çıkmıştır.³⁷¹

Oyunda Norveç kaynaklı sosyal yardım derneği, dertli insanların sorunlarına çare bulur. Lord Balboa ve Martha’nın torunları Mauritius yıllar önce Kanada’ya gitmiş ve gangster olmuştur. Martha torununun yokluğuna dayanamaz, sağlığını yitirir. Lord Balboa ne yapacağını bilemez ve dernektekilerden konu ile ilgili yardımcı olmalarını ister. Derneğin başkanı Dr. Ariel, torunu adına Lord Balboa’nın Martha’ya mektup yazmasını önerir. Lord Balboa mektup yazmayı kabul eder.

Mektuplarda Mauritius’un Elizabeth isminde bir karısı olduğunu yazar. Birgün gerçekten torunundan Martha’ya mektup gelir, mektupta torunu ziyarete geleceğini söyler. Ancak Lord Balboa gelecek olan uçağın düştüğünü öğrenir.

Bu durum üzerine Lord Balboa dernekten yardım ister. Dernektekiler, torunu ve torununun karısı yerine Lord Balboa’nın birilerini geçirmesini önerirler. Derneğin intihar etmekten kurtardıkları İsabel, torununun karısını oynamayı kabul eder. Teknisyen Mauricio ise torununu oynayacaktır. Büyükanenin karşısına çıkarlar.

Ancak birkaç gün sonra gerçek torunu büyükanenin karşısına çıkar ve kendisinden para ister. Büyükanne olanların farkında olduğunu ama bu durumun kendisini mutlu ettiğini açıklar. Torunu evi terk eder.

³⁷¹ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Adamları Sözlüğü*, İstanbul: Mitosboyut Yay, 1993, s. 52.

Oyunun sonunda sahte torun ve eşi evi Kanada'ya acil gitmeleri gerektiğini söyleyerek evden ayrılırlar. Büyükanne torunu ve eşi evden gidince, Lord Balbao'ya; *"Hayatımın en güzel günleriydi. Acı görüyor musun? Acı öldü. Geriye kalan sadece bir ağaç"*, der ve oyun biter.

Film ise, Üsküdar Salacak'ta uzaktan uzağa Kız Kulesini gören iki katlı Çürüksulu Ahmet Paşa Köşkü'nün görüntüsüyle başlar. Bir sabah postacı köşke gelip, kapıyı çalar. Büyükanne (Yıldız Kenter) kapıyı açıp, telgrafi alır. Telgrafta: *"BCA uçağı ile geliyorum. Perşembe günü oradayım. Orhan."*, yazmaktadır. Babanne havalara uçar, çünkü on beş yıldır torununu görmemiştir. Orhan'ın geleceğini Büyükbaba Asım Bey'e (Hulusi Kentmen) söyler. Büyükanne ilk kez uzun zamandır yaşama sevinci ile dolmuştur. Ev baştan aşağı temizlenir, evde büyük bir hazırlık başlar. (Asım Bey, zamanında Orhan cebinden para çalarken görmüş, kendini tutamayarak çocuğa bir tokat atmıştır. Bunun üzerine de Orhan evi terk etmiştir. Büyükhanım torununun peşinden koşmak istemiş ancak Asım Bey durdurmuş, 'Birkaç saat dışarda kalsın da aklı başına gelsin.', diyerek ona engel olmuştur. Torunlarını tekrar görmeleri birkaç saat değil 15 yıl sonra olacaktır.)

Çok sonraları torunlarının Amerika'ya gittiğini duyarlar. Büyükanne hayata küser ve onu hayata bağlamak için, Asım Bey'in arkadaşları bir fikir verir. Asım Bey, Orhan'ın ağzından büyükanneye mektup yazmaya başlar. Orhan'ın gelmesine bir gün kala Asım Bey gazetede Amerika'dan kalkan BCA uçağının Atlantik üzerinde yanarak düştüğünü okur. Yolculardan kimse kurtulmamıştır. Ne yapacağını bilemez, yine arkadaşlarından yardım ister. Arkadaşları Orhan'ın yerine birini geçirmesini söylerler.

Asım Bey ne yapacağını düşünürken Salacak iskelesinde sulara atlamak üzere olan bir genç kızı görür ve kızı intihar etmekten kurtarır. Büyükbaba kendi durumundan kıza bahseder. Mektuplarda Orhan'ı evlendirdiğini söyler. 3-5 gün kalsan yeter, diyerek kızı gelini taklidi yapmasına ikna eder.

İş bir Orhan bulmaya kalmıştır. O gün konağa Elektrik İdaresi'nden geliyorum. tesisata bakacağım, diyen bir genç gelir. Aslında genç elektrikçi değil konağı soymak için gelen bir hırsızdır. Asım Bey, genci iki bin lira karşılığında Orhan taklidi yapması konusunda ikna eder.

Ayşe (Semra Sar) ve Ahmet'e (İzzet Günay) konak, büyükanne, Orhan gibi konularda büyükbaba bilgi verir. Büyükanne karşısında Orhan ve gelinini görünce havalara uçar. Bu dört kişi arasında güçlü bir bağ oluşur. Ancak bir gün gerçek Orhan gelir ve büyükbabayı para vermesi için tehdit eder. Para vermeyince de büyükanneye gerçekleri anlatır. Orhan'a büyükanne, yapılan oyunun farkında olduğunu ve en başından beri gerçeği bildiğini söyler.

İzzet, Semra ve büyükbaba, Orhan ve büyükanne arasında geçen bu olayları bilmedikleri için oyunlarına devam ederler. İki genç en kısa zamanda tekrar ziyarete geleceklerini, Amerika'dan geri çağırıldıklarını söyleyerek evden ayrılırlar.

Semra ve İzzet başlarda anlaşamamışlar da zamanla birbirlerini çok severler. Film biterken Semra, birkaç gün önce kendini öldürmek istediği iskelede hem İzzet'e hem de hayata sıkıca sarılır. Film böylece sona erer.

3.2.2.Filmin Oyun ile Konu Açısından Benzerlikleri ve Farklılıkları

Ün, oyun uyarlaması olarak 1964 yılında İspanyol yazar Alejandro Casona'nın oyununu filme çekmiştir. Oyunu Devlet Tiyatrosu'nda izleyince uyarlamaya karar vermiştir: *"Biz eskiden senaryo yazmak için Yalova'ya ya da Bursa'ya giderdik. Bülent Oran'la Bursa'ya gittik. Ağaçlar Ayakta Ölüyor oynuyordu. Oyunu seyrettikten sonra Devlet Tiyatrosu'ndaki oyuncularla dostluk kurmuş, metni almış, Bülent Oran'la uzun süren Bursa çalışmamız sırasında da incelemiştik."*³⁷²

Bülent Oran ve Ün, oyunun ilk perdesini senaryo aşamasında çıkarmışlardır.³⁷³ Oyun, masalsi bir atmosferde geçer. Bir iyilik derneği dertli insanların sorunlarına çare bulur. Parası çalınanın parası bulunur, ya da canına kıymak üzere olan bir kızın, hayatını kurtarırlar. Ancak filmde oyunun ilk perdesi olan bu kısmın çıkartılmış olması filmin masalsi havasını kaldırmış ve bu yüzden film tiyatral olmuştur.

³⁷² Ün, s. 287.

³⁷³ Ün, s. 288.



Resim 2.18 (*Ağaçlar Ayakta Ölür* filminden bir kare [1964])

Casona'nın ana hatlarıyla aşırı bir insan ve hayat sevgisini benimseyen, olaylara realist olmaktan çok bir masal havasında anlatan düzeni filmde yer almamıştır. Ün oyunu sinemaya aktarırken masalsı dili aşırı bir gerçekcilik hevesiyle Türkiye'deki o dönemin yaşantısına adapte etmiştir. Oyundaki yardım derneği yok edilmiş, bunun yerine kötü niyetli bir gençle mutsuz bir kız kaderin cilvesiyle karşılaştırılmış ve büyükbaba tarafından büyükanneye torun ve gelin olarak takdim edilmiştir.

Sahte torun ve gelinin eve ilk geldikleri sahnede büyükanne'nin telaş ve sevinci detaylarına girilmeden verilmiştir. Finaldeki ayrılış sahnesi de üstün körü çekilmiştir. Dünya polisini peşine takmış gangster torunun Sirkeci Oteli'nde gösterilmesi seyirci açısından bakıldığında filmin gerçekçi havasına zarar vermiştir.

Büyükanneyi oynayan Kenter'in film boyunca ağlaması, seyircinin zayıf noktalarının üzerine gidilmesi, filmin dramatik yapısını güçlendirmek yerine seyircinin konunun inandırıcılığını sorgulamasına neden olmuştur. İyi bir oyuncu olmasına karşın Kenter, ileri görüşlü fakat hayal dünyası içinden çıkamayan büyükanneyi çoğu zaman tiyatral oynamıştır. Çünkü tiyatro oyunculuğu ve sinema oyunculuğu arasında birçok fark bulunmaktadır. Sinema yakın plan çekimlerle perdede anlatmak istediği konuyu ele alabilirken; tiyatronun böyle bir imkanı yoktur. Bu yüzden tiyatro oyuncusu ses ve ifadelerinde en arkadaki seyirciyi esas alarak oynar; oynunu büyütür. Kenter'in oyunculuğu bu yüzden tiyatral gözükmektedir. Ayrıca filmin bütünü incelendiğinde Kenter'in gerekli psikolojik gerilimi veremediğini, oyun havasını kuramadığını söyleyebiliriz.

Oyunda dernek işlerine yardımcı olan papaz, filmde çıkarılmıştır. Oyun büyükanne ve büyükbabanın evde tek başlarına kalmalarıyla sona ererken, film Ayşe ve Ali'nin iskele sahnesinde birbirlerine kavuşmalarıyla sona erer.

Oyundaki karakterler, filmdeki karakterlerle büyük benzerlikler taşır. Dernek kısmının filmde yer almaması dışında olay örgüsü oyuna benzer paralellikte ilerlemiştir. Uyarlamada, oyuna bağımlı kalındığı için toplumun yapısıyla uyuşmayan sahneler yer almıştır. Filmde bu duruma örnek olarak filmin finalindeki likör sahnesi örnek gösterilebilir:

“Filmin sonunda bir likör tarif ediliyor. Filmin yanlış oydu. Tiyatroda o sahnede herkes ağlıyordu. Film o sahnede tamamen batılılaştırıyordu. Kılık kıyafet batılıydı zaten. Oysa oğlunun çok sevdiği cevizli kabak tatlısını tarif edebilirdi. Senaryo yabancı bir oyundan uyarlandığı için oradaki sahneyi aynen kabullenmişiz. Yanlış yapmışız. Bazı sahneleri daha bir yerleştirmemiz, bizim geleneklerimiz için oturtmamız gerekirmiş.”³⁷⁴

Sinema yazarı Ahmet Güner filmle ilgili, “Bu film Ün için vasat bir başarıdır. Çünkü seyirciyi heyecana ve perdeye yöneltmekteki hassasiyete götüren konudur.”³⁷⁵ şeklinde eleştiride bulunmuştur.

Sinema yazarı Scognamillo filmle ilgili; “Ağaçlar Ayakta Ölür’ün tüm sahne düzeni oyuncuların fonksiyonuna bağlıdır. Gani Turanlı’nın kamerası büyük planla bunların etraflarında dönmekte, hareketlerini izlemekte oyuncular adeta sahne düzenini empoze etmektedirler. Ve sonuç olarak filmin biçimi de bu zorunluluklar yüzünden akıcılığını kaybetmiştir.”³⁷⁶ demiştir.

Diğer bir sinema eleştirmeni Tuncan Okan ise; “Ağaçlar Ayakta Ölür ağdalı bir melodram. Casano’nun piyesi de yaşama ümidini kaybetmiş, hayattan ümitlerini kesmiş bir ihtiyar kadının dramını seyirciyi duygulandırıcı bir tarzda vermesine rağmen genellikle bayağı melodram unsurlarından kaçınılmaktaydı. Casona gerçekçilikten uzak bir hava içinde fakat baştan sona kadar kurduğu dünyaya uygun psikolojik yönden güçlü bir eser ortaya

³⁷⁴ Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

³⁷⁵ Ahmet Güner, “Ağaçlar Ayakta Ölür”, **Yeni İstanbul**, 1964, s. 3.

³⁷⁶ Giovanni Scognamillo, “Ağaçlar Ayakta Ölür”, **Akşam**, İstanbul, 1964, s. 16.

koymuştu. Oysa Safa nal eseri alaturkalaştırırken, Türk sinemasının klişeleşmiş bütün dramatik unsurlarına başvurmaktan çekinmemiş.(...) Memduh n'e gelince biz bir zamanlar inandiğımız bir rejişrn gerileme çağında olduğunu savunmaya devam edeceğiz."³⁷⁷ demiştir.

3.3. Bir yk Uyarlaması Olarak "Sinema Bir Mucizedir" (2005) Filminin İncelenmesi

Bu bölümde *Sinema Bir Mucizedir* filmi ve lk Tamer'in 'Allaben ykleri' kitabının konusu, ayrıca filmin öyküler ile konu açısından benzerlik ve farklılıkları ele alınacaktır. n sağlık nedenlerinden dolayı filmi yarım bırakmış, filmi uzun zaman asistanlığını da yapmış olan Tunç Başaran tamamlamıştır. n'n yarıda bırakmış olduğu bu filmi detaylı olarak incelememizin nedeni, hem filmin n'n filmografisindeki son film olması hem de yapımcı ve yönetmen olarak filmde kendi sinema dilini ortaya koymaya çalışmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda bir öykü uyarlaması olarak *Sinema Bir Mucizedir* filmini n'n daha önce yönetmen olarak çekmiş olduğu filmleri göz önünde bulundurarak inceleyeceğiz.

3.3.1 yk ve Filmin Konu zeti

Gaziantep doğumlu lk Tamer, şair, oyuncu ve evirmendir. Tamer, çok fazla öykü kaleme almamıştır. Allaben ykleri'ni, 1988 yılında yazmıştır. Kitapta dört öykü bulunmaktadır: Sitti Zeynep, ete İsmail, şekerci Asım ve Macı Hüseyin.³⁷⁸ Film ise 2005 yılında çekilmiştir.

Sitti Zeynep yksnde Zeynep'in nasıl delirdiği anlatılır. Zeynep, on beş yaşındayken, İdris ile kaçmaya karar verir. Ancak Hüseyin Bey ve arkadaşları arkalarından yetişir. İdris'i döverler. İdris, yangın mfrezesinde çalışmaktadır. İdris Temmuz ortasına kadar yangın mfrezesinde kalır. Sonra Carablus istasyonuna gönderilir. Orda yemeklerini ele geçiren Tahir, İdris'i öldürür. İdris'in öldürüldüğünü hizmetçileri Kiraz Bacı'dan ğrenen Sitti Zeynep, Tahir'i Hacıkurban Dağı'nda yakalar ve öldürür. Sonrasında aklını kaybeder. Evde bohça hazırlayıp; iğne, iplikleri bohada toplar. Sara hastalığından ölür.

³⁷⁷ Tuncay Okan, "Taşıma Su İle", *Milliyet*, İstanbul, 1964, s. 18.

³⁷⁸ lk Tamer, *Allaben ykleri*, İstanbul: Adam Yay., 1995, s. 95.

Çete İsmail öyküsünde ise, Çete İsmail, kızı Elmas'ı ilkokula yazdırmak istemez. Aile üyeleri bu duruma karşı çıkar. Menekşe barın kapısında Çete İsmail, kravat bağlamasını bilmeyen müşterilen kravatını bağlayarak geçimini sağlar. İsmail, Macı Hüseyin'in çocukken sinemasına sık sık gitmiştir. Çok kavga ettiği için adı dokuz yaşındayken "Çete İsmail" olmuştur. Birçok işte çalışır ama başarılı olamaz. Son olarak gazetede çalışmaya başlar. Görevi gazeteleri abonelerine postalamaktır. Gazetede akşam nöbetindeyken gazetenin manşetine, kendisini kravatla tavana astığını, intihar ettiğini yazar ve gazeteyi basar. Ardından çekmecesinden çıkardığı silahla kendisini vurur.

Şekerci Asım öyküsünde Asım verdiği hiçbir sözü tutmamasıyla tanınır. Birçok kez İstanbul'a gidip, çapkınlık yapmıştır. Ancak parası kalmayınca babasından hep yardım ister. En büyük hayali Macı Hüseyin'in sinemasında meyan şerbeti satmaktır. Bu dileği en sonunda gerçek olur.

Macı Hüseyin öyküsünde ise Macı Hüseyin ve Mehmet Ali'nin arkadaşlığı konu alınır. Macı Hüseyin, Hacca gider. Döndüğünde sinema işletmeye devam etmeye karar verir. Mehmet Ali, Macı Hüseyin'e sinema işlerinde yardımcı olur. Macı Hüseyin ve Mehmet Ali Adana'ya film almaya giderler fakat dönüş yolunda kaza yaparlar. Macı Hüseyin'in durumu kritiktir. Mehmet Ali, film karakterlerinden Macı Hüseyin'e yardım etmelerini ister. Macı Hüseyin büyük bir mucize sonucu iyileşir.

Film ise 1950 yazının Antep'inde geçer. On bir yaşındaki Ümit (Batuhan Levent) ile sinema sahibi olan Nakip Ali'nin (Kadir İnanır) dostluklarını konu alır. Bir yandan da Antep'lilerin sinema sevgisini ve yeni iktidara gelen Demokrat Parti'nin hayatlarındaki öykülerini işler.

Antep'teki en büyük sinema saoluna sahip olan Nakip Ali, elli beş yaşlarında neşeli ama çabuk sinirlenen bir adamdır. Antep'liler Nakip Ali'nin bu davranışlarını garip bulsalar da, onu severler. Nakip Ali'yi en çok Ümit (Aynur Gültekin) sever. Ümit annesi ve ninesiyile beraber yaşamaktadır. Babası ölmeden önce onu Nakip Ali'ye emanet etmiş, ikisi arasında baba-oğul ilişkisinin ötesinde bir bağ oluşmuştur.

Ümit, sürekli sinemaya gider. Hayatı sinemadaki kovboylar, vampirler, korsanlar ve kahramanlar arasında geçer. Genelde sinemaya ninesi de gelir. Ümit'in annesi ise Ümit'in sinema merakından rahatsızlık duyar, tek başına bir çocuğu büyötmeye çalışmaktan yorulduğu için oğlunun geleceğinden endişelidir.

Ümit karşı komşusu on yedi yaşındaki Gülümser'e aşıktır. Ancak Gülümser mahalleden başka bir delikanlı ile evlenince Ümit'in bütün keyfi kaçar. Filmde masalsı kahramanlara da yer verilmiştir: İyi kalpli Mehmet ve en yakın arkadaşı aksi Cüce Akif, Nakip Ali'ye aşık saz kızı Peri, beyaz atının üstünde kovboy kılığında dolaşan yakışıklı Zühtü.

1950'li yılların getirdiğı zorlu koşullara karşılık sıkıcı ve fakir yaşamlarını renklendiren sinema salonuna bir tiyatro kumpanyası gelir. Kumpanyada Nakip Ali'nin zamanında deli gibi aşık olduğu Sacide (Fatma Girik) de vardır. İki eski aşık tiyatrodaki başbaşa kalırlar. Karşılaşma mekanı gerek kostümü, gerekse Sacide'nin tavırlarıyla (karanlıkta yakılan sigara ile aydınlanan yüz) Casablanca filmini anımsatmaktadır. Sacide teatral olan repliğıyle koltukta oturan Nakip'e dünyalarının ayrı olduğunu anlatır. İkisinin görsel olarak da dünyaları ayrıdır. Biri tiyatro sahnesinde diğeri ise sinema koltuğunda oturur. Sacide'nin tiradını bitiren son cümle “perde” olur. Perde Nakip Ali ve Sacide'nin arasına iner.

Nakip Ali film almak için sonrasında Adana'ya gitmeye karar verir, Ümit de izin alıp Nakip Ali ile Adana'ya gitmek üzere yola çıkarlar. Ancak yolda araba kaza geçirir. Nakip Ali komaya girer. Durumu kötüdür. Ümit, Nakip Ali'yi iyileştirmek için sinema salonuna gider ve kesmiş olduğu sinema kahramanlarının olduğu film şeritlerini sinema perdesinde oynatır. Kahramanlarından Nakip Ali'yi iyileştirmelerini ister. Yorgunluktan salonda uyuya kalır. Sabah olduğunda Nakip Ali, Ümit'in yanına sinema salonuna gelir. Ümit, Nakip Ali'nin boynuna sarılır. Nakip Ali, Ümit'e, sinemanın bir mucize olduğunu söyler ve ekran kararır.

3.3.2. Filmin Öykü Uyarlaması Açısından Benzerlikleri ve Farklılıkları

Ona Sevdiğimi Söyle filminin ardından Ün 1995 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Televizyon Merkezi'nde sinema eğitimi vermeye başlamış; bir yandan öğrencilerinin

kısa film senaryolarını çalışırken bir yandan da öğrencilerinin kısa film setlerine gidip deneyimlerini paylaşmıştır.³⁷⁹

80’li ve 90’lı yılların Türk sinemasının kimliğinin eksenini siyasi gelişmeler oluştururken; 2000’li yılların Türk sinemasının kimliğini: siyasal kirlilik, mafyalaşma, Güneydoğu sorunu, Kürt kimliği, marjinaler, yozlaşan büyük kentler ve ekonomik kriz oluşturmuştur.³⁸⁰ 2000’li yılların Türk sineması gündemi izlemiş, geriye bakıp; sorunlar üzerine eğilmeye çalışmıştır. “2000’li yılların Türk sineması, kendi olanaklarını oluşturan bir ‘yeni kuşak sineması’ olma yolunda ilerlemektedir.”³⁸¹

2000 yılından sonra Ün, *Zıkkımın Kökü* gibi başarı yakalayacak bir film çekme isteği duymaya başlamış, ancak son filmi olacak filmin sıradan bir konusu olmasını istememiştir.³⁸²

Ün, sinemacı arkadaşlarıyla Çiçek Pasajı’nda her Cuma toplanırdı.³⁸³ Bu toplantıların birinde eski asistanı yönetmen Tunç Başaran’ın kendisi için yazdığı, okuması için verdiği senaryoya talip olmuştur:

*“2004 yılında Çiçek Pasajı’nda sinemacılarla buluştuğumuz bir gün Tunç Başaran bana: sana bir senaryo yazacağım, sen çekmezsen ben çekeceğim.”, dedi. Bana “Mucize Sineması” diye bir tretman getirdi. Bu tretman çok sıcak geldi. Çünkü sinema vardı, içinde, nostalji vardı. Ben bundan çok iyi bir film yapabilirim diye düşündüm.”*³⁸⁴

Ülkü Tamer’in masalsi bir atmosferde kaleme aldığı öyküleri senaryolaştıran Başaran’a ek olarak Ün, toplumsal bir fon da ekleyerek projeye başlamıştır. Filmde ana konunun arkasında gelişen siyasi olaylar (1950’li yıllar, Demokrat Parti dönemi) öykülerde yer almamaktadır. Ün, filmin dramatik yapısını güçlendirmek adına böyle bir ekleme yapma yoluna gitmiştir.³⁸⁵

³⁷⁹ Memduh Ün ile yapılan 24.05.2010 tarihli kişisel görüşme

³⁸⁰ Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, s.452.

³⁸¹ Scognamillo, s. 452.

³⁸² Türk, s. 146.

³⁸³ Türk, s. 147.

³⁸⁴ Memduh Ün ile yapılan 14.04.2010 tarihli kişisel görüşme

³⁸⁵ Memduh Ün ile yapılan 24.05.2010 tarihli kişisel görüşme

Filmin çekimleri 6 haftada tamamlanması gerekirken yaşanan aksaklıklardan ötürü 9 haftada tamamlanmış; film dönem filmi olduğu için mekanların yapım süreci uzamıştır. Ün filmin çekimi sırasında yaşanan gelişmeleri; “*Elektrik santrali, sinema salonu, matbaa makinesi yapılması gerekti. Sinema için 7-8 gün çalışıldı, eski bir kiliseyi salona dönüştürdük. Koltuklar bulundu. Ekran ve perde yapıldı. Sinema dairesinin dışı düzenlendi. Zafer Par’ın çabalarıyla eski matbaa makineleri bulundu.*”³⁸⁶, sözleriyle dile getirir.



Resim 3.3 (*Sinema Bir Mucizedir* filminin afişi[2005])

Gaziantep’in yaz aylarında süren çekimleri, Ün sırtındaki rahatsızlıktan ötürü tamamlayamamıştır. Çekime başlamadan önce Tunç Başaran ve Atıf Yılmaz’a eğer film çekimlerinde başına bir şey gelirse çekimi tamamlamalarını rica etmiş, onlar da kabul etmişler; Ün’ün sağlık problemleri nedeniyle son üç haftaki çekimleri Tunç Başaran tamamlamıştır.³⁸⁷

Ün filmlerinin çoğunda seyirciyi etkisi altına alan sevimli sıcak karakterler yaratmayı başarmıştır. Ancak filmin seyirci tarafından ilgi çekmemesinde çocuk oyuncunun sevimli

³⁸⁶ Ün, s. 402.

³⁸⁷ Ün, s. 403.

gelmemesi de etkisi olmuştur. Batuhan Levent, çocuk karakteri için büyük durmuş, bu durumda filmin masalsı havası zedelenmiştir. Filmdeki yan öykülerin fazla olması da filmin temposunu düşürmüştür. (Şehre gelen gezici tiyatro, Ümit'in karşı komşu kızı Gülümser'e duyduğu ilgi ve ilişkileri, şehirde gezen atlı kovboy gibi.)

Günümüzde Türk filmleri sesli çekilirken filmde dublaj yapılmış olması, *Sinema Bir Mucizedir*'in işitsel zenginliğini köreltmıştır. Yaşayan bir Antep halkının seslerini değil, bir kaç insanın kuru konuşmalarını film boyunca duyduğumuz için, filmin etkisi zayıflamıştır.

Öyküde Macı Hüseyin evli ve bir çocuk babasıdır. Ancak filmdeki Nakip Ali hiç evlenmemiştir. Ayrıca öyküde Macı Hüseyin'in Hacca gidip dönmesi yer alır. Neden Macı dendiği anlatılır. Ancak bu ayrıntılar filmde yer almamaktadır. Filmde Sitti Zeynep, Çete İsmail ve Şekerci Asım'ın öykülerine nerdeyse hiç yer verilmemiştir. Olaylar Nakip Ali ve Ümit'in ilişkileri etrafında şekillenir.

Sitti Zeynep öyküsünde hokkabazların kente geldiği bir cümlede yer alır. Öyküde yer almayan Nakip Ali ve Sacide'nin ilişkisi filmin temposunu düşürmektedir. Öyküde Macı Hüseyin ve Mehmet Ali Adana dönüşünde kaza geçirirler ancak filmde Adana'ya giderken kaza yaparlar. Macı Hüseyin öyküsünün olay örgüsü ile filmin olay örgüsü benzerlikler taşır. Her ikisinin sonunda da Macı Hüseyin yani Nakip Ali sağlığına kavuşur.

Öyküde Mehmet Ali sinema aşığıdır, evlerinin etrafını sinema afişleriyle donatır. Ancak filmde böyle bir ayrıntı yer almamıştır. Daha çok Ümit'in sinema ve sinema oyuncularıyla kurduğu ilişki üzerinde durulmuştur.

Film sinema tutkusu açısından benzer olan *Cinema Paradiso* filminden izler taşımaktadır. Cinema Paradiso filminde ünlü bir yönetmen olmuş Salvatore otuz yıl sonra doğduğu kasabaya geri döner. Kasabaya dönünce Cinema Paradiso isimli sinemada projeksiyoncu olarak çalışan Alfred ile ilişkilerini hatırlar. Salvatore küçükken günlerini Alfred'in yanında geçirmiş ve onun sinema deneyimlerinden faydalanmıştır. Babacan tavırlarıyla Salvatore'nin hayatında önemli bir yere sahip olan Alfred, Salvatore'nin sinemaya olan tutkusunu keşfetmesini sağlayacaktır. *Sinema Bir Mucizedir* filmindeki Ümit ve Nakip Ali'nin ilişkisi büyük ölçüde Salvatore ve Alfred'i anımsatır.

Sinema Bir Mucizedir filmi *Zıkkımın Kökü* filmi de anımsatır. Küçük Muzo'nun karşı komşuları Müjgan ile kurmuş olduğu yakınlık ve platonik aşkı ile *Sinema Bir Mucizedir* filmindeki Ümit'in karşı komşuları Gülümser'e duyduğu aşk benzerlik taşımaktadır. İkisi de karşılıksız kalacaktır. Kitaptaki öykülerin birleştirilmesi filmin derinliği güçlendirmiştir. Öyküde yer alan karakterlerin her biri filmde derinlemesine işlenmediği için olayın merkezinde Nakip Ali ve Ümit'in ilişkisi yer almıştır. Öyküde yer alan karakterler masalsi öğeler barındırmaktadır. Filmde ise anlatılanlar gerçek zamanda geçtiği için masalsi anlatımdan çok gerçekçi bir dil kullanılmıştır.

Filmde kamera oldukça hareketlidir. Özellikle iç mekanlarda kamera karakterlerin arasında dolaşarak üçüncü boyut yaratılmıştır. Filmde aydınlatmalar, dramatik yapıya uygun şekilde yapılmıştır. Ün, filmde uzun diyaloglardan kaçınmış, hikayeyi sinema diliyle anlatmayı tercih etmiştir.

Film vizyona girdiğinde beklenen ilgiyi görmemiş, filmin ulaştığı seyirci sayısı 20 bin civarında kalmıştır.³⁸⁸ Hastalığı nedeniyle çekimin tamamına ardından da kurgu sürecine hakim olamadığı için son filmi “*Sinema Bir Mucizedir*”i Ün kendi filmiymiş gibi benimsememiştir. Ün bunun nedenlerini; “*Kurguyu Tunç Başaran yaptı. Ama Suna Dölek ile bizim yaptığımızın kendi tretmanını bozduğunu düşünüp, filmi kendi anlayışında kurguladığından benim çekmiş olduğum bazı sahneleri atmış, bu nedenle izleyenlerden ve yayınlanan eleştirilerden film kopuk kopukmuş diye duydum.*”³⁸⁹, şeklinde açıklar.

Film eleştirmenler tarafından, “Sinemaya aşık olanların filmi” (*Hürriyet*, 21.10.2006), “Ortada mucize yok ama” (Uğur Vardan, *Radikal*, 21.10.2006), “Sinema mucizesi perdeye yansımıyor” (Elif Tunca, *Zaman*, 21.10.2006), “Hataları da olsa bu bir mucize” (Ömür Gedik, *Hürriyet Pazar*, 23.10.2006) gibi yaklaşımlarla değerlendirilir.³⁹⁰

Filmde her şeye rağmen Memduh Ün sinemasının tadı vardır. Ün yine daha önceki filmlerindeki gibi küçük insanların özlemlerini, mutluluklarını ele almaya çalışmıştır. Ün, filmle ilgili pişmanlıklarını şu sözleriyle dile getirir:

³⁸⁸ Memduh Ün ile yapılan 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

³⁸⁹ Memduh Ün ile yapılan 14.04.2010 tarihli kişisel görüşme

³⁹⁰ Türk, s. 177.

“Sonuç olarak yanlış bir işe girdim. Her anlamda cezasını çektim. Her ne kadar final, final öncesi ve bazı önemli sahneleri çekmediğim, kurgusunu yapmadığım için benim filmim demesem de jenerikte ismim var ve 58 senelik sinema serüvenimi kapattım bu çalışmayla”³⁹¹

Ticari başarısı kötü bile olsa, Ün’ün ilerleyen yaşına rağmen bu filmi yapmış olması sinemaya duymuş olduğu aşkı gözler önüne sermektedir. Ün’ün zorluklarla geçen hayatını, 1947’de başlayan sinema serüvenini *Sinema Bir Mucizedir* filmiyle tamamlamış olması büyük önem taşımaktadır.

³⁹¹ Ün, s. 406.

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Bu tezin esas odak noktasını oluşturan Memduh Ün Sineması'ndaki Edebiyat Uyarlamaları incelenirken, Türk sinemasının değişen tarihsel koşulları özellikle göz önünde bulundurulmuştur. Ün'ün sinemadaki ilk yılları, yaşanan toplumsal olaylar ve siyasal gelişmeler ışığında incelenmiş, bu tarihsel süreçlerin yönetmenin sinemasına ve anlatım diline olan etkisi mercek altına alınmıştır.

Araştırmanın ilk bölümünde Memduh Ün'ün yaşam öyküsü ve sinemaya girişi ele alınmış, kronolojik bir sıra takip edilerek, Türk Sineması'nın ilk yılları detaylı olarak irdelenmiştir. Memduh Ün'ün filmografisi ve edebiyat ile ilişkisine toplu bir bakışı ele alan ikinci bölümde ise Ün'ün filmografisindeki oyun, roman ve öykü uyarlamaları, ülke sinemasının gelişimine değinilerek gene kronolojik bir düzen takip edilerek incelenmiştir. Memduh Ün sinemasındaki edebiyat uyarlamalarını ortaya çıkartan nedenleri irdelemek amacı ile sinema edebiyat ilişkisi detaylı olarak incelenmiştir.

Memduh Ün sineması içerisinde üretilen uyarlama filmler, genel olarak ticari kaygılarla seçilmiştir. Ün, sansür engelini aşmak için metaforlara başvurmak yerine, olay örgüsünde ve karakterlerde değişiklikler yapma yoluna gitmiştir. Çekecek olduğu uyarlamaları belirlerken kendi isteklerinden öte yapımevini ayakta tutmak için tercihlerde bulunmuş; yapımcı olarak sistemin koşullarını iyi şekilde gözlemleyerek yönetmen olarak ayakta kalmayı başarmıştır.

Bu bağlamda, Ün'ün filmografisinde yer alan edebiyat uyarlamalarının genellikle çok satan romanlardan, kapalı gişe oynayan oyunlardan, ticari başarısı garanti olan öykülerden oluştuğu görülmüştür. Bunda filme uyarlanacak edebi eserlerin türlerinin de etkisi olduğu rahatlıkla söylenebilir. Detayları ile incelenen filmlerde, uyarlamalarda esas alınan temel noktalar aranmış, filmler Ün'ün hem anlatım üslubu hem de içerik bağlamında incelenmiştir. Uyarlaması yapılan eserin ne tür değişikliklere uğradığı belirtilmiş, yapılmış olan bu değişikliklerin uyarlamayı ne şekilde etkilediğine değinilmiştir. Filmler üzerine inceleme yapılırken sinema yazarlarının eleştirilerinden yararlanılmış, filmlerin hangi şartlarda çekildiği belirtilmiştir.

Bu noktada, Ün Sineması'nın sadece belli bir üsluba bağlı kalmadığı açıkça ifade edilebilir. Çekmiş olduğu uyarlama filmlerin çekim tekniği olarak, yönetmenin her filmde farklı bir dille konuyu ele aldığı gözlemlenmiştir. Çekmiş olduğu filmlerde, dönemin diğer yönetmenlerinin yaptığı gibi politik bakış açısını dahil etmemiş, apolitik bir dille sinema dilini oluşturmuştur. Bu durumun altında yapımcı kimliğinin payı büyüktür. Yapımcı kimliğiyle ayakta kalmak için, halkın nabzını tutan ama siyasi söylemlerini açık açık ortaya koymayacak filmler çekmeyi tercih etmiştir.

1947-2005 yılları arasında sinemanın birçok alanında sayısız eser vermiş olan Ün, oyuncu olarak girmiş olduğu sinema sektöründe daha sonra oyuncu, yapımcı ve yönetmen olarak devam etmiştir. Yönetmenliğinin ilk yıllarında Mısır sinemasından etkilenecek ticari kaygılarla melodram türünde filmler çekmiş, bu vesileyle sinemada dramatik yapının önemini kavrama fırsatını yakalamıştır. Filmlerinde sembollerin arkasına sığınmadan, her konuyu hayatta olduğu gibi yalın bir biçimde anlatmayı tercih eden Ün, sert görüntüsüne rağmen içinde yer alan insan sevgisiyle, kendine has dünyasını başarı ile beyazperdeye aktarmıştır. Ün, yapımcı kimliğiyle çekmiş olduğu her filmde Türk insanının ortak sorunlarını ve üzüntülerini her yaştan izleyicinin anlayabileceği yalınlıkta aktarmaya özen göstermiş, hasılatının iyi olacağını tahmin ettiği filmleri genel olarak gişede başarılı olmuştur.

Ün filmlerindeki aksiyon sahnelerinde geniş planları kullanmayı tercih ederken, duygusal sahnelerde durağan ve yakın planları kullanmayı tercih etmiştir. Ün'ün filmlerinde hareketin önemli bir yer tuttuğu, çerçeve içine yerleştirilen objelerle üçüncü boyut yaratma çabası filmler üzerine incelemeler yapılırken değinilmiştir. Ün'ün çekmiş olduğu uyarlama filmlerde belli bir estetik kaygının yer aldığı gözlemlenmiş; Ün, uyarlama yapmak için seçmiş olduğu eserlerle halkın nabzını yapımcı ve yönetmen olarak tutmayı bilmiştir.

Memduh Ün Sineması'ndaki edebiyat uyarlamaları incelenirken filmlerdeki ve uyarlamalardaki karakterlerin farklılıkları ele alınmış, karakterlerin genel çerçeveleriyle uyarlamayla büyük benzerlikler taşıdıkları sonucuna varılmıştır. Bu tez çalışmasında uyarlamalar ile ilgili saptamalar, film örneklerinin incelenme sürecinde edebiyatın sinemaya katkısını açıklar niteliktedir.

Sıcak karakterleri, yalın anlatımı, seyirciyi kolaylıkla saran konularıyla Ün, Türk sinemasında kendine has bir yapı oluşturmuş; sinema dilini zaman zaman yapımcı kimliğinden ötürü tavizler verse de her filminde geliştirdiği görülmektedir. Özellikle çocukluk yıllarında içinde bulunduğu çevre, uyarlamalarındaki karakterlerin iç dünyasını şekillendirmiştir. Ün'ün filmografisine bakıldığında gişe bakımından en çok kendi insanların hikayelerini anlattığı filmlerin özellikle başarılı olduğu gözlemlenmiştir. *Üç Arkadaş* (1958), *Kırık Çanaklar* (1960) ve *Zıkkımın Kökü* (1993) filmlerini örnek olarak verebiliriz. Uyarlama filmlerinde Türk insanının yaşayışını temel alan Ün, bazen edebi eserleri uyarlarken hatalara düşmüş, ancak sonraki filmlerinde hatalarından ders alarak, uyarlama yaptığı eserler üzerinde daha çok çalışmıştır.

Ün, kurgu yapmayı sinemayla aynı dönemde öğrendiği için, filmlerine kurgu mantığını düşünerek hazırlanmış, hangi planı nerde keseceğini bilerek filmlerini çekmiştir. Yapmış olduğu uyarlamalarda yazınsal metinlere bağlı kalmayı tercih etse de dramatik yapıyı güçlendirmek adına olay örgüsünü güçlendirecek yan olaycıkları ve yan karakterleri filmlerine eklemiştir. Ülkü Tamer'in Allaben Öykülerinden yola çıkarak senaryosunu oluşturduğu *Sinema Bir Mucizedir* (2005) filmi bu duruma iyi bir örnek oluşturmaktadır. Yönetmenlik kariyerinde kimsenin asistanı olmayan Ün, sinemanın teknik ve estetik öğelerini deneyerek öğrenmiş, en büyük hocası deneyimleri olmuştur. Ün'ün çekmiş olduğu ve detaylı olarak incelenen uyarlama filmlere bakıldığında az diyalog kullanmayı tercih ettiği, derdini görüntülerle anlatma yoluna gittiği sonucuna varılmıştır.

Ayrıca Ün'ün, sansür mekanizmasına karşı tutumu, film analizlerinde detaylı olarak ele alınmıştır. Sinemacıların sansüre karşı birçok yöntem denedikleri, sansürün Türk sinemasının gelişimini kısıtladığı sonucuna varılmıştır. Sansür mekanizmasını aşma arayışlarının sinemanın anlatım dilini körelttiği, sansür kurullarının siyasi süreç çerçevesinde kararlar aldığı ifade edilmiştir. Ün'ün sansüre karşı uygulamış olduğu yöntemler, bu tez çalışmasının en ilginç bulgularından birini oluşturmaktadır. Özellikle toplumsal konuları işleyen *Avare Mustafa*, *Kaçak* gibi filmlerinin çekim öncesi ve sonrasında birçok değişikliğe uğramasının siyasi ve sosyo-kültürel nedenleri, Türk sinemasının geçirdiği evreleri açıklar niteliktedir.

Son olarak, bu incelemenin tez önermesi olarak yönelttiği “Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Memduh Ün’ün seçmiş olduğu edebiyat uyarlamalarında yönetmen-yapımcı kriterleri nelerdir? Edebiyat uyarlamalarının başarılı olmasının altında hangi etkenler vardır? Ün, çekmiş olduğu uyarlamalarda kendi sinema dilini oluşturmada ve geliştirmede ne kadar başarılı olmuştur?” sorularına ayrıntılı biçimde cevaplar verilmiştir. Ün sinemasındaki edebiyat uyarlamalarının hangi şartlarda seçildiği, Ün’ün yapımcı-yönetmen kimliğinin bu seçimlerdeki etkisini anlamak mümkün olmuştur.

Bu bağlamda, çalışmanın son bölümünde roman uyarlaması olarak *Zıkkımın Kökü*, oyun uyarlaması olarak *Ağaçlar Ayakta Ölüyor*, öykü uyarlaması olarak da *Sinema Bir Mucizedir* filmi detaylı olarak incelenmiş, edebiyatın farklı türlerinde yaşanan uyarlama sorunları örnekler üzerinden ele alınmıştır. *Ağaçlar Ayakta Ölüyor* filminden yola çıkarak yabancı bir eseri yerlileştirmeye çalışmanın o kadar da kolay olmadığı ortaya çıkmıştır. *Sinema Bir Mucizedir* filmi incelenirken ise bir tek öykünün filme yetmediği bu yüzden de diğer öykülerden de yararlanıldığı gözlemlenmiştir. Ayrıntılı olarak incelenen bu üç filmde de Ün hem yapımcı hem de yönetmen olarak yer almıştır. Tez içerisinde yer alan diğer edebiyat uyarlamalarının da yönetmenliği Ün’e aittir. Yapılan uyarlamalarda yazılı anlatım dilinin görsel anlatım diline aktarımında yaşanan sorunlar, sinemada uyarlama yapmanın zorluğunu açıklar niteliktedir. Ün’ün yönetmenliğinin dışında senarist olarak da yer aldığı edebiyat uyarlamaları ise *Kırık Çanaklar* (1960), *Avare Mustafa* (1961), *Ağrı Dağı Efsanesi* (1975), *Zıkkımın Kökü* (1993) filmleri olmuştur.

Memduh Ün Sineması içerisinde yer alan edebiyat uyarlamaları, bu tez kapsamında incelenirken, Ün’ün açıkça ekonomik kaygılarla hareket ettiği, başta sansür mekanizması olmak üzere, o dönemin siyasi ve toplumsal ortamının yapmış olduğu film seçimlerinde etkili olduğu, ama yönetmen olarak belli bir üslup peşinde koşmayıp, üslubunu filmlerin konusu ve dramatik yapısı çerçevesinde oluşturduğunu söylemek yerinde bir tespit olacaktır. Sonuç olarak *Sinema Bir Mucizedir* filmiyle yönetmenlik kariyerine son veren Ün, yapmış olduğu her uyarlama filmde yapımcı ve yönetmen kimliğiyle Türk insanının beklentilerini büyük ölçüde karşılamış, sinemanın bir mucize olduğunu düşünen Ün için, sinema gerçekten bir mucize olmuştur.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, Nilgün (2006), *Sessiz Sinema*, Ankara: Deki Basım Yayım
- Akad, Lütü (2004), *Işıklı Karanlık Arasında*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
- Akpınar, Ertekin (2009), *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, İstanbul: Hayalet Kitaplığı
- Akyürek, Feridun (2007), *Senaryo Yazarı Olmak*, İstanbul: Mediacat Yayınları
- Aytaç, Gürsel (1997), *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları
- Babacan, Mahmut (2008), *Yazılı ve Sözlü Anlatım*, İstanbul: 3F Yayınevi
- Bazin, André , *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Çev. Nijat Özön, Ankara: Bilgi Yayınları
- Bazin, André (2007), *Sinema Nedir?*, İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- Bayrav, Sühayla (1999), *Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi*, İstanbul: Multilingual Yayınları
- Bilgegil, Kaya (1997), *Türk Dili Ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, İstanbul: Dergah Yayınları
- Biryıldız, Esra (2002), *Sinemada Akımlar*, İstanbul: Beta Yayınları
- Boynukara, Hasan (1997), *Roman'da Bakış Açısı ve Anlatılış*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları
- Büker, Seçil (1991), *Sinemada Anlam Yaratma*, Ankara: İmge Kitabevi
- Candan, Aydın (2003), *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Çalışlar, Aziz (1993), *Tiyatro Adamları Sözlüğü*, İstanbul: Mitosboyut Yayınları
- Çetin, Nurullah (2004), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Edebiyat Otağı Yayınları
- Çetişli, İsmail (2004), *Metin Tahliline Giriş-2*, Ankara: Akçağ Yayınları
- Coşkun, Esin (2009), *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Ankara: Phoenix Yayınları
- Daldal, Aslı (2005), *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitabevi
- Dmytryk, Jean Porter (2003), *Sinemada Oyunculuk*, İstanbul: İzdüşüm Yayınları

- Dorsay, Atilla (1980), *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Dorsay, Atilla (1998), *Sinema ve Çağımız*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Elbir, Bilal (2006), *Edebiyat ve Bilgi Kuramları*, Ankara: Pegem A Yayınları
- Erus, Zeynep Çetin (2005), *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış*, İstanbul: Es Yayınları
- Esen, Şükran Kuyucak (2010), *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Esen, Şükran (2000), *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul: Betaş Yayınları
- Gündüz, Sevim (2007), *Öykü ve Roman Yazma Sanatı*, İstanbul: Toroslu Kitaplığı
- Güntekin, Reşat Nuri (1986), *Yaprak Dökümü*, İstanbul: İnkilap Kitabevi
- İzgi, Muzaffer (2009), *"Zıkkımın Kökü"*, İstanbul: Bilgi Yayınları
- Kabaklı, Ahmet (2002), *Türk Edebiyatı 1*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları
- Kaplan, Mehmet (1987), *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2*, İstanbul: Dergah Yayınları
- Kantarcıoğlu, Sevim (1993), *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler*, Ankara: Akçağ Yayınları
- Karaalioglu, Seyit Kemal (1980), *Edebiyat Sanatı*, İstanbul: İnkilap Kitabevi
- Karakurt, Esat Mahmut (1982), *İlk ve Son*, İstanbul: İnkilap Kitabevi
- Kemal, Orhan (1999), *Kaçak*, İstanbul: Everest Yayınları
- Kemal, Orhan (2003) *Senaryo Tekniği ve Senaryolar*, İstanbul: Tekin Yayınları
- Kemal, Yaşar (2010), *Ağrıdağı Efsanesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Kirel, Serpil (2005), *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları
- Kongar, Emre (1998), *21. Yüzyılda Türkiye: 2000' li Yıllarda Türkiye' nin Toplumsal Yapısı*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Mitry, Jean (1989), *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları
- Nutku, Özdemir (2000), *Dünya Tiyatro Tarihi 1*, Mitoboyut Yayınları
- Onaran, Alim Şerif (1986), *Sinemaya Giriş*, İstanbul: Filiz Kitabevi
- Onaran, Alim Şerif, Vardar, Bülent (2005), *20.Yüzyılın Son 5 Yılında Türk Sineması*, İstanbul: Betaş Yayınları
- Öğüt, Serdar (2005) , *Yeni Medya'da Sinema*, İstanbul: Boyut Yayınları

- Özdeş, Oğuz (1981), *Dağ Başını Duman Almış*, İstanbul: Tekin Yayınları
- Özgüç, Ağâh (1996), *Türk Film Yapımcıları Sözlüğü*, İstanbul: Fi-Yap Film Yapımcıları Derneği Oda Yayınları
- Özgüç, Ağâh (1995), *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul: Afa Yayınları
- Özgüç, Ağâh (1998), *Türk Filmleri Sözlüğü 1924-1973*, 1. Cilt, İstanbul: Sesam Yayınları
- Özgüç, Ağâh (1998), *Türk Filmleri Sözlüğü 1974-1990*, 2. Cilt, İstanbul: Sesam Yayınları
- Özgüç, Ağâh (1997), *Türk Filmleri Sözlüğü 1991-1996*, 3. Cilt, İstanbul: Sesam Yayınları
- Özgüç, Ağâh(2003), *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul: Agora Yayınları
- Özkırımlı, Atilla (2001), *Türk Dili Dil ve Anlatım Becerisi,: Yaşayan Türkçe Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Özön, Nijat (1995), *Karagözden Sinemaya*, Ankara: Kitle Yayınları
- Özön, Nijat(1962) *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı Yayınları
- Özön, Nijat (1981), *Sinema ve Televizyon Terimleri*, Ankara: A. İ.Baımevi
- Özön, Nijat(1999) ,*100 Soruda Sinema Sanatı*, 3. B.,İstanbul: Gerçek Yayınları
- Pösteıi, Nigar (2007) *Yeşilçam'dan Bir Portre: Ayhan Işık*, İstanbul: Es Yayınları
- Rotha, Paul (1996) *Ülke Sinemaları*, İtanbul: Sistem Yayınları
- Scognamillo, Giovanni (1997), *Dünya Sinema Sanayii*, İstanbul: Timaş Yayınları
- Scognamillo, Giovanni (1973), *Türk Sinemasında Altı Yönetmen*, İstanbul: Türk Film Arşivi Yayını
- Scognamillo, Giovanni (2003), *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Scognamillo, Giovanni (1996), *Yeşilçam'dan Önce Yeşilçam'dan Sonra*, İstanbul: Antrakt Yayınları
- Şenyücel, Kerime (2007), *Sinemayı Sanat Yapanlar*, İstanbul: TRT Yayınları
- Sheakspeare, William (2009), *Hırçın kız*, İstanbul: Kitapzamanı Yayınları
- Silan, Bircan Usallı (2004), *Dört Yapraklı Yonca*, İstanbul: Epsilon Yayınları
- Şenyapılı, Önder (2002), *Sinema ve Tasarım*, İstanbul: Boyut Yayınları
- Tanilli, Servet (1981), *Uygırlık Tarihi*, İstanbul: Say Kitap Pazarlama Yayınları

Tamer, Ülkü (1995), *Alleben Öyküleri*, İstanbul: Adam Yayınları

Türk, İbrahim (2004), *Senaryo Bülent Oran*, İstanbul: Dergâh Yayınları

Ün, Memduh (2009), *Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor*, İstanbul: Kabalcı Yayınları

Makaleler

Ağaoğlu, Adalet (1996), “*Edebiyatın Kapısını Çalacaksa...*”, Ankara: Doruk Yayınları

Çetin, Celalettin (1959), “*Memduh Ün’le Bir Konuşma*”, Sinema 59, 1, Nisan.

Çetin Erdal (1966), “*Mickey Spillane Yerli Sinemada*”, Son Baskı, Ankara

Çetin, Zeynep, “*Senaryo ve Uyarlama İlişkileri*”, Sinema Yazıları, <http://istanbul.edu.tr/iletisim/sinema/yazilar/Senayo.htm>.

Çetin, Zeynep (2000), *Romandan Sinemaya Uyarlamalar: Gerçekleştirilme Süreci Açısından Bir Değerlendirme*, Maltepe Üniversitesi: İletişim Fakültesi

Çopan, Sungu (11.02.1993), “*Hayat mı bu? Zıkkımın Kökünü Yedik!*”, Cumhuriyet

Dicleli, Özgür (06.07.1975), “*Ağrı Dağı Efsanesi*”, Cumhuriyet Gazetesi

Dorsay, Atilla (07.11.1975), “*Ağrı Dağı Efsanesi*”, Cumhuriyet

Dorsay, Atilla (02.07.2006), *Memduh Ün ile Sinema Üzerine*, Sabah Gazetesi

Dorsay, Atilla (2000), “*Sansür: Gençliğimizin Unutulmaz Sözcüğü*”, Türk Sinemasında Sansür, Ankara: Kitle Yayınları

Erdem, Tuna (29 Ocak 2000), ‘*Parodi, Nostalji ve Danışıklı Dövüş*’, Radikal Cumartesi

Evren, Burçak (25 Şubat 1983), “*Kaçak*”, Milliyet.

Erus, Zeynep (2005), “*Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması*”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı:22

Güner, Ahmet (1964), “*Ağaçlar Ayakta Ölüyor*”, Yeni İstanbul, İstanbul

Gür, Ceyhan (1965), “*Bir Film: Yıldıztepe*” Yeni Asır, İzmir

Gürkan, Turhan (1968), “*İlk ve Son*”, Cumhuriyet Gazetesi, İstanbul

Kaplan, Yusuf (2004) *Dünya Sinema Tarihi*, Çeviren: Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı Yayınları

Keskinok, Kayıhan (Temmuz, 1974), “*Televizyona Özgü Yapım*”, Sanat, sayı:27

Livaneli, Zülfü – Naci Fethi (1986), “*Yaşar Kemal ile Söyleşi*”, Gösteri-69, İstanbul

Okan, Tuncan (30.01.1960), “*Ateşten Damla*”, Milliyet

Okan, Tuncan (1963), “*Haftanın Filmleri – Belalı Torun*”, Milliyet Gazetesi, İstanbul

Okan, Tuncan (30.01.1960), “*Ölüm Peşimizde*”, Milliyet

Okan, Tuncan (1964), “*Taşıma Su İle*”, Milliyet Gazetesi, İstanbul

Okyay, Sevin (1994), “*Zıkkımın Kökü*”, Arkitekt Dergisi

Onaran, Alim Şerif (1985), “*Sinema ve Sanatlar*”, Videosinema, sayı:8

Özgentürk, Ali (Ekim, 1984), “*Bekçi Murtaza ve İktidar-İnsan İlişkisi*”, Videosinema

Özgüç, Agâh (1961), “*Film Eleştirmeleri*”, Sinema, İstanbul

Özön, Nijat (1962), “*Kısır Mevsim*”, Yön Dergisi, sayı 25

Özturan, Yücel(1963), “*Yavaş Gel Güzelim*”, Artist Dergisi

Sanon, Leon (1962), “*Avare Mustafa*”, Artist Dergisi, sayı:79

Sayar, Meltem (Aralık 1984), “*70 Yaşında Bir Delikanlının Sönmeyen Sevdası: Aziz Nesin ve Sinema*”, Videosinema, sayı: 6

Scognamillo, Giovanni (1964), “*Ağaçlar Ayakta Ölür*”, Akşam Gazetesi, İstanbul

Scognamillo, Giovanni (20.01.1961), “*Berduş Kalmak veya Kalmamak*”, Akşam

Scognamillo, Giovanni (1963), “*Belalı Torun*”, Akşam Gazetesi

Scognamillo, Giovanni (Kasım, 1963), “*Olumsuz Bir Şekilcilik Örneği: Bire On Vardı*”, Akşam

Scognamillo, Giovanni (1966), “*Yeşilçam’dan Önce Yeşilçam’dan Sonra*”, Antrakt Yayınları, İstanbul

Scognamillo, Giovanni (2001) “*Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş*”, Yeni Sinema Dergisi, sayı: 9

Sezer, Baykan (06.02.1960), “*Ateşten Damla*”, Akşam

Sezer, Baykan (06.02.1960), “*Ölüm Peşimizde*”, Akşam

Şensoy, Çoşkun (1965), “*Gördüğümüz Filmler*”, Ses Dergisi

Suveren, Kami (1966), “*Film Tenkidi*”, Son Havadis

Turan, Nezih (1963), “*Haftanın Filmleri – Yavaş Gel Güzelim*”, Milliyet

“*Rejisörlerle 30 Sual*” (1963), Artist, Kasım.

Uğurlu, Faruk (1992), “*Edebiyat ve Sinema*”, Kurgu Dergisi, Sayı:11

Uygur, Adnan(1963), “*Bir Film Hikayesi*”, Yeni Sabah, İstanbul

Yüce, Tuncay,(2005) , “*Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler*”, ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi,Cilt 1, Sayı 2, s. 71.

Yayınlanmamış Tezler

Akdeniz, Bige (2000), *Doksanlar Türk Sinemasında Modernden Postmoderniteye Med-cezir Manzaraları*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Barut, Özlem (2007) *Türk Sineması'nda Anlatım Tarzlarına Göre Edebiyat Uyarlamaları*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara

Çetin, Zeynep (1999) “*Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*”, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Eyigün, Rahşan Yıldız (2006), *Orhan Kemal'in Hayatı, Eserleri ve Orhan Kemal Uyarlamalarının Türk Sineması'ndaki Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Güngör, Arif Can (2007) *Türk Sinemasının Yerli Dizilere Etkisi ve Sinema İlişkisi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul

Karahanoğlu Işıl (2007), *1950 – 1970 Yılları Arasında Türk Sineması'nın Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Sayın, Aylin (2005) *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi* (Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-tv Anasanat Dalı Sinema-tv programı, İstanbul

Şatiroğlu, Aslı Gürbüz (2009), *Memduh Ün ve Türk Sinemasındaki Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Erkılıç, Hakan (2003), *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Korkmaz Asiye (1997), *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Ün. Sinema-tv Bölümü, İstanbul

Diğer Yazılı Kaynaklar:

Memduh Ün’e ait özel belge arşivi

Memduh Ün’ün yazmakta olduğu “Anılarım” kitabının notları

İbrahim Türk, “Futbolcudan Yönetmen Olur mu?” isimli yayınlanmamış kitabı

Meydan Larousse, C.XII, İstanbul: Meydan Yayınları

Meydan Larousse, C.I, İstanbul: Meydan Yayınları, 1969

Görüşmeler

Memduh Ün ile 09.08.2009 tarihli kişisel görüşme

Memduh Ün ile 16.08.2009 tarihli kişisel görüşme

Memduh Ün ile 16.04.2008 tarihli kişisel görüşme

Memduh Ün ile 28.04.2010 tarihli kişisel görüşme

Memduh Ün ile 20.05.2010 tarihli kişisel görüşme

Memduh Ün ile 28.05.2010 tarihli kişisel görüşme

Görsel Kaynaklar:

Bir Yudum İnsan” TV programı kayıtları, 2004

Memduh Ün’ün kişisel film arşivi

Mithat Alam Film Merkezi, Sözlü Tarih Buluşması, Ün kayıtları, 2006

Sinema-TV Merkezi Arşivi ve Film Kütüphanesi

İnternet Siteleri

<http://www.adalet.gov.tr> (15, Mayıs, 2010)

EKLER

EK 1 – MEMDUH ÜN İLE YAPILAN 28.05.2010 TARİHLİ KİŞİSEL GÖRÜŞME

Çektiğiniz filmlerin gişedeki başarısı vizyona girdikleri şehirlerde farklılık gösteriyor muydu?

Büyük ve kırsal kesimin gişesi arasında farklar oluyordu. Seyirci ayırarak hareket etmek gerekiyor. Sokaktaki adam, burjuva ayrı bir takım, entellektüel ayrı, ortasınıf ayrı. Yalnız İstanbul diye bakmazdık. Bir “*Ezogelin*” Erzurum, Mardin’de İstanbul gibi iş yapmaz, ama yapardık filmi yine de. Mesela “*Boş Beşik*” oraların filmiydi.

Star oyuncuların filmlerinizin gişesine katkısı nasıldı?

Star oyuncu sistemi artık bitti. Kadirizm diye bir şey artık yok. Kadirizm “*Sinema Bir Mucizedir*”i kaldırmadı. Kemal Sunal da bitmişti. Yeni filmleri yapmıyordu. Eski yeni filmleri arasında fark var. Sunal, o insanların temsilcisi olmaktan çıkmıştı. Zenginlik paralı olması yüzüne yansımış, kilosu her şeyi değişmişti. Ne yaptıysa tutmadı. Artık star yok. Komedi starları var. Çok akıllılar kendileri yazıp çekiyorlar. Şahan mesela Recep İvedik ile iyi bir başarı elde etti.

Filmleri nasıl izliyorsunuz?

Ben çeksem nasıl çekerim diye filmleri izlemiyorum. Yabancıların en kötü filminin bile dekupajı düzgün oluyor. Benim gözlemlerim çok önemli olmuştur hayatta. Yüz seksen derece görürüm bakınca. Hayatımda sürekli kadraj yapıyorum. Ön plan düşünüyorum.

Son dönem yönetmenlerinden kimleri beğeniyorsunuz?

Çağan Irmak. Özellikle Babam ve Oğlum filminde çok güzel bir atmosfer yaratmıştı. Sinema dilini kendime yakın buluyorum.

Ancak yeni sinema yapanlarda bir politika var. Kendilerinden önceki Türk Sinemasını yok sayıyorlar. Oyuncusundan yönetmenine kimseyi projelerine almıyorlar. İkinci üçüncü sınıf oyuncularını bile almıyorlar. Önceden tipler vardı, şimdi talep olmayınca yok oldular.

Hayatınızın film olmasını ister misiniz?

Hayatımdan film olmaz; çünkü hayatımda küçük trajediler var.

Son dönem okuduğunuz kitaplar sizde film çekme isteği uyandıran oldu mu?

Sulhi Dölek'in ***Korugan*** isimli romanı çıktı. Onu çekmeyi çok isterdim. Bir mahalleyi anlatıyor. Ama o mahallede benim insanlarımla anlatıyor. Korkunç güzel bir film yapardım, on seneki önceki halim olsaydı. O mahallenin insanların içi ve dışlarını çok güzel anlatıyor. Çok güzel bir kitap. Kimse de yapmaz. Türkiye'de hiç bir yönetmen yapmaz.

“Sinema Bir Mucizedir” filminin ardından yeni bir film çekmeyi düşünüyor musunuz?

Yeni bir film çekemem, o enerji yok. Yaratamam diye düşünüyorum. Yaratmak tanrıya mahsus da. Her şeyi sette yaratıyordum. Önceden nasıl bir enerjim varmış hiç yorulmazdım. Paydoslarda futbol topu çıkartır top oynardım. *Zıkkımın Kökü* filmini çektiğimde yetmiş iki yaşındaydım. O zamanki enerjime ihtiyacım var.

EK 2 – FİLMLERİNİN ALDIĞI ÖDÜLLER

1. **Kırık Çanaklar**: 2. Türk Film Festivali (1961) - Memduh Ün "En Başarılı Yönetmen"
2. **Namusum İçin**: 3. Antalya Film Şenliği (1966) - Memduh Ün “En Başarılı Yönetmen”
3. **Bütün Kapılar Kapalıydı**: 3. Ankara Film Şenliği (1990) - "En İyi 2. Film", Memduh Ün "En İyi Kurgu"; 9. İstanbul Uluslararası Film Festivali (1990) - "Jüri Özel Ödülü"; 27. Antalya Film Şenliği (1990) - Memduh Ün “Jüri Özel Ödülü”nün sahibi olurlar.
4. **Zıkkımın Kökü**: Asturias (İspanya) Sinema Festivali (1993) - Memduh Ün "En İyi Yönetmen"; 7. Adana Altın Koza Film Festivali (1993) - "En İyi Film", Memduh Ün “En İyi Yönetmen”, Memduh Ün-Macit Koper "En İyi Senaryo"; ÇASOD (1993) "Jüri Özel Ödülü"; Kültür Bakanlığı (1993) "Sinema Başarı Ödülü"; SİYAD (1994) "En İyi 2. Film"; 8. Uluslararası Udaipur (Hindistan) Çocuk ve Gençlik Filmleri Festivali (1995) "En İyi Film"; 4. Uluslararası Cine-Junior (Fransa) Çocuk Filmleri Festivali (1994) "En İyi Film"; Sus Film Festivali (Tunus) “En İyi Film”; Mannheim-Heidelberg Film Festivali (Almanya) “En İyi Film”; Tokyo “Asya'nın En İyileri Ödülü”.

EK 3: ZIKKIMIN KÖKÜ FİLMİNİN SENARYOSUNDAN

23A

Muzo - oh sicecik. Fırı gibi... 24

Sonra Sefa'nın ayaklarını gıdıkla.

İki kardeş rahat durmaz, ayak parmakları ile birbirinin
Sefa da onun
ayağını gıdıkla, kıkır kıkır gülerler, baba
bağırır..

② Ne kışınıyorsunuz orda?
BABA - Niye gülüyorsunuz ulan?

③ MUZO - Birbirimizi gıdıkliyoruz baba..

④ BABA - Madem öyle beni de gıdıklayın
bende güleyim..

koşar yatağa tlar..

İki kardeş babalarını gıdıkla, o gülerken hepsi
kahkahalar atarlar, anne de katılır buna..

11. Kutu, kutu, paraları... (saya)

24 (18)
KALORİFER DAİRESİ. (İÇ-GÜN).

Çocuklar
Kapkara bir kömür tozu yağınından Helke'leri(kova)
doldururlar..

SEFA - Seninki kaç helke oldu ?

MUZO - Otuz !

SEFA - Benimki kırk bir ..

Baba'nın sesi duyulur..

BABA - Ulan doldurun, ısınacak, ders çalışıp
adam olacaksınız!

(Çocuklar daha çabuk doldurmaya başlar, yüzleri
yalın ayakları kapkara olmuştur...

6. devam

179

An ulan An.

Şapka (Sözelle)

MUZO - Ben ben okumanın..

7

Şapkanın ırmağa düştüğü ve akım yönünde ilerlemeye başladığı görülür...

8

Sefa kalkar.. seyahat ayağına fırlar

SEFA - N'aptın lan ?

Muzo bakar Sefa'ya..

MUZO - Ne yaptım ?

SEFA - Şapkayı attın oğlum..Okula nasıl gideceksin şimdi ?

Muzo kendine gelir gibi..

MUZO - Abi gidiyor..Vallaha gidiyor..

Abi okula nasıl gidecem ben..şimdi

Sonra şapkanın peşinden koşmaya başlar..Resimden girer
Sefa onu izlemeye çalışırken bağırır..

SEFA - Koşma lan yakalayamazsın..

9

Derede şapka...

9A Muzo
Plonje

10

Koşarak yalvaran Muzo... Abi selamı soyunur

1. Şapkasız

2. Şapkalı

1. İyi düşmesi

2. İyi

MUZO - İlaan..gel buraya..bu tarafa..

Lan Azıcık kıyla gel..bu tarafa

dedim..bu tarafa..Lan bi daha atımyacam vallaha..

11

Giden şapka... amonstan aya klan zine (126)

İzleyen Muzo..

Tr. ile elbiseler ki ?

Koşmasını kesmeden yavaş yavaş soyunmakta ve çıkardıklarını peşinde bırakmaktadır...Donuna kadar

20-9. → 560m. filu çekildi.

1

3. KONDU DIŞ-İÇ GECE

① yağan yağmur Kamera pencereden içerde yatakları görür. ①

1- şimşek
2-
3- gölge

④- 4. KONDU İÇİ

① yatakta Havva- Ahmet... PAN bekçi elbisesi
PAN ters çevrilmiş kezevette yatan Sefa-Muzo
korku ile tavana bakmaktadırlar.
Havva - uyan herif uyan kıyamet
kapıyı dışarda ... ②

⑤ gakan şimşekle (tarandaki tarzan afişinde)
aydınlanan aslan

1- şimşek
②

②

③ Muzo

④

- gölge
1- iyi

İşeyen aslan

⑤

- Net
①

Muzo - Anne aslan işiyor.

⑥

Klaket 5

SEFA - Aptal .. yağmurdan dam akıyor

HAVVA - Herif kalk.. evi su basıyor.

Sefa - Havva akan yerlere kap koyar

⑥

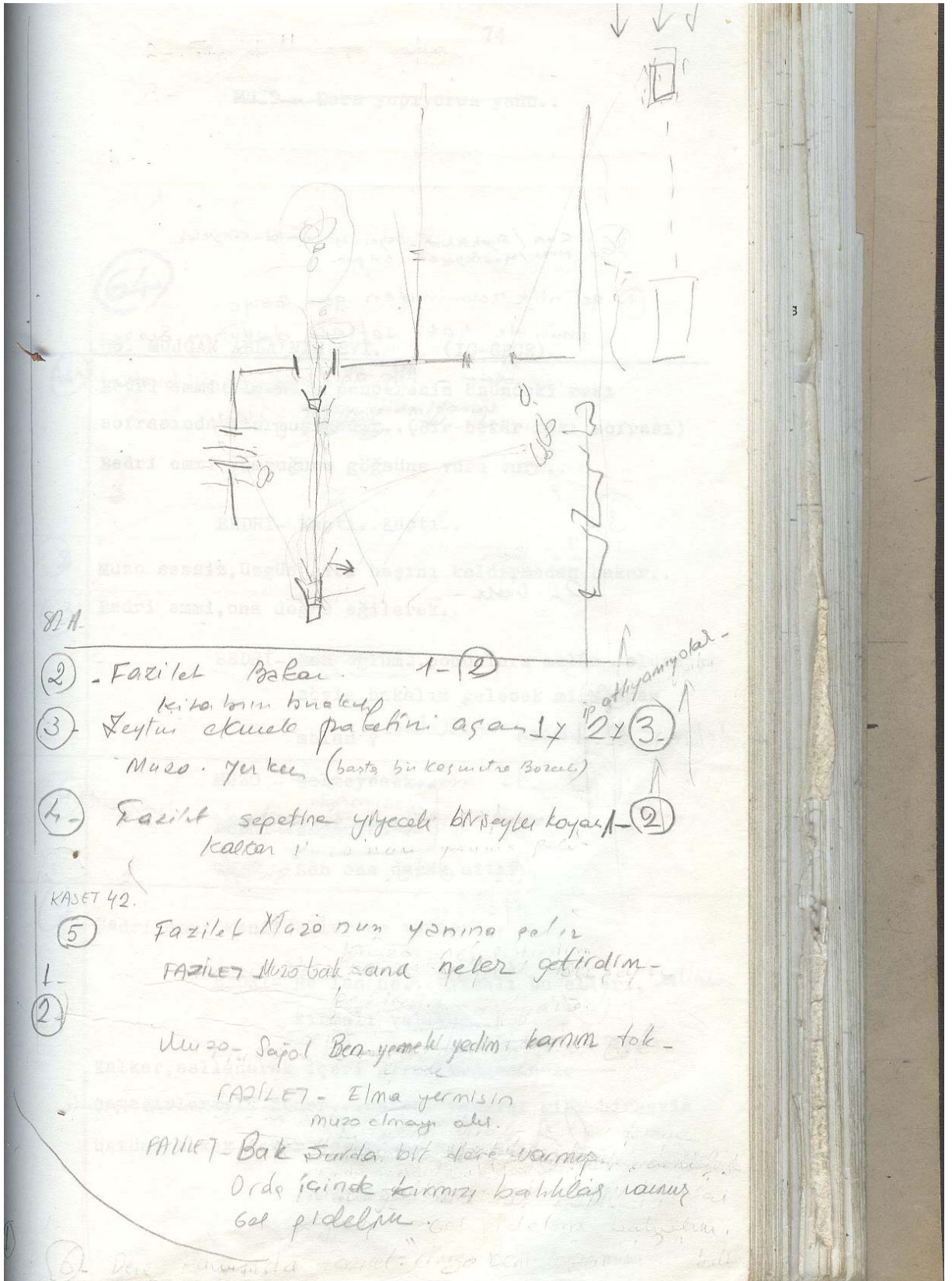
Muzo - Anne Tarzando işiyor.

⑦

aynuk
kaya

HAVVA - Kalk dedim herif ..
ŞV göçecek.

AHMET - Merak etme.. Benim yaptığım
eve hiç bi bok olmaz..



sonra Sefa'nın ayaklarını gıdıklar.

İki kardeş rahat durmaz, ayak parmakları ile birbirinin
Sefa da onun
ayağını gıdıklarlar, kıkır kıkır gülerler, baba
bağırır..

②

Ne kısıyorsunuz orda?

BABA - Niye gülüyorsunuz ulan ?

③

MUZO - Birbirimizi gıdıklıyoruz baba..

④

BABA - Madem öyle beni de gıdıklayın
bende güleyim..

koşar yatağa tlar..

İki kardeş babalarını gıdıklarlar, o gülerken hepsi
kahkahalar atarlar, anne de katılır buna..

(Kutulu kartı paraları mı sayar?)

(18)

24

KALORİFER DAİRESİ. (İÇ-GÜN).

Çocuklar

Kapkara bir kömür tozu yığınınından Helke'leri (kova)
doldururlar..

SEFA - Seninki kaç helke oldu ?

MUZO - Otuz !

SEFA - Benimki kırk bir ..

Baba'nın sesi duyulur..

BABA - Ulan doldurun, ısınacak, ^{Siniz} ders çalışıp
adam olacaksınız!

Çocuklar daha çabuk doldurmaya başlar, yüzleri
yalın ayakları kapkara olmuştur...



CINÉ- JUNIOR 94

du 26 janvier au 8 février 1994

MON ENFANCE

Un film de MEMDUH ÜN

DOSSIER N°5

QUINZAINE DU FILM EN DIRECTION DES ENFANTS DANS 12 CINEMAS DU VAL DE MARNE

L'HISTOIRE

Muzo, fils d'une famille démunie, vit dans le bidonville d'Adana avec son grand frère Sefa, atteint de trachome, de son père souvent sans travail et de sa mère qui fait de son mieux pour que la famille se maintienne. Muzo est un enfant très sensible qui adore les ballons gonflables. Comme il n'a pas le sou, il poursuit tous les vendeurs de ballons qu'il rencontre et, dans ses rêves, imagine que des ballons viennent sur son lit. Pendant les vacances, il vend des épis de maïs pour aider sa famille. Le jour où il pourra s'offrir les bottes rouges de ses rêves, il dormira avec.

Un jour, de nouveaux voisins viennent s'installer dans la maison d'en face. L'homme est riche et vieux et la femme très jeune. Muzo devient le confident de cette dernière. L'homme envoie tout le temps Muzo lui acheter du raki, ce qui vaut un petit pourboire au garçon. La femme, battue par son mari, quitte le domicile conjugal. Pendant ce temps, Sefa abandonne ses études pour s'engager comme apprenti chez un tailleur. Quand la propriétaire de leur maison voudra augmenter le loyer, le père de Muzo se décide à construire sa propre maison sur le terrain qu'ils possèdent. Muzo qui vend de la limonade à l'entracte dans le cinéma local, récupère des bouts de films qu'il montre à ses copains avec un projecteur de sa fabrication. Dix ans plus tard, Muzo fait la connaissance de Raziye, fille de leur nouveau voisin, un homme qui ramasse le coton en compagnie de sa fille l'été et qui fait le colporteur l'hiver. Un amour naît. Muzo se met à la cueillette du coton. Les tourtereaux se retrouvent le soir. Le père, qui finit par découvrir la chose demande à Muzo d'épouser sa fille, mais ce dernier souhaite d'abord achever ses études. Le père ne l'entendra pas de cette oreille...



LE R É A L I S A T E U R

Mendub Ün est né en 1920 à Istanbul. Après trois années à la faculté de Médecine d'Istanbul, avoir joué au football de 1940 à 1942 et avoir travaillé de 1942 à 1946 dans divers emplois, dont la régie des transports urbains d'Istanbul, il fait ses débuts dans le cinéma en 1947 comme acteur (sous le pseudonyme Turban ün) dans le film "Damga" (Flétrissure), commencé par Servî Hraeri et terminé par Lütfi Akad.

En 1951, il fonde la société de production Yakut Film avec le Dr. Arsavir Alyanak. En 1954, il signe son premier film comme réalisateur, "Yetim Yavrular" (Les orphelins). De cette décennie date, en 1958, un film souvent considéré comme le plus important des années 50 et le plus aimé du public, "Üç Arkadas" (Les trois camarades) "magnifique bistoire d'amour à mi-chemin de la vie quotidienne et du conte de fées" d'après le dictionnaire Larousse du cinéma.

En 1960, il fonde Ugur Film. Par la suite, il obtient plusieurs fois le prix de la meilleure mise en scène. Il obtient également le grand prix spécial du jury dans la compétition du 9e Festival international du film d'Istanbul en avril 1990 pour "Toutes les portes étaient closes", belle bistoire d'une jeune femme qui retrouve la liberté après six ans de prison pour raison politique et ne reconnaît plus dans la société les valeurs qui furent les siennes et celle de sa génération.

Filmographie sélective. 1954 : "Yetim Yavrular" (Les orphelins). 1958 : "Üç Arkadas" (Les trois camarades). 1960 : "Aysecik"; "Kirik Çanaklar" (Les pots cassés). 1964 : "Ağaçlar Ayakta Ölüyor" (Les arbres meurent tout droits). 1967 : "Aslan Pençesi" (La patte du lion). 1975 : "Ağrı Dagi Efsanesi" (La légende du mont Ararat). 1980 : "Devlet Kusu" (Bonne chance). 1984 : "Postacı" (le facteur). 1990 : "Bütün Kapalıydı" (Toutes les portes étaient closes). 1993 : "Zikimin Kökü" (Mon enfance).

